

Franco Montini

SOLO UNA VOLTA

Storie di opere prime diventate le ultime




FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA

FALSOPIANO

CINEMA



BENTIVOGLIO BIANCHI BRIGNANO
CHIAMBRETTI LO CASCIO LUCARELLI
MONDA NESI PARAVIDINO PASQUINI
PECORELLI ROSSI SASSANELLI
TAMARO TARAGLIO TOVOLI

EDIZIONI

FALSOPIANO

Franco Montini

SOLO UNA VOLTA

Storie di opere prime diventate le ultime

INDICE

Introduzione	p. 9
<i>Il generale dell'armata morta</i> Luciano Tovoli	p. 19
<i>Fuga senza fine</i> Giannandrea Pecorelli	p. 29
<i>Dicembre</i> Antonio Monda	p. 39
<i>Santo Stefano</i> Angelo Pasquini	p. 49
<i>Si fa presto a dire amore</i> Enrico Brignano	p. 59
<i>Amarsi può darsi</i> Alberto Taraglio	p. 69
<i>Fughe da fermo</i> Edoardo Nesi	p. 79
<i>Ogni lasciato è perso</i> Piero Chiambretti	p. 89
<i>Nel mio amore</i> Susanna Tamaro	p. 99

<i>Texas</i> Fausto Paravidino	p. 109
<i>Lascia perdere Johnny!</i> Fabrizio Bentivoglio	p. 119
<i>L'isola dell'angelo caduto</i> Carlo Lucarelli	p. 131
<i>La città ideale</i> Luigi Lo Cascio	p. 141
<i>Arance e martello</i> Diego Bianchi	p. 153
<i>La prima volta (di mia figlia)</i> Riccardo Rossi	p. 163
<i>Due piccoli italiani</i> Paolo Sassanelli	p. 175

INTRODUZIONE

Fermarsi all'esordio. È ciò che accomuna l'esperienza vissuta da una serie di personaggi illustri e popolari, che, dopo aver diretto un primo film, hanno abbandonato da tempo l'attività di regista, rinunciando a ripetere l'avventura. Il gruppo, che comprende scrittori, autori teatrali e televisivi, tecnici del cinema, sceneggiatori, attori, si è progressivamente ampliato, dando vita ad un curioso fenomeno. Non che in passato qualcosa del genere non fosse accaduta: si pensi a Curzio Malaparte che si era cimentato nella regia cinematografica una sola volta con *Il Cristo proibito*; a Indro Montanelli che ha diretto un unico film *I sogni muoiono all'alba* o alle invasioni sul set, per un'irripetibile prova, di critici cinematografici. È stato il caso di Adriano Aprà con *Olimpia agli amici*, di Edoardo Bruno con *La sua giornata di gloria* e, più recentemente, di Enrico Ghezzi con *Gli ultimi giorni dell'umanità* e di Mario Sesti con *Altri padri*. Ma, in definitiva, si è trattato di esperienze isolate ed anomale: in altre parole di autentiche eccezioni. Per citare il caso più straordinario di un esordio trasformatosi nell'opera ultima bisogna, tuttavia, guardare all'estero: al folgorante ed indimenticabile *La morte corre sul fiume*, unico film diretto nel 1955 da Charles Laughton, un noir celebrato dalla critica internazionale come un capolavoro, che, segnato da

un imprevisto flop commerciale, indusse l'autore a rinunciare per sempre alla regia.

Quanto al recente fenomeno italiano, verrebbe naturale immaginare che, proprio perché non replicata, l'esperienza da regista dei diversi protagonisti si sia rivelata, se non traumatica, quanto meno negativa. Invece, sorprendentemente, nella stragrande maggioranza dei casi, i registi di un primo ed unico film ricordano quanto vissuto sul set con estremo piacere, grande passione, autentico entusiasmo, esprimendo la propria soddisfazione anche per ciò che ha riguardato il lavoro di ideazione e preparazione del proprio film, nonché per tutte le attività di post produzione.

In altre parole, si sarebbe potuto pensare che la precoce rinuncia al mestiere di regista sia stata conseguenza di delusioni e risentimenti nei confronti del sistema e della macchina cinema. Invece, pur rievocando le difficoltà nel doversi confrontare con budget ridotti e qualche volta risibili, generalmente non sono emerse accuse particolarmente velenose nei confronti delle produzioni. Al contrario, verso alcune società, e in particolare verso la Fandango di Domenico Procacci, distintasi nel sostegno a numerosi esordi, compresi i più anomali, innovativi e coraggiosi, non sono mancate pubbliche dichiarazioni di ringraziamento.

Da queste considerazioni emerge un interrogativo: se, come sostengono quasi tutti gli intervistati, l'esperienza dietro la cinepresa si è rivelata fundamentalmente positiva ed a volte perfino

straordinaria, per quale motivo non si è ripetuta? La notorietà di questi registi di una volta sola lascia supporre che, se avessero espresso con determinazione la volontà di tornare a dirigere un secondo film, non sarebbe stata loro negata l'occasione per concretizzarla. Di conseguenza, viene da pensare, che in molti casi, proprio in virtù dell'esperienza fatta, sia emersa la consapevolezza che l'impegno da regista richieda una fatica e una quantità di tempo eccessivamente gravosi per chi non decida di farne il proprio lavoro principale, se non esclusivo. Non è un caso che gli attori che lavorano con regolarità dietro la macchina da presa, si pensi a Michele Placido e Sergio Rubini, abbiano drasticamente ridotto il proprio impegno come interpreti. E lo stesso è accaduto ai registi provenienti dalla sceneggiatura: è il caso di Paolo Virzì e Francesco Bruni, i quali, da quando hanno iniziato a dirigere i propri film, sono assai meno disponibili a scrivere copioni per i colleghi. Insomma la verità è che il mestiere di regista è difficilmente compatibile con altre attività in campo creativo.

D'altronde, fra i registi per una sola volta, c'è da rilevare una certa casualità nell'approdo alla regia, che non è stata la naturale conclusione dei percorsi tradizionali, che prevedono studi specifici, scuole di perfezionamento, gavetta ed apprendistato sul set. Gli esordienti raccontati in queste pagine, ancora prima di realizzare il proprio film, sono ed erano personalità già affermate, benché in settori diversi dalla regia cinematografica. Quando, per i motivi più vari ed

imprevedibili, è stata offerta loro l'opportunità di confrontarsi con un nuovo linguaggio e con una professione quanto mai prestigiosa, hanno semplicemente colto l'occasione, seppure non senza dubbi e incertezze. Se non nelle più vaghe fantasie, nessuno di loro, compresi coloro che già lavoravano nel cinema, aveva convintamente e concretamente previsto di poter un giorno dirigere un lungometraggio, esperienza che invece di essere la logica conclusione di un percorso previsto, è stato frutto di una improvvisa ed insopprimibile urgenza espressiva ed artistica. A sostenere gli esordi, e la cosa vale più che mai in questi casi, è stato soprattutto l'infinito entusiasmo del principiante, che si prova solo ed esclusivamente la prima volta. Per questo motivo, paradossalmente, almeno nel cinema, l'opera seconda è ancora più difficile e complicata della prima.

L'assenza di precisi percorsi di studio non implica che i film realizzati dai registi della prima e ultima volta siano opere di minor valore rispetto alla media degli esordi. Al contrario, pur non comprendendo nessun capolavoro destinato a fissarsi nella storia del cinema (ma quante opere prime sono riuscite in exploit del genere?) i film in questione, proprio grazie al prestigio dei rispettivi autori, che, contrariamente al solito, non erano degli illustri sconosciuti, spesso hanno potuto osare più del consueto, sia sul piano formale del linguaggio cinematografico, sia sul versante dei contenuti. Da un lato proponendo delle narrazioni non obbligatoriamente lineari, intersecando

diversi piani temporali fra presente, passato, ritorno al presente; mescolando modalità e strumenti diversi, pellicola, video, digitale; intrecciando raffinate messe in scena e sequenze rubate al volo dalla vita reale. Per ciò che riguarda i contenuti, affrontando temi scomodi, ovvero indagando su realtà sociali e psicologiche poco frequentate dalla produzione nazionale, come il ritratto della provincia profonda, ricca e in rapida trasformazione, molto diversa dalla consueta folcloristica immagine proposta nei film italiani; il terrorismo; la crisi delle ideologie; il fondamentalismo ambientalista; la malattia mentale; il passato poco glorioso delle nostre vicende belliche. Si nota, infine, un evidente tentativo di rinnovare, a volte rivoluzionandoli dall'interno, i canoni del cinema di genere, a partire dalla commedia. Ma forse proprio questa volontà di azzardare ha finito per penalizzare questi film oltre misura, come se agli esordienti non fosse lecito e permesso allontanarsi dalla più consueta tradizione cinematografica. Provenienti da ambiti diversi, i registi presi in esame hanno realizzato dei film non rinunciando alle caratteristiche e alle suggestioni di altri ambiti artistici, insomma realizzando opere che si confrontano e dialogano con la televisione, come nel caso di *Arance e martello* di Diego Bianchi o con la grande musica come in *Lezione Ventuno* di Alessandro Baricco. Proprio per questo, pur rimarcandone difetti e ingenuità, diventa naturale difendere questi film.

Fra le caratteristiche in comune di questi esordi ci

sono anche debolezze e carenze, che per altro non risparmiano neppure il complesso della produzione italiana e che si evidenziano in lunghezze spesso eccessive, inutili ripetitività per eccesso di amore nei confronti della propria opera, che, come accade spesso negli esordi, si cerca inconsciamente di riempire di troppi elementi, di un esagerato numero di suggestioni. Un altro difetto risiede in particolare nell'incapacità di realizzare delle conclusioni davvero sorprendenti e brillanti, capaci di stamparsi nella memoria collettiva. I finali di gran parte dei film esaminati sono fondamentalmente deludenti: mancano della necessaria sorpresa o rasoiate, elementi, capaci, a volte, di determinarne l'esito commerciale. E, in proposito, altra caratteristica in comune di tutti i titoli, senza eccezione alcuna, è il modestissimo, a volte inesistente, risultato economico ottenuto in sala. Per altro nel cinema italiano gli esordi di successo si contano sulla punta delle dita di una mano: a prescindere dei casi eccezionali di *Ricomincio da tre* di Massimo Troisi o *C'è ancora domani* di Paola Cortellesi, anche le opere prime dei registi che oggi occupano regolarmente i primi posti del box office, Riccardo Milani, Paolo Genovese, Ferzan Ozpetek, Gabriele Muccino, Paolo Sorrentino, a prescindere dal diverso e controverso risultato artistico, non furono affatto dei successi al box office. C'è da aggiungere che, nel caso dei film degli autori qui esaminati, nessun titolo ha potuto contare su una distribuzione in grado di garantirne la necessaria visibilità sul mercato. E poi, come sempre, gli esiti

commerciali in sala dipendono da un'infinità di eventi imprevisti e imprevedibili, a cominciare dalla tempistica. Fra i film qui esaminati ci sono titoli dall'esito sfortunato anche perché arrivati in sala quando il genere si era po' esaurito e pertanto in "ritardo" rispetto alle richieste del target di riferimento, come nel caso delle commedie *Amarsi può darsi* di Alberto Taraglio o de *La prima volta (di mia figlia)* di Riccardo Rossi. Al contrario, altri titoli sono arrivati troppo presto, ovvero in "anticipo", come accaduto a *La città ideale* di Luigi Lo Cascio, che oggi, grazie ad una maggiore sensibilità sul tema dell'ambientalismo, otterrebbe sicuramente maggiore attenzione e considerazione da parte del pubblico.

In ogni caso, non c'è dubbio che l'insuccesso commerciale sia stato un altro degli elementi fondamentali che ha spinto i registi presi in considerazione a non ripetere l'esperienza. Un esordiente "sconosciuto", consapevole di affrontare il rischio, mette in conto che il suo film possa rivelarsi un flop dal punto di vista economico. Invece, nel caso specifico, chi è già noto ed è reduce dai successi nel proprio specifico settore si aspetta di poterlo replicare anche nella nuova esperienza professionale e, se l'obiettivo non viene centrato, la delusione è cocente. Inoltre, nella stragrande maggioranza dei casi, la prima proiezione in sala dei film in questione è avvenuta in ambiti festivalieri, accompagnata da lodi e accoglienze calorose. Ma questo accade quasi sempre: gli applausi ottenuti nelle anteprime festivaliere e successivamente i giudizi espressi nelle

recensioni dai festival pubblicate sui media, non garantiscono mai un positivo esito commerciale, come sanno bene gli addetti ai lavori. Insomma per chi non è del settore passare dai trionfi di Venezia, Roma, Torino o di altri piccoli e meritevoli festival al deserto delle sale può essere stato davvero traumatico.

Si deve notare che questo aspetto emerge chiaramente dalle considerazioni di tutti gli intervistati: nessuno ha cercato di nascondere l'insuccesso commerciale del proprio film e la conseguente, inevitabile delusione. Si può constatare come, favoriti dalla giusta distanza con l'esperienza vissuta, tutti abbiano mostrato estrema sincerità nelle proprie rievocazioni. Il tono non è mai particolarmente polemico: rispetto a quanto accaduto prevale una sofferta rassegnazione, pur nella consapevolezza che, in situazioni maggiormente favorevoli, si sarebbe potuto dare ed ottenere molto di più. In questo senso hanno goduto di un'occasione produttivamente più favorevole tutta una serie di personalità note che hanno esordito in regia negli ultimi due/tre anni. L'elenco comprende un gran numero di attori, anche molto popolari: dalla già citata Paola Cortellesi, a Claudio Bisio, Neri Marcorè, Margherita Buy, Jasmine Trinca, Micaela Ramazzotti, Giuseppe Battiston, Claudia Gerini, Michele Riondino, Margherita Vicario, Giuseppe Fiorello, Luca Zingaretti, Greta Scarano, Lina Sastri, Micaela Giraud, Giovanni Esposito, Eleonora Ivone, Monica Guerritore, non presenti in questo libro, perché se al momento, da registi, vantano una filmografia

composta da un unico titolo, nella maggioranza dei casi appaiono destinati a ripetere presto l'esperienza, anche perché gli esiti artistici e in qualche caso economici di alcuni questi esordi recenti sono stati confortanti.

Un'ultima considerazione riguarda i registi della prima e ultima volta raccontati nel libro: nonostante la rinuncia alla regia, il gruppo non comprende affatto degli sconfitti. Ognuno, dopo aver abbandonato la regia cinematografica, ha brillantemente proseguito un'intensa attività professionale e artistica in altri campi. Anzi, proprio il fatto che ognuno avesse ed abbia possibilità di esprimersi in altri settori, ha concretamente ostacolato l'idea di tornare dietro la macchina da presa. In tutti c'è, infatti, la consapevolezza che decidere di impegnarsi nuovamente nella direzione di un film significherebbe sacrificare anni di lavoro nel proprio specifico ambito e penalizzare le proprie attività prevalenti, che proseguono brillantemente in campo letterario, in teatro, in televisione, nella recitazione, nella sceneggiatura, nella produzione di film e serie.

Franco Montini



1983

Il generale dell'armata morta

Luciano Tovoli

“Sono approdato alla regia per “colpa” di Marco Ferreri. Giravamo *L'ultima donna* e, dopo la pausa pranzo, Ferreri, che aveva fatto montare una cucina funzionante sul set perché detestava consumare il classico cestino, era solito addormentarsi sul divano di scena per una pennichella pomeridiana. Era vietato svegliarlo e così, per ingannare il tempo, ero solito preparare le scene che si sarebbero dovute girare successivamente e predisporre anche dei carrelli e dei movimenti di macchina. Erano suggerimenti che Ferreri solitamente apprezzava e condivideva, tanto che, verso la fine della lavorazione, mi disse espressamente: “tu devi fare il regista”. Lo presi in parola ed iniziai a raccontargli una serie di storie, scritte in anni giovanili, perché l'idea della regia intimamente la coltivavo da tempo, tanto che, poco più che ragazzo, al momento di presentare la domanda per il Centro Sperimentale di Cinematografia, ero stato molto incerto se scegliere il corso di regia o quello di fotografia”.

Ferreri come giudicò i testi che gli sottopose?

“Piuttosto negativamente, consigliandomi di trasferire sullo schermo il romanzo *Il generale dell'armata morta* di uno scrittore albanese, Ismail Kandare, di cui in Italia non si era ancora pubblicato nulla. Successivamente, mentre stavamo girando *Ciao*

maschio, Ferreri mi segnalò che Marcello Mastroianni aveva il libro di Kandare nella traduzione francese. Me lo feci prestare e ne restai entusiasmato. Decisi che *Il generale dell'armata morta* sarebbe stato il mio esordio da regista e chiesi a Marcello se fosse disposto a interpretare il ruolo del protagonista. Mastroianni accettò senza riserve, firmando una sorta di impegno per il progetto in questione e per altri due successivi film con la mia regia. Quell'impegno scritto fu decisivo a convincere Kandare, che considerava fascisti tutti gli italiani, a cedermi, dopo iniziali dinieghi, i diritti del suo romanzo. A quel punto, per il ruolo di un altro personaggio, il cappellano Benetandi, contattai Michel Piccoli scoprendo che conosceva il libro e l'aveva amato al punto che, oltre ad accettare il ruolo, decise di intervenire anche come produttore. Insieme proponemmo il film a Paolo Valmarama, all'epoca responsabile cinema per la Rai, e alla Gaumont Italia, diretta da Renzo Rossellini. Grazie alla garanzia della presenza di Mastroianni e di Piccoli, i contratti si chiusero abbastanza rapidamente. Mi misi subito al lavoro sulla sceneggiatura, coinvolgendo lo stesso Piccoli per gli aggiustamenti sui dialoghi e, successivamente, entrambi consapevoli di essere due dilettanti sul fronte della sceneggiatura, sottoponemmo il copione ad un professionista di grande prestigio, Emmanuel Carrère, per una revisione. In realtà l'apporto di Carrère si è limitato alla composizione della lettera che il protagonista scrive alla vedova dell'uomo di cui è incaricato di ritrovare le spoglie”.

Insomma tutto benissimo: la realizzazione di un sogno...

“Destinato, dopo i sopralluoghi in Albania, a trasformarsi in incubo. Alla vigilia dell’inizio delle riprese, con la troupe francese già arrivata a Tirana, il direttore del centro cinematografico albanese, una sorta di piccola Cinecittà, costruita dagli italiani durante l’occupazione, sul modello degli studios di via Tuscolana, comunicò alla produzione che il film, per il quale si era già raggiunto l’accordo, non si sarebbe più potuto girare, perché i camion, previsti nella lavorazione, dovevo essere utilizzati per la raccolta delle mele. Un autentico fulmine a ciel sereno, determinato da una scusa ridicola ed evidentemente falsa. Chiedendoci il perché di quella decisione, all’epoca pensammo che fosse stata conseguenza dalle condizioni politiche albanesi. Durante i sopralluoghi, eravamo sempre molto controllati, allo scopo di tenerci distanti dalla popolazione locale: così pensammo che, all’ultimo momento, nella consapevolezza che sarebbe stato complicato tenere sotto controllo un’intera troupe, le autorità, per evitare contatti con gli albanesi, avessero preferito cancellare l’impegno. Solo di recente, grazie alla ricerca e ai documenti trovati da un giornalista della sede Rai di Trieste, Antonio Caiazza, per la stesura del suo libro *La notte dei vinti*, è emersa un’altra verità. A impedire le riprese del film in Albania è stato il nostro governo, sollecitato dall’intervento dell’allora ambasciatore italiano a Tirana, Gian Paolo Tozzoli, il quale, ritenendo

offensivi il libro ed ancora più il film nei riguardi dell'esercito italiano, scrisse al ministro degli esteri, era Emilio Colombo, perché intervenisse presso le autorità albanesi al fine di impedire la lavorazione. La documentazione portata alla luce dimostra che gli albanesi volevano realizzare il film, ma le pressioni del nostro governo furono talmente perentorie, al limite del ricatto, che il governo di Tirana capì che, per convenienze economiche, era preferibile cedere alle richieste dell'autorità italiana”.

La cosa appare oggi abbastanza sorprendente perché Il generale dell'armata morta è un film che ironizza sulla retorica militare, senza essere un esplicito atto di accusa nei confronti delle nefandezze perpetrate dall'occupazione fascista.

“Ancora più sorprendente furono il fatto che il suddetto ambasciatore italiano in Albania, durante una cena, da lui stesso organizzata a Tirana, ci avesse precedentemente espresso il suo personale apprezzamento per il progetto e che il Ministero della Marina, a cui ci eravamo rivolti per avere l'autorizzazione a girare due sequenze a bordo di un incrociatore, dopo aver visionato la sceneggiatura, avesse formalizzato un parere favorevole. Ed infatti le due sequenze del film in cui appare la nave sono state girate su un incrociatore della nostra marina militare al largo di La Spezia. Ma questo era il clima dell'epoca: toccare l'esercito e scalfire il mito degli italiani brava gente era pericoloso. Non dimentichiamoci che qualche anno prima, nel 1951, per aver pubblicato sulla rivista *Cinema Nuovo* il

soggetto per un film sull'occupazione italiana in Grecia, *L'armata s'agapò*, il critico Renzo Renzi finì sotto processo per vilipendio delle forze armate, condannato e imprigionato da un tribunale militare, insieme al direttore della rivista Guido Aristarco”.

Tuttavia il film si è diretto ugualmente.

“Dopo la comunicazione delle autorità albanesi, Piccoli era disperato, convinto che il progetto fosse definitivamente saltato. Ma io proposi di girare il film in Abruzzo, regione che avevo imparato a conoscere bene perché, in quegli anni, mi occupavo di un festival dedicato ai direttori della fotografia, che si svolgeva appunto nel capoluogo della regione. Le ambientazioni abruzzesi si prestavano perfettamente allo scopo, anzi mi consentirono, grazie alla maggiore ampiezza dei panorami, di girare il film, inizialmente previsto in formato 1.85, in cinemascope. Insomma le riprese si sono svolte regolarmente, ma i guai non erano finiti, perché il film, che mi sarebbe piaciuto presentare alla Mostra di Venezia, fu coinvolto nel fallimento della Gaumont Italia e nel nostro paese non è mai stato distribuito. Tuttavia è uscito in sala in Francia in 450 copie con un notevole successo di critica e di pubblico. Ma l'emozione più grande è stata proiettarlo di recente, nel 2024, in un'immensa sala cinematografica, realizzata nel bunker scavato nella roccia, che era il rifugio antiatomico fatto costruire dal dittatore albanese Enver Hoxha, alla presenza di Ismail Kandare, che non aveva mai visto il film e che, alla fine della proiezione, era già molto malato ed è scomparso poco tempo dopo, mi ha espresso il suo

più vivo apprezzamento”.

Solitamente alla prima esperienza in regia, si hanno dei modelli di riferimento: nel suo caso, per ambientazione ed atmosfera, verrebbe da pensare che abbia pensato a Il deserto dei Tartari di Zurlini, film di cui aveva curato la fotografia.

“I luoghi dove si è svolta la lavorazione dei due film sono in parte gli stessi, ma, in realtà, durante le riprese, non ho mai pensato al film di Zurlini. Piuttosto nel mio film c’è una sequenza, una panoramica circolare, con un dolly che fa un lungo giro, che ricorda qualcosa di analogo realizzato per *Professione reporter* di Antonioni. Me ne sono reso conto solo successivamente: durante la lavorazione non ho mai riflettuto su ciò che avevo già fatto come direttore della fotografia”.

Sono stati gli eventi sfortunati legati alla produzione e alla distribuzione del film a convincerla di non ripetere l’esperienza?

“La delusione è stata atroce: è stato come essere coinvolto in uno scontro frontale in galleria. Tuttavia, all’epoca, non mi sono abbacchiato più di tanto e, forte dell’impegno di Mastroianni a girare un altro film, mi sono lanciato in un nuovo progetto come regista: la trasposizione del romanzo *Divertimento 1899* di Guido Morselli. In questo caso tutto è naufragato per i pasticci e gli imbrogli di un giovane sceneggiatore che avevo ingaggiato per la realizzazione del copione. Il risultato è stato la perdita dei diritti del libro. A quel punto Marcello ed io ci siamo confrontati ed abbiamo convenuto che

svolgevamo entrambi degli splendidi mestieri e non era il caso di imbarcarci in progetti complicati e proibitivi. Personalmente ho vissuto l'esperienza de *Il generale dell'armata morta* con grande, estremo piacere, ma, accorgendomi che la stragrande maggioranza dei registi soffre enormemente durante la lavorazione di un film, ho pensato che sarebbe stato salutare continuare a svolgere l'attività di direttore della fotografia, cosa che, senza alcun rimpianto, ho proseguito a fare cogliendo molte soddisfazioni”.

Il generale dell'armata morta

Dieci anni dopo la fine della II^a guerra mondiale, il generale Ariosto viene incaricato di riesumare i resti dei militari italiani sepolti in Albania. Il nome più illustre fra i caduti dispersi è quello del colonello Di Brenni, sulla cui fine aleggia il mistero. Alla vigilia della partenza per la missione, Ariosto incontra la contessa Mirafiori, vedova Di Brenni, la quale lo prega di scoprire quanto accaduto e riportarle le spoglie del marito per consentirle di liberarsi dall'incombenza del passato. Sensibile al fascino della donna, Ariosto le promette di riuscire nella doppia impresa. Ma la missione, a cui si aggrega il cappellano militare che aveva partecipato alla guerra, Benetandi, anch'egli travolto dal fascino della contessa Mirafiori, si rivela più complicata del previsto e fa emergere un segreto amaro e imbarazzante.

A cominciare dal titolo, un film dal carattere volutamente funereo, dove la complessità delle intenzioni e la molteplicità dei sottotesti non sempre riescono ad esprimersi compiutamente. La ripetitività delle azioni a cui Ariosto è costretto, esasperata dall'uso del piano sequenza, rimanda alle atmosfere de *Il deserto dei tartari* di Valerio Zurlini, di cui Tovoli curò la fotografia, con la differenza che, in questo caso, la storia punta piuttosto verso la farsa allo scopo di denunciare la vuota retorica militare. Ciò che alla fine risulta un po' deludente è lo svelamento della verità sulla morte di Di Brenni, non tanto per il fatto in sé, al contrario altamente tragico, quanto perché, dopo la lunga attesa, quando la verità finalmente emerge viene nuovamente sepolta e rapidamente manipolata perché ritenuta dannosa e sostanzialmente inutile.

Luciano Tovoli

Nato a Massa Marittima il 30 ottobre, 1936, è uno dei più noti e prestigiosi direttori della fotografia. Nel corso di una lunga carriera, iniziata nel 1961 sul set di *Banditi ad Orgosolo* di Vittorio De Seta, in veste di collaboratore del direttore della fotografia Marcello Gatti, Luciano Tovoli ha partecipato ad una cinquantina di film diretti dai più importanti autori italiani: Michelangelo Antonioni, Marco Ferreri, Luigi Comencini, Valerio Zurlini, Franco Brusati, Ettore Scola, Nanni Moretti, Dario Argento. Non sono

mancate neppure esperienze nel cinema popolare con Carlo Verdone, Renzo Arbore, Neri Parenti. Varia ed intensa è stata anche l'attività all'estero, in Francia in particolare, accanto a registi come Maurice Pialat, Francis Verber, Edouard Molinaro, Georges Lautner, Jacques Deray. La collaborazione con Barbet Schroeder, per il quale Tovoli ha curato la fotografia di sei film, fra i quali particolarmente riuscita è stata l'esperienza sul set di *Inserzione pericolosa*, lo ha fatto conoscere oltre oceano, dove ha lavorato anche in autentico kolossal: *Titus* di Julie Taymor.

Vincitore di due Nastri d'Argento, nel 1976 per *Professione reporter* di Antonioni e nel 1989 per *Splendor* di Scola e di un David di Donatello nel 1990 per *Il viaggio di Capitan Fracassa*, ancora con la regia di Scola, con il quale il sodalizio, testimoniato dalla collaborazione in cinque film, è stato particolarmente proficuo.

Dagli anni settanta in poi, Tovoli è stato un protagonista nel rinnovamento della fotografia cinematografica, sia dal punto di vista estetico, mescolando l'eleganza dell'immagine con l'immediatezza del reportage, sia da punto di vista tecnico, essendo fra i primi a sperimentare il digitale ne *Il mistero di Oberwald* di Antonioni.

Franco Montini

SOLO UNA VOLTA

Storie di opere prime diventate le ultime

Fermarsi all'esordio. È quanto accaduto ad una serie di nomi illustri che, dopo una prima esperienza nella regia cinematografica di un lungometraggio, non hanno proseguito il percorso. Il gruppo comprende attori, scrittori, drammaturghi, sceneggiatori, autori televisivi, tecnici, organizzatori culturali. Sono in ordine strettamente alfabetico: Fabrizio Bentivoglio; Diego Bianchi, alias Zoro; Enrico Brignano; Piero Chiambretti; Luigi Lo Cascio; Carlo Lucarelli; Antonio Monda; Edoardo Nesi; Fausto Paravidino; Angelo Pasquini; Giannadrea Pecorelli; Riccardo Rossi; Paolo Sassanelli; Susanna Tamaro; Alberto Taraglio; Luciano Tovoli. Dai loro racconti emergono una serie di storie inconsuete, segnate da sorprese, imprevisti, incidenti di vario tipo, che potrebbero fornire spunti per altrettanti film. Quasi tutti ricordano l'esperienza vissuta sul set nel ruolo di regista come qualcosa di indimenticabile ed entusiasmante, a cui, tuttavia, non è stato dato un seguito. La popolarità e il prestigio di cui ciascuno degli intervistati gode nel proprio specifico campo, lascia supporre che, se avessero voluto, tutti avrebbero potuto ripetere l'esperienza: perché non è accaduto? Attraverso le singole testimonianze degli interessati si è cercato di chiarire il curioso mistero.

Franco Montini, critico e giornalista cinematografico, ha lavorato a lungo per il quotidiano "La Repubblica" e collabora con numerose testate di settore. Per dieci anni è stato presidente del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani. Si occupa in particolare di cinema italiano. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *I Novissimi* (1988); *Carlo Verdone* (1998) e *Gian Maria Volontè - Lo sguardo ribelle* (2005)

F www.falsopiano.com/solounavolta.htm

€ 20,00



BENTIVOGLIO BIANCHI BRIGNANO
CHIAMBRETTI LO CASCIO LUCARELLI
MONDA NESI PARAVIDINO PASQUINI
PECORELLI ROSSI SASSANELLI
TAMARO TARAGLIO TOVOLI