

# GIOVANNI GANINO

## L'OPERA DI ANSANO GIANNARELLI

### SOMMARIO

<b>1 - INTRODUZIONE</b>	<b>pag. 3</b>
<b>2 - APPRENDISTATO CINEMATOGRAFICO</b>	<b>9</b>
Conversazione con Ansano Giannarelli	
<b>3 - "CINEMA" E RESISTENZA</b>	<b>14</b>
3.1 16 Ottobre 1943	<b>18</b>
3.2 1943	<b>24</b>
3.3 Resistenza, una nazione che risorge	<b>24</b>
3.4 Memoria Presente.	
Ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista	<b>26</b>
3.5 Roma occupata	<b>27</b>
3.6 Tradimento	<b>29</b>
3.7 Nel Regno del Sud	<b>33</b>
<b>4 - CINEMA "CORTO" E DINTORNI</b>	<b>39</b>
4.1 Cinema "corto" vs cinema "lungo"	<b>39</b>
4.2 Contesto storico	<b>42</b>
4.3 Reiac film	<b>45</b>
4.4 I cortometraggi "africani"	<b>47</b>
4.4.1 Diario di bordo	<b>49</b>
4.4.2 Dakar è una metropoli	<b>51</b>
4.4.3 Il bianco e il nero	<b>52</b>
4.4.4 L'asfalto nella giugla	<b>53</b>
4.4.5 Noi siamo l'Africa	<b>54</b>
4.4.6 Tokende!	<b>57</b>
4.5 Il cortometraggio "industriale"	<b>60</b>
4.5.1 Biografia di un aereo	<b>62</b>
4.5.2 Operaie	<b>65</b>
4.5.3 Analisi del lavoro	<b>66</b>
<b>5 - SIERRA MAESTRA</b>	<b>68</b>
5.1 Come nasce l' idea del film	<b>69</b>
5.2 Il soggetto	<b>74</b>
5.3 Intellettuale e rivoluzione	<b>80</b>
5.4 Il ruolo dello spettatore	<b>84</b>
5.5 Materiali del film	<b>86</b>
5.6 Contesto storico	<b>89</b>

5.7 Realizzazione tecnica	92
5.8 XXX Mostra del cinema di Venezia	95
<b>6 - NON HO TEMPO</b>	<b>100</b>
6.1 Come nasce l' idea del film	102
6.2 Cenni storici	103
6.3 Il soggetto	104
6.4 Attualità di Galois	110
6.5 Scienza e rivoluzione	114
6.6 Struttura	116
6.7 Non ho tempo e Bertolt Brecht	121
6.8 Realizzazione del film	123
6.9 Cinema e Tv	127
6.10 La vicenda distributiva	129
<b>7 - CINEMA E TELEVISIONE</b>	<b>135</b>
7.1 Immagini vive	144
7.2 Remake e oltre... Conversazione con Ansano Giannarelli	151
<b>8 - FILMOGRAFIA</b>	<b>157</b>
<b>9 - BIBLIOGRAFIA</b>	<b>179</b>
9.1 Articoli su Sierra Maestra	182
9.2 Articoli su Non ho tempo	183
9.3 Giannarelli parla di cinema	186

# I

## INTRODUZIONE

Con questo lavoro ci siamo proposti una analisi delle opere cinematografiche e, in parte, di quelle televisive realizzate da Ansano Giannarelli nel ventennio compreso tra gli anni '60 e '70. Dati il suo enorme sforzo produttivo e la notevole diversificazione dei suoi interessi (che spaziano dal cinema alla televisione, dalla "fiction" alla "non fiction"), si è preferito restringere il campo di indagine, concentrando l' analisi sui suoi due film più noti (*Sierra Maestra* e la versione cinematografica di *Non ho tempo*), sulla attività nel cortometraggio, particolarmente intensa nel corso degli anni '60, sul ricorrente tema della Resistenza (affrontato sia nel cinema che in televisione) e, in rapporto al quale, si è deciso di analizzare per ovvi motivi metodologici anche i lavori realizzati nel corso degli anni '80 (superando il limite sopra indicato). Infine, per avere una visione generale -anche se non completa- del regista toscano, abbiamo raggruppato, nell'ultimo capitolo, parte dei lavori di Ansano Giannarelli che non hanno trovato posto nei capitoli monotematici. Ne è venuto fuori un quadro che testimonia degli interessi trasversali del regista in campo audiovisivo: dal cinema, alle nuove tecnologie interattive, passando attraverso la televisione.

Abbiamo deciso di trattare questi argomenti innanzitutto perché riteniamo che, nonostante Ansano Giannarelli abbia dato un rilevante ed innovativo contributo allo sviluppo di alcuni aspetti - tra i quali ricordiamo, a titolo esemplificativo, la sperimentazione linguistica e la sua concezione circa il ruolo dell' autore all' interno del rapporto con la produzione- del cinema italiano del periodo trattato, non sia stato preso nella dovuta considerazione dai critici e dagli storici cinematografici. In secondo luogo perché, a nostro avviso, i contenuti dei suoi lavori, le scelte linguistiche, la concezione di uno spettatore partecipante, attivo nei confronti del film, connotano la sua opera come attuale.

Questo lavoro è il risultato della strutturazione di materiale e informazioni provenienti da fonti diverse:

- innanzitutto la preziosa collaborazione del regista, realizzatasi in lunghe conversazioni e discussioni (registrate su nastro), che non solo ha facilitato la ricostruzione della sua attività registica, ma ha anche permesso la comprensione della sua concezione di cinema, delle motivazioni di determinate sue scelte, e ha fornito elementi critici, spunti di riflessione su aspetti del più ampio contesto audiovisivo. Ci si è inoltre valse della testimonianza di Marcello Gatti, direttore della fotografia di alcuni tra i suoi più significativi lavori, e di Marina Piperno, produttrice di gran parte delle opere di Ansano Giannarelli;

- la ripetuta ed attenta visione e conseguente analisi dei film, alcuni disponibili in videotape, altri visionabili in moviola presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico di Roma. *La collaborazione del personale dell'Archivio e dello stesso regista è stata preziosa per la consultazione delle opere.* Purtroppo, nonostante ciò, ci siamo qui imbattuti in un ostacolo di non trascurabile importanza: molti altri film, benché sicuramente esistenti (in sedi diverse dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico), non sono tuttavia reperibili, a causa della mancanza di un efficiente catalogazione e dell'ancora più grave non idoneo stato di conservazione delle pellicole;
- la consultazione di riviste cinematografiche e di articoli giornalistici, questi ultimi spesso difficilmente recuperabili, in particolar modo se tratti dai quotidiani delle città in cui si sono svolte le Rassegne cinematografiche cui sono stati presentati numerosi lavori di Giannarelli, nel corso degli anni '60.

Alla luce delle conoscenze apprese attraverso le fonti sopra citate e considerate le difficoltà nel reperimento tanto del materiale cinematografico e video, quanto di quello cartaceo, abbiamo ritenuto opportuno elaborare una filmografia in cui compaiono, oltre ai titoli di testa ed alla data di produzione di cortometraggi, lungometraggi, programmi televisivi, ecc..., il formato, la produzione, l'elenco dei collaboratori e, dove possibile, la reperibilità. E' stato inoltre inserito, per gli audiovisivi non presi in considerazione nel presente lavoro, un breve soggetto. Sono inclusi in Bibliografia gli articoli comparsi su quotidiani e riviste cinematografiche riguardanti Ansano Giannarelli e la sua opera, ed un elenco di articoli in cui è il regista stesso a parlare di cinema e di audiovisivi in genere.

Il lavoro di Ansano Giannarelli mette in crisi la tradizionale distinzione tra la "fiction" e la "non fiction". Ciò sin dal suo primo cortometraggio, *16 ottobre 1943*, del 1960. Questo appare un dato molto evidente alla visione dei suoi lavori e contemporaneamente causa una enorme difficoltà nella classificazione per genere dei suoi film. Ciò testimonia anche la già citata diversificazione degli interessi del regista, il quale allarga il suo campo di interesse oltre il perimetro del cinema per avvicinarsi al territorio della televisione e al linguaggio dei moderni mass media che oggi il progresso tecnologico sta propiziando. Non è facile per questo motivo e per i tanti spunti di riflessione derivanti dai lavori di Giannarelli giungere ad una lettura completa ed esauriente della sua opera. Questo mio lavoro va perciò inteso come proposta per approfondimenti ulteriori e come strumento utile per chiunque voglia avvicinarsi alla personalità di Ansano Giannarelli su cui rimane ancora molto da studiare.

Esordisce giovanissimo nel cinema come assistente di M.Monicelli (*Totò e Carolina*) ma si segnala alcuni anni più tardi in campo "documentaristico" come uno dei più preparati registi italiani. Si afferma per il suo impegno civile e per la cura formale dei suoi cortometraggi: *16 ottobre* è candidato all'Oscar e *Diario di bordo* ottiene il Nastro d'argento. Siamo agli inizi degli anni '60, periodo in cui la situazione del nostro cinema non era sicuramente edificante. Egli lavora insieme ad altri registi, quali Piero Nelli, Nelo Risi, Massimo Mida, Alberto Caldana, Elio Petri, Giuseppe Ferrara e altri, per un rinnovamento reale del cinema italiano e combatte una battaglia personale

con una scelta particolare di cinema, quella, ad esempio, che recupera dal passato miti e personaggi, segni emblematici di una militanza antifascista piena e coerente. Sin dai suoi primi lavori Giannarelli prende le distanze sia da quel tipo di produzioni rivolte alla escalation dei premi di qualità tanto in voga negli anni '50 e '60, sia dalle altrettanto numerose produzioni aculturali frutto di ricette spettacolari. I suoi temi riguardano la problematica esistenziale e la sua macchina da presa diviene strumento nuovo, vivace, moderno ed intelligente per indagare il divenire della realtà. E' chiaro in Giannarelli un sicuro interesse e una certa partecipazione alla storia dell'umanità. La sua poetica pulsa in direzione di quello che si potrebbe definire "il risveglio delle coscienze"; le tematiche e lo stile del suo modo di far cinema tendono a trasformare lo spettatore in un partecipante attivo all'esperienza del "vedere il cinema". Così i suoi film al contrario della maggior parte della produzione cinematografica italiana che blandisce il cattivo gusto del pubblico senza cercare di provocare la benché minima reazione attiva in esso, cercano di suscitare l'interesse e la partecipazione dello spettatore. Il suo è un cinema diverso da quello spettacolare e industriale fondato soltanto sul successo del "botteghino" (per ciò che riguarda il film lungometraggio a soggetto) e sull'accaparramento dei premi di qualità (per i film cortometraggi). Il suo è un cinema che ha qualcosa da dire; è un cinema profondamente radicato nel tessuto sociale contemporaneo; è un cinema che cerca di abituare un pubblico -ormai male educato- ad un rapporto con le immagini che possa portare ad un arricchimento dello spirito e ad una presa di coscienza e di viva partecipazione di fronte alla realtà quotidiana. E' un cinema che affonda le sue radici nella riscoperta della realtà, attraverso il ricorso alla analisi storica recente (Resistenza e antifascismo), passata (la Francia intorno al 1830, periodo in cui si assiste alla conquista del potere da parte della borghesia e alla nascita del proletariato), all'analisi di problemi di respiro mondiale (imperialismo, neocolonialismo e razzismo) e nazionale (alienazione nelle fabbriche, ecc...)- e che affida il suo significato alla proposta, alla denuncia, alla discussione.

Questo interesse all'attualità e a situazioni da noi non distaccate è molto chiaro sia nei suoi film più noti - *Sierra Maestra* e *Non ho tempo*, a cui abbiamo dedicato un capitolo ciascuno- sia in tutta la sua vastissima filmografia. Interesse all'attualità testimoniato anche dal suo impegno presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico dove prosegue con coerenza il lavoro iniziato da Zavattini, il quale ha affermato, nel 1980:.

*L'Archivio audiovisivo del movimento operaio è un archivio più del presente che del passato, e i materiali valorosamente raccolti non stanno là nelle scaffalature in una indeterminata attesa, diventando cioè sempre più archivio, secondo il vecchio vocabolario, ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare una informazione più libera fin dalla sua radice.*

A Zavattini lo accomuna anche il suo sentire la natura mercantile del cinema come un freno per la libertà di espressione. Non è dunque un caso che Giannarelli collabori alla realizzazione de /

*misteri di Roma* nel '62 e alla realizzazione del *Cinegiornale della pace* nel '63, entrambi progetti elaborati da Cesare Zavattini.

Vista la incompatibilità dei suoi film con le tematiche care al cinema che va per la maggiore, Giannarelli sente la necessità di lavorare in condizioni il più possibile libere e crea (insieme a Piero Nelli, con il successivo ingresso di Marina Piperno) una propria struttura di produzione: la Reiac film (realizzazioni indipendenti autori cinematografici). Il suo linguaggio è sempre stato un linguaggio al servizio delle idee, delle "storie" da raccontare. Da qui la necessità di una struttura filmica molto rigorosa -non basata sull'ordinamento dei fatti secondo un inizio, un centro e una fine- che renda possibile una narrazione aperta e disponibile a tutte le ellissi. Questa struttura rigorosa avrà quindi il compito di ancorare i materiali del film ad un impianto unitario, aperto ma dal punto di vista ideologico sempre riconoscibile. Egli prepara i suoi lavori cinematografici con estrema cura, non lascia spazio alcuno all'improvvisazione; è sempre estremamente informato e documentato. Tutto ciò gli consente di essere padrone dell'argomento trattato -spesso si avvale di consulenti della materia- e di poterlo organizzare attraverso una struttura molto forte attraverso cui poter dare un "senso cinematografico" a quello che sta facendo. Ciò purtroppo non serve a procurargli una sorte favorevole nel mercato italiano. *Sierra Maestra* ottiene uno straordinario successo di critica a Venezia, ma deve scontrarsi poi con la barriera del mercato. *Non ho tempo* (nonostante il successo della versione televisiva al Premio Italia e il successo della versione cinematografica a Cannes) deve aspettare un tempo incredibilmente lungo per confermarsi al pubblico come uno dei lungometraggi televisivi più belli e originali realizzati in Italia negli anni '70.

I suoi film non solo esigono una lettura attenta e attiva ma sono sempre caratterizzati da elementi nuovi e sperimentali. E' necessario compiere la fatica di leggere un cinema fuori dagli schemi abituali, dove si può incontrare Galois che partecipa ai sopralluoghi del film su di lui, dove si può incontrare un ragazzo del 1971 ad un interrogatorio del 1831, dove ci si aspetta da un momento all'altro l'apparizione della scritta "lavori in corso" oppure dove un soldato di *Sierra Maestra* esce fuori dal suo "ruolo" e va ad intervistare le comparse sarde sulla situazione socio-politica dell'isola. La qualità artistica di un film è data -secondo Giannarelli- dalla sua forza a stimolare gli uomini a pensare:

*Per me il cinema è il linguaggio del pensiero visivo e in quanto pensiero è sicuramente uno strumento di conoscenza della realtà; da questo punto di vista non nego la forza emozionale del pensiero, anche una emozione è un pensiero; il problema si crea nel momento in cui vengono contrapposti pensiero emozionale e pensiero razionale, ecco allora che si decide -e questa è una costante della produzione di massa- che l'espressione della emozione ha il sopravvento: bisogna colpire gli uomini alla pancia (o al cuore) e non alla testa. Per me il cinema è un momento per spingere a pensare e a sentire contemporaneamente; se sono costretto a scegliere, opto per il pensare piuttosto che per il sentire, ma questo se sono costretto a fare una scelta. Un cinema completo è quello che ti emoziona e che contemporaneamente ti fa pensare. Questo*

*attraverso un quid che è una specificità del cinema: le immagini. Per me il cinema è soprattutto immagini -immagini in movimento- poi immagini con un sonoro, non cinema parlato<sup>1</sup>.*

Ansano Giannarelli

*Il cinema di Giannarelli è un cinema molto avanzato, molto alto forse, troppo alto per un paese come l'Italia; Ansano ha sempre fatto un cinema proiettato in avanti e nonostante io per il mio ruolo di produttrice avessi a volte un atteggiamento più prudente -per ovvi motivi (e su questo abbiamo anche discusso)- lui ha sempre mantenuto il suo rapporto con il cinema da autore vero. Quello che io gli ho rimproverato è stato il fatto di non aver saputo -anzi di non aver voluto per essere più precisi- parlare di se stesso in modo tale che gli altri fossero costretti a prenderlo molto più in considerazione e ne avessero riconosciuto il suo valore. Noi non siamo mai stati dei "cinematografari", non abbiamo mai frequentato l'ambiente del cinema. Errore pazzesco! Contemporaneamente, se si fosse venduto in modo diverso, non sarebbe stato Ansano Giannarelli e non avrebbe fatto il cinema che ha fatto<sup>2</sup>.*

Marina Piperno

---

<sup>1</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>2</sup> Conversazione con Marina Piperno, maggio, 1997.

## II APPRENDISTATO CINEMATOGRAFICO

Conversazione con Ansano Giannarelli

### **Io in quel momento vengo visto come uno scapestrato che vuole fare questa "strana cosa"**

Come nasce l'idea di far cinema. Nei primi anni '50, periodo del liceo vado molto a cinema nei confronti del quale nutro una grande passione. Con un mio compagno di classe scriviamo critiche di film che abbiamo visto. Su questi film nasce un dialogo per iscritto che prende il posto -durante le ore di lezione- delle materie scolastiche che non ci interessavano. Parallelamente a questa mia passione "critica" nei confronti dei film che andavo a vedere, nasce il desiderio di comprendere meglio il funzionamento del mondo del cinema. Tutto inizia, quindi, nel periodo del liceo - frequentavo il Visconti che era un liceo prestigioso di Roma- nei confronti del quale ho un atteggiamento molto polemico che poi si traduce persino in rinvii ad ottobre. Alle aule scolastiche preferivo la vicinissima Biblioteca Nazionale dove cerco le prime letture cinematografiche. Ricordo che comincio a leggere i primi libri di cinema andandomeli personalmente a cercare nelle schedine del catalogo: libri sulla grammatica del film, leggo Pudovkin, Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*. Leggendo queste cose rimango molto affascinato dal montaggio: questo fatto che le immagini messe insieme significano qualcosa di diverso dal loro significato originario, mi colpisce e mi interessa subito tantissimo.

C'è la decisione una volta uscito dal liceo di provare a cimentarmi in questo tipo di attività e ne parlo con mio padre. La mia è una famiglia molto seria, mio padre, prof di matematica, mio fratello, laureato in filosofia. Io apro un settore di lavoro del tutto nuovo rispetto alle tradizioni della mia famiglia. Anche se mio nonno faceva lo scultore io, in quel momento vengo visto come uno scapestrato che vuole fare questa "strana cosa". Mio padre, con una posizione che apprezzai molto, mi disse che avrei potuto fare quello che volevo a condizione però di prendere una laurea. Cerco l'iscrizione ad una facoltà che mi permetta il massimo della libertà possibile. Questo problema della ricerca della libertà devo dire lo vivo sin dall'infanzia e quindi la scuola non mi piaceva perché la sentivo come oppressiva, non rispondeva alla mia curiosità. Massima libertà possibile in modo che possa fare anche il cinema, oltre all'università. Mi iscrivo a Giurisprudenza, proprio perché la frequenza non era obbligatoria.

**Non ti danno una lira, ti daranno solo il cestino durante la pausa così vediamo quello che sai fare.**

Continuo ad essere un assiduo frequentatore del cinema, vedo di tutto, ma quei film che hanno un riferimento forte con l'attualità mi colpiscono in modo assolutamente particolare. Contemporaneamente incomincio a cercare occasioni di lavoro e rapporti che mi permettano di cominciare a fare qualche esperienza. Ma il mio apprendistato lo faccio in quel meraviglioso "set cinematografico" che è l'intera città di Roma che era allora la capitale del cinema da tutti i punti di vista, le sue strade erano invase da troupe cinematografiche. Casualmente ci si imbatteva in dei luoghi transennati in cui macchinisti, elettricisti, e tutti gli altri elementi delle troupe montavano con grande animazione la "macchina cinema". Tutte le volte che io trovavo situazioni del genere mi bloccavo e seguivo per giornate e notti intere, dall'esterno, quello che avveniva. Cercavo di carpire da lontano le tecniche di lavorazione: il lavoro del regista e il lavoro del direttore della fotografia mi interessavano particolarmente. Un film che segui per molto tempo -anche perché fu girato nel quartiere in cui io abitavo- fu *Ai margini della metropoli*, Di Lizzani, in cui veniva ricostruito il delitto Egidi. Queste sono le esperienze che riesco a fare fino al momento in cui incontro Mario Monicelli. Il rapporto nasce sulla base di una comune origine territoriale: Mario Monicelli come me è di Viareggio. Monicelli, che allora si stava dividendo da Steno con cui, aveva fatto molti film, ad un certo punto mi propone di fargli da assistente volontario, dicendomi: "si può cominciare, non ti danno una lira, ti daranno solo il cestino durante la pausa così vediamo quello che sai fare".

Il film è *Totò e Carolina*, il film, credo, più censurato del cinema italiano in assoluto. Qui ho tre fortune. La prima è che posso fare questa esperienza con Monicelli il quale mi insegna, devo dire che è la cosa principale che ho imparato da lui, a non avere nessun rapporto mitologico col cinema. Per Monicelli il cinema è un lavoro come un altro; non è niente di più. E' un lavoro che bisogna far bene, che bisogna conoscere il più possibile ma dietro al quale non c'è nessun mito. E' un lavoro normale. Tutto ciò mi rimane addosso proprio come un insegnamento etico. Non bisogna credere che lavorare nel cinema significhi operare in un mondo particolarmente complesso. Monicelli, devo dire contribuì ad aumentare il mio amore per il cinema proprio per questa dimensione non retorica, seria, del suo lavoro cinematografico.

La seconda fortuna è che l'aiuto regista è Gillo Pontecorvo, col quale entrammo subito in un clima di simpatia reciproca e amicizia. Dopo avermi tenuto sotto controllo per un pò di giorni e, accortosi che io lavoravo istintivamente, (nessuno mi aveva insegnato quello che facevo) incominciò a darmi molta libertà. Mi delega delle funzioni durante le sue assenze e quindi io mi trovo improvvisamente con un livello di responsabilità maggiore. Mi trovai, in assenza di Pontecorvo, a dover salire su un camion in un paesino del Lazio e, con un megafono a dirigere una scena di comparse. La notte precedente non ho dormito per la paura di sbagliare ma naturalmente fu un elemento di crescita molto veloce. Tra l'altro il capo macchinista, vecchio esperto di cinema, durante il rientro a Roma mi chiese quanti film avessi fatto in precedenza. Capii che quello era un riconoscimento e la cosa mi fece molto piacere. Tra l'altro in questa esperienza sto molto attento al lavoro di tutta la troupe e mi rendo conto di come il lavoro cinematografico ha una fortissima connotazione di lavoro collettivo. Nonostante ci siano responsabilità diverse,

responsabilità autoriali ecc... , la realizzazione di un film è frutto di un lavoro collettivo. Quindi la dimensione produttiva comincia ad interessarmi sin da quel momento.

Altra grande scoperta in questa prima esperienza fu la necessità di impadronirmi della tecnologia, io avevo letto molti libri che parlavano di montaggio, di tecnica del linguaggio ecc..., ma non avevo trovato quasi nulla sulla tecnologia, fondamentale nel processo di produzione dell'immagine. E qui ho la mia terza fortuna : l'operatore di macchina è Marcello Gatti con il quale instauro un rapporto affettivo immediato. Marcello mi spiega tutto sulla mdp: gli obiettivi, i diaframmi, i fuochi, i movimenti della camera. Marcello Gatti è stato poi l'operatore del mio primo cortometraggio, *16 ottobre 1943* e del mio primo lungometraggio, *Sierra Maestra*.

### **Capisco che mi piace e decido di continuare.**

Penso anche di provare il Centro Sperimentale di Cinematografia, però il clima politico che c'era allora al Centro, francamente non mi incoraggiava molto. Erano gli anni di Sala, che aveva instaurato un clima di chiusura e di conformismo fortissimo. Monicelli stesso mi consiglia di continuare a fare esperienza sul "set". Lavoro con lui per altri due anni con ruoli e in situazioni diverse. L'anno successivo in *Proibito*, tratto da Deledda e ambientato in Sardegna. Il primo aiuto è Francesco Rosi che al contrario di Gillo è un uomo durissimo; mi prende sotto il suo controllo e mi mette alla prova sull'aspetto della edizione . Non posso dimenticare una scenata violentissima a causa di un mio errore in relazione alla posizione di un fucile (per problemi di continuità). Io dissi che il fucile era posizionato in un certo modo: lui non si fidò e fece girare al regista la inquadratura in due versioni differenti. In proiezione mi fece passare un quarto d'ora di quelli tremendi perchè avevo sbagliato e lui, per fortuna, aveva trovato con la sua esperienza la soluzione di salvaguardia. Non era compito mio fare l'edizione, ma lui diceva che un aiuto regista doveva saper fare, per rendersi conto di tutta una serie di cose, l'edizione. Rosi aveva svolto questo lavoro ne *La terra trema* di Visconti, esempio di una delle edizioni magistrali del cinema italiano. Puoi immaginare, allora, come ci tenesse al fatto che l'edizione venisse fatta nel migliore dei modi.

Nella terza esperienza con Monicelli mi occupai esclusivamente dell'edizione ed è stato in assoluto il lavoro più micidiale della mia vita. Lavoravo mediamente tra le 16 e le 18 ore al giorno perchè prima di girare e dopo aver girato c'era un lavoro delicatissimo di sistemazione degli appunti. Inoltre tieni conto che non sapevo disegnare, non c'era la polaroid, non c'era il video. Annotavo sui diari di lavorazione tutto quello che facevano i componenti della troupe il che mi pose un problema politico: io divento un controllore dei tempi; anche se più di una volta ho trovato delle soluzioni per evitare di far ricadere la responsabilità di un errore su qualcuno. Impadronimento della tecnologia, serietà estrema e conoscenza della struttura del lavoro cinematografico, sono gli insegnamenti fondamentali di questo primo periodo.

La mia prima esperienza di prodotto finito è la realizzazione, insieme a Marcello Gatti, di un servizio di 5' su una manifestazione di moda, *Velluto Cartoni*, in 35mm. Dello stesso periodo è un lavoro di revisione delle *Comiche di Charlot*: un lavoro sulle didascalie per fare una edizione

italiana. Poi inizio un rapporto di lavoro con un produttore della Corona Cinematografica da cui vengo ingaggiato per fare la direzione artistica di una serie di cartoni animati. Anche questo lavoro è stato per me molto importante perchè ho conosciuto la tecnica dell' animazione, della ripresa a passo uno. Tutto il lavoro in seguito che io ho fatto sulle immagini fisse, sulle fotografie, sull'iconografia in genere è stato reso possibile grazie a questo tipo di esperienza<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

### III

## "CINEMA" E RESISTENZA

Se diamo un'occhiata alla filmografia di Giannarelli ci possiamo rendere conto di come egli abbia dato un grosso contributo alla necessaria memoria collettiva della Resistenza<sup>4</sup>. Il suo primo cortometraggio, *16 ottobre 1943* vede il regista impegnato ad affrontare un episodio sulla persecuzione antisemita a Roma durante il periodo della occupazione nazista. A questo seguono in ordine di tempo: *Benito Mussolini, anatomia di un dittatore*<sup>5</sup> (1961), *1943* (1973), *Resistenza: una nazione che risorge* (1974-76), *Memoria presente. Ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista* (1983), *Roma occupata* (1984), *Tradimento* (1985), *Nel regno del Sud* (1986).

Tutti questi lavori -percorsi individuali, storie di singoli episodi, storie collettive- possono aiutare a ridisegnare, come dice lo stesso regista, nella sua complessità quel mosaico meraviglioso di esperienze diverse che si chiama Resistenza. Giannarelli è uno dei primi, al principio degli anni '60, tra i giovani autori, a cimentarsi in dei film che raccontano la Resistenza, l'antifascismo, la storia d'Italia nonostante una serie di forti difficoltà produttive e politiche: siamo in un periodo in cui i temi sulla Resistenza sono temi quasi proibiti; sono gli anni in cui il ministero bocciò un documentario di Nelo Risi, *I fratelli Rosselli*, cui la critica cinematografica assegnò nel 1960 il Nastro d'Argento per il miglior cortometraggio. Fu bloccato in censura per 18 mesi, a causa di una frase critica sulla Spagna franchista; e poi gli fu negata la programmazione obbligatoria (che ne avrebbe consentito una sia pur teorica circolazione nei cinema), perché -come dichiarò l'allora ministro dello spettacolo Tupini- il lavoro di Risi era sfornito dei "minimi requisiti tecnici e artistici richiesti"<sup>6</sup>.

Il cinema sulla Resistenza non ha mai suscitato l'interesse dei governi e del mercato. Basti pensare a *Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana* di Fausto Fornari il quale ha "inaugurato la "scuola" del cortometraggio antifascista e ha tracciato indirettamente lo schema di rievocazione, di ricostruzione e di sintesi narrativa che avrà poi un'influenza decisiva sulle opere che verranno"<sup>7</sup>. Un'opera in cui c'è la firma di Zavattini nella sceneggiatura e che nonostante il

---

<sup>4</sup> Si intende Resistenza come quel periodo che va dall'8 settembre del '43 al 25 aprile del '45. Per cui non si fa distinzione alcuna tra film sulla Resistenza e film sull'antifascismo.

<sup>5</sup> Giannarelli insieme a Mino Argentieri ha realizzato soltanto il trattamento della sceneggiatura.

<sup>6</sup> Carlo Di Carlo, "Il cortometraggio italiano antifascista", in *Centrofilm*, n. 24-26, agosto-settembre 1961, p.16.

<sup>7</sup> Ibidem

premio di qualità, i successi della critica, il premio di Venezia ed altri premi internazionali, si scontra con la barriera del mercato. "Nessuno, fra venti e più noleggiatori ai quali presentai il film, dico nessuno, ebbe il coraggio di acquistarlo e di metterlo in distribuzione. Ebbi tante parole di elogio, ma anche tanta commiserazione per aver sprecato il mio talento in un film sulla Resistenza, argomento anticommerciale per eccellenza. Erano gli anni '53-'54. Si trattava del primo documentario sulla Resistenza, credo. Non uscì mai in pubblico; la sua vita fu limitata ai circoli del cinema e alle associazioni culturali"<sup>8</sup>. Uno dei tanti esempi di quella censura del mercato che già allora creava i presupposti per un cinema al servizio del Potere e delle leggi del consumo.

E' in questo clima, agli inizi degli anni '60 che, per "recuperare politicamente, quello che il perbenismo burocratico o il mercato avevano emarginato" opera Ansano Giannarelli insieme ad altri autori come Piero Nelli, Nelo Risi, Massimo Mida, Elio Petri, Giuseppe Ferrara; una generazione di autori che hanno combattuto e stanno ancora combattendo una loro battaglia con una scelta particolare di cinema. Quella, ad esempio, che recupera dal passato, miti e personaggi, segni emblematici di una militanza antifascista piena e coerente.

Le origini dell' interesse del regista verso il tema della Resistenza -che diventa una costante nel suo lavoro cinematografico e televisivo- sono molto personali. Prima di affrontare lo studio e l' analisi dei lavori di Giannarelli sulla Resistenza è interessante riproporre un brano tratto da un' intervista in video rilasciata dal regista. Questo può aiutare nella comprensione dei suoi film e certo non fa che confermare lo stretto legame esistente in Giannarelli tra il suo impegno politico-civile e il cinema.

"Nel 1943-'44 con la mia famiglia mi trovavo in Versilia, dove sono nato. La mia famiglia aveva una casa a Forte dei Marmi e, anche se ci eravamo già trasferiti a Roma, l' estate era sempre trascorsa lì. Nel '43, anno della caduta del fascismo e poi dell' 8 settembre, avevo dieci anni. Provenivo da una famiglia non fascista, ma che aveva subito il fascismo come la maggioranza degli italiani: mio padre si era iscritto al Pnf nel '33 (...) Ricordo ancora quello che è successo l' 8 settembre. Eravamo a Forte dei Marmi, mio padre era sotto le armi e mio fratello, che aveva nove anni più di me, era con noi; stavamo per tornare a Roma. Io ero sul mare, con amici, e assisto a questo doppio spettacolo: quello della flotta che scorre da La Spezia verso il sud, (che è uno spettacolo che mi piacerebbe ricostruire nel cinema) con una fila ininterrotta di navi da Spezia a Livorno lungo la linea dell'orizzonte. In quel momento avviene una cosa che lascia noi ragazzi atterriti: da Spezia ci sono delle barche a motore, che vengono verso Viareggio, Forte dei Marmi, Marina di Massa, contro le quali dalla spiaggia, presidiata dai tedeschi, vengono sparate raffiche di mitragliatrice. E un'immagine nettissima, questi uomini che si buttano in acqua a duecento. trecento metri da riva, erano marinai di Spezia, quelli di "Tutti a casa". Questo è il primo momento in cui nasce in me, istintivamente, un odio antinazista. E nei giorni successivi si sviluppa. I tedeschi arrivano, occupano militarmente la zona, e questo odio si sviluppa in modo fanciullesco, e si manifesta con tentativi ingenui di boicottaggio.(...) Su questo poi si innesta il ritorno a casa di mio

---

<sup>8</sup> C. Di Carlo, op. cit., p. 92-93.

padre e la sua scelta di non andare nella Repubblica di Salò; diventando quindi un ricercato. Inaspettatamente arrestano mio fratello in quanto esponente del Fronte della gioventù, quello di Curiel, che stava nascendo. Fu uno shock, in casa, perché, nessuno di noi, nemmeno mia madre o mio padre, conosceva l'attività clandestina di mio fratello, che consisteva nel volantinaggio e nel reperimento di fondi per i partigiani che sulle Alpi Apuane cominciavano a costituirsi. A questo punto sfogliamo in montagna, nella parte collinare delle Alpi Apuane, dove il movimento di Resistenza incomincia a sentirsi, e ricordo perfettamente l'emozione, andando a una fontana per prendere l'acqua, all'incontro con un gruppo di partigiani. Avevo dieci, undici anni. Avviene anche una modifica abbastanza radicale della mia psicologia perché con mio fratello in carcere, mio padre ricercato, il peso organizzativo della famiglia ricade in primo luogo su mia madre, e poi su di me. Sono io che faccio i viaggi giornalieri al carcere di Pietrasanta per portare un po' di viveri a mio fratello, e tutto questo determina una crescita sicuramente accelerata. Così il mio processo di maturazione è rapidissimo. Mio padre, essendo stato militare, si rende conto, anche prima di altri, che i tedeschi organizzano la famosa linea gotica, cioè la linea di difesa che sarebbe poi stata utilizzata una volta ritirati dal sud; perciò propone alla nostra famiglia e anche ad altre un trasferimento, sempre in montagna, però leggermente più a sud. E, guarda caso, il paese da cui ci muoviamo resta al nord della Linea gotica e quindi per uno spostamento di sette, otto chilometri noi siamo liberati dall'avanzata alleata alcuni mesi prima. Durante questo trasferimento c'è un altro momento che si fissa in maniera molto forte nella mia memoria: nei pressi di un ponte vediamo i cadaveri di due impiccati. In questa colonna ci sono anche delle donne che si erano portate dietro un ombrellino per proteggersi dal sole e che in quel momento serve loro per proteggersi lo sguardo da quei due corpi, gli stessi che io e altri amici andiamo a vedere, con la tipica curiosità dei ragazzi, e anche per leggere ciò che era scritto sui cartelli posti sul loro petto: "Così noi facciamo. X Mas". I reparti della X Mas hanno collaborato con le SS, nelle grandi stragi a nord e a sud della Linea gotica, per creare il terrore intorno a questa linea di difesa. Emigriamo, quindi, in un paese poco a sud della Linea gotica, a un'ora o meno di cammino da Sant'Anna di Stazzema, il luogo dove c'è stato il più grande massacro in Italia dopo Marzabotto. E anche quello è un ricordo vivissimo: durante la giornata vediamo bruciare queste case al di là della vallata. Sentiamo i rumori dei colpi di mitraglia, di mitra, e poi incominciano ad arrivare da noi gli uomini di Sant'Anna che sono riusciti a sfuggire al massacro. E ricordo gli occhi e i visi che avevano dentro un dolore atroce: l'atrocità di quello che avevano visto nel paese io la vedo nei loro occhi. Queste cose le ho ricostruite in *Versilia: gente del marmo e del mare*, che è un'inchiesta sperimentale nella quale faccio da filo conduttore e rifaccio questo percorso: con la telecamera andando nel luogo dove c'erano gli impiccati, e poi a Sant'Anna di Stazzema. Ecco, questo è il background. Diciamo che questo contribuisce a una mia forte e rapida politicizzazione, legata anche a mio fratello, militante socialista; quindi vivo con molta consapevolezza tutto il lungo periodo dal '47 a oltre la metà degli anni Cinquanta, periodo in cui della Resistenza non si parla oppure se ne parla per denigrarla.

Se a tutto questo aggiungiamo che avevo un rapporto sentimentale con quella che poi divenne mia moglie, Marina Piperno, che è di origine ebraica, si può facilmente capire come venne

fuori quasi naturalmente l' ipotesi di raccontare qualcosa legato a questo tema. In più stimolato dai racconti di mio suocero che aveva vissuto il periodo dell'occupazione tedesca nascosto per 9 mesi in uno scantinato, decido insieme a mia moglie di partire con la mia prima esperienza complessiva: un cortometraggio sull' occupazione tedesca a Roma. Tutto questo grazie ad una offerta generosa di mio suocero"<sup>9</sup>.

Nasce così per Giannarelli la prima ipotesi di saggiarsi, come avveniva allora, in una esperienza complessiva: lo schema classico per uno che voleva fare il regista era l' assistenza alla regia e poi il cortometraggio. Marina Piperno fa la produttrice, Giannarelli oltre che occuparsi della sceneggiatura e della regia collabora con lei alla produzione. "Quello che ho imparato in occasione della tesi di laurea sui meccanismi di produzione, su come si dovevano fare le domande per ottenere la nazionalità italiana ecc.; qui mi tornano come strumenti di lavoro"<sup>10</sup>.

### 3.1 - 16 OTTOBRE 1943

Il cortometraggio rievoca, attraverso una ricostruzione simbolica, due episodi della persecuzione antisemita a Roma durante il periodo dell'occupazione nazista in Italia: la raccolta dei 50 Kg di oro e la deportazione di circa 1030 cittadini ebrei nei lager tedeschi.

Immagini dall' alto del quartiere ebraico romano seguono una cruda sequenza fotografica sullo sterminio operato dai nazisti nei campi di concentramento. Una ordinanza attaccata ad un muro. La sera del 26 settembre 1943 i rappresentanti della comunità israelitica di Roma, convocati all' ambasciata germanica furono informati dal maggiore delle SS Kappler che gli ebrei romani dovevano versare entro un giorno e mezzo 50 kg d'oro; in caso di inadempienza deportazione in Germania di 200 ebrei. Tutta Roma aveva saputo del sopruso tedesco e se ne era commossa.

In un ufficio della comunità il pesante tributo grazie alla collaborazione di tutti gli ebrei romani e di cittadini non ebrei viene raccolto e consegnato. Gli ebrei ora si fidano dei tedeschi: la minaccia dei 200 ostaggi era scongiurata, si sentono ormai al sicuro, si raccolgono in preghiera forse per ringraziare dello scongiurato pericolo. Ma la sera del venerdì 15 ottobre giunge dal nord un reparto specializzato di SS. Quella stessa notte le loro "ombre" sono nel quartiere ebraico.

---

<sup>9</sup> La seguente intervista è stata rilasciata da Giannarelli a Giacomo Gambetti.

<sup>10</sup> La tesi è stata una occasione per sviluppare un aspetto che è per Giannarelli di grande interesse: l'assetto complessivo del sistema cinematografico, la storia dell'industria cinematografica di stato, la nascita dell'istituto luce, come lo stato governa progressivamente nel tempo dal 1910 circa sino al 56 57 -anno della laurea-, il cinema. Tutto il suo impegno politico-culturale successivo dipende da questo interesse: la sua partecipazione all'ANAC, Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici, il suo interesse nei confronti della struttura del cinema: come viene finanziato, come viene controllato, come viene amministrato.

Un fascio di luce emanato da una torcia, un' altro ancora; gli ebrei dormono ignari dell' imminente pericolo, ancora dei cono di luce che esplorano le vie del ghetto. I soldati tedeschi non si vedono ma si sente la loro presenza. Improvvisi colpi di mitra svegliano gli abitanti del quartiere. Sono ormai tutti in piedi, si riuniscono per farsi coraggio a vicenda ma non sanno ancora cosa stia succedendo.

Nessuno sapeva la ragione di quell'inferno, più tardi con la logica e il senno del poi si capì che i tedeschi avevano voluto spaventare la gente del ghetto per costringerla a tappare in casa, e prenderla tutta. Verso le quattro del mattino infatti la sparatoria si placò, ebbe inizio la razzia. Un lungo carrello su cui si sentono le voci tedesche esplora il quartiere in lungo e in largo. I tedeschi non si vedono, si sentono le loro voci, si vedono le loro ombre. I volti attoniti, impauriti delle donne, dei bambini, degli anziani conferiscono consistenza fisica ai soldati nazisti. La razzia si protrae fin verso le 13.00. Quando fu la fine per le vie del ghetto non si vedeva più un'anima. La mdp a mano, ricerca nel vuoto delle case, negli scorci delle strade le ombre di quelli che, deportati il 16 ottobre, non sono più tornati. I rastrellati venivano raccolti nella fossa del portico d'Ottavia in attesa di essere condotti nel luogo dove era stabilita la prima tappa: il collegio militare . Tre giorni dopo un treno li avviava verso la Germania. Il film si chiude, così come è iniziato, con documenti fotografici -sempre relativi ai crimini nazisti- che contestualizzano la finzione dell' evocazione cinematografica. Su questi documenti iconografici, ascoltiamo le seguenti terribili parole:

*Auschwitz, Mathausen, Dachau, Bukenwald, nei campi di sterminio sono morti otto milioni di uomini: ebrei, cattolici, protestanti, ortodossi, atei. Dei 1024 israeliti rastrellati a Roma, ne sono tornati soltanto 15.*

*16 ottobre 1943*, film che appartiene alla prima ondata di film sulla Resistenza ottiene un grande successo: viene candidato all'Oscar nella sezione dei cortometraggi<sup>11</sup>.

Giannarelli scrive la sceneggiatura in collaborazione con Mino Argentieri utilizzando come riferimento la cronaca di Giacomo De Benedetti<sup>12</sup> sul drammatico avvenimento dell' esportazione di più di mille ebrei romani. "La cronaca di quell'episodio è stata scritta da De Benedetti con una

---

<sup>11</sup> Non mi piace psicologicamente la competizione, poi non mi piace sul piano culturale, sono sempre stato molto distaccato dai festival dai premi attribuiti ai film , non mi piace il meccanismo dei premi tanto è vero che mi schiero contro ; il festival lo considero una buona situazione per mostrare i lavori ecc, ma il fatto che poi ci sia qualcuno che dica questo film è migliore di quest'altro, lo trovo poco convincente, per cui il fatto dell'Oscar lo prendo come un elemento che posso inserire nel mio curriculum ma niente altro. Quando mi venivano fatti i complimenti io rispondevo: scusate, ma vi rendete conto che l' Oscar non ha mai premiato Charlie Chaplin. Che "cavolo" di premio può essere un premio che non premia Charlie Chaplin; è un premio di cui non me ne frega niente! (Anzano Giannarelli)

<sup>12</sup> L' opera *16 ottobre 1943* di Giacomo De Benedetti è edita da "Il sagggiatore".

grande intensità cinematografica e proprio per questo motivo abbiamo deciso di utilizzarla per la rievocazione di questo episodio attraverso la formula del cortometraggio rievocativo"<sup>13</sup>.

La raccolta dell'oro, la descrizione della prima notte dei rastrellamenti, la concentrazione di oltre mille cittadini ebrei nel collegio militare, da lì alla stazione Tiburtina e poi nei campi di sterminio: è tutto raccontato attraverso una "ricostruzione cinematografica". Documenti visivi ci sono solo alla fine e all'inizio, e sono documenti fotografici. Il resto è girato tutto nel ghetto, dove Giannarelli ha ricostruito la vicenda utilizzando persone che avevano realmente partecipato alla raccolta dell'oro, che è il primo episodio della persecuzione nazista (il grande inganno), e poi alcuni momenti di questa razzia.

"Nasce in riferimento a questo cortometraggio un problema che mi ha toccato molto. Viene definito un documentario, io comincio ad incavolarmi perchè dico questo non è un documentario ma un cortometraggio perchè qui di documentario non c'è niente e la mia polemica nei confronti delle differenze che esistono tra "fiction" e "non-fiction" comincia da qui, perchè questa è una rievocazione tutta fiction anche se è corta. Una fiction diversa da quella della ricostruzione con gli attori, anche se io uso poi degli abitanti del quartiere per mostrare una famiglia nel momento in cui arrivano i nazisti per portarli via. I nazisti non si vedono ma sono rappresentati da un'ombra. E' proprio per questo motivo che parlo di cortometraggio, perché è evidente la commistione tra documento e fiction"<sup>14</sup>. La riflessione di Giannarelli sulla ambiguità circa la distinzione tra i due macro generi cinematografici, nasce da qui; così come nasce da qui tutta la sua riflessione e il suo interesse per il cinema che tratta l'argomento storico.

Dal punto di vista realizzativo, nel film vi sono alcune soluzioni "spericolate" sul piano tecnico come su quello linguistico. Ricordo ancora, dice il regista, violentando la resistenza di una persona tecnicamente più rigorosa come Marcello Gatti -direttore della fotografia- un carrello all'interno del quartiere ebraico realizzato con la macchina da presa su una automobile. Siamo naturalmente in una situazione di "cinema povero", autoprodotta, una situazione in cui bisogna supplire con l'estro e l'inventiva alla mancanza dei capitali necessari (per esempio per poter noleggiare un carrello). Ecco allora la trovata dell'automobile. Lo stesso avviene per la scelta della pellicola. Naturalmente deve essere utilizzato il bianco e nero, anche perchè più economico. Ma la bravura di Marcello Gatti -sarà in seguito il direttore della fotografia in *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo e successivamente in *Sierra Maestra* dello stesso Giannarelli- fa in modo che il bianco e nero diventi un elemento espressivo del film.

"Altra cosa che nasce qui in modo viscerale è l'amore sconfinato e totale per il bianco e nero come strumento espressivo insostituibile nei confronti del quale il colore è assolutamente una imposizione industriale. Il colore qui non ha senso"<sup>15</sup>.

Quindi il cinema sulla storia, il rapporto fiction- non-fiction, il rapporto tra il bianco e nero e il colore, sono tutte problematiche che si sviluppano in questo momento, proprio nel momento in cui

---

<sup>13</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

Giannarelli passa da una dimensione di lavoro "dipendente" ad una dimensione di lavoro in cui si assume la responsabilità complessiva. "La libertà mi fa sperimentare".

Un ruolo importante ha avuto il montaggio, -come del resto in tutti i lavori del regista- considerato da Giannarelli come un momento assolutamente creativo. Egli trascorre diverse notti in moviola e monta da solo il cortometraggio. "C'è una immagine molto bella che rappresenta la mia concezione del montaggio; mi piacerebbe essere come quella fotografia in cui si vede Ejsenstejn , mentre monta *Ottobre*, tutto avvolto dalla pellicola"<sup>16</sup>.

E' importante ricordare come il film, nonostante l'importanza avuta dal montaggio, è stato preventivamente preparato a tavolino. Giannarelli è dell'opinione che anche un tipo di cinema senza dialoghi necessita di strutture narrative forti che lo precedano e che lo preparino. E' un film che prevede già in fase di sceneggiatura per esempio il carrello in mezzo alle vie del quartiere ebraico; l'invenzione sta invece nella decisione su come fare questo carrello, mettendo cioè la macchina da presa su un'automobile. Questa è un'altra costante del cinema di Giannarelli. Egli prepara i suoi lavori cinematografici con estrema cura, non lascia spazio alcuno all'improvvisazione; è sempre estremamente informato e documentato. Tutto ciò gli consente di essere padrone dell'argomento trattato -spesso si avvale di consulenti della materia- e di poterlo organizzare attraverso una struttura molto forte. Questo non significa costruire delle "sceneggiature di ferro" che devono essere rispettate in fase di ripresa e di montaggio; significa piuttosto dare un "senso cinematografico" a quello che si sta facendo. Senso cinematografico, che proprio perchè ben preparato in fase di progettazione può lasciare -al contrario- ampia libertà in ripresa e in moviola. Giannarelli in tutto il suo cinema fa un ampio uso di questa "improvvisazione strutturata". Ciò in sintonia con la sua estrema serietà professionale e la sua naturale vocazione alla sperimentazione linguistica.

C'è anche nel film una attenzione estrema ai problemi del sonoro. Il testo letterario di De Benedetti viene letto da un attore straordinario, Arnoldo Foà', la cui voce è molto incisiva. Del resto la scelta su Foà non è stata casuale: "io sapevo che aveva lavorato come attore a radio Bari durante il periodo dell' Italia divisa in due da dove inviava annunci di una violenza estrema -rivolti ai partigiani- attraverso cui denunciava le spie fasciste"<sup>17</sup>. Autore della musica è un musicista di un gruppo torinese, *Canta-cronache*, Sergio Liberovici il quale ha realizzato la colonna sonora del film utilizzando un pianoforte aperto e lavorando su suoni prodotti dalle corde del pianoforte mosse manualmente all' interno della cassa armonica. Quindi una musica non descrittiva, non fatta con degli strumenti ma una musica rimanipolata e piegata alle esigenze del cinema , non autonoma ma fusa integralmente alle immagini di *16 ottobre 1943* . La musica e la voce di Foà sono due elementi di grande fascino del film<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Questo valore semantico attribuito alla musica è un'altra costante del cinema di Giannarelli; esiste un filo che collega la musica di Liberovici a quella martellante (Sierra Maestra) ed elettronica(Non ho tempo) di Gelmetti.

Questo cortometraggio è una esperienza importante, globale, l'esperienza più alta di questo periodo per Ansano Giannarelli. Contemporaneamente *16 ottobre 1943*, segnala Giannarelli come uno dei registi italiani più preparati e, come uno dei pochi che, attraverso il modulo dinamico del cortometraggio lavora per un rinnovamento reale del cinema -"mentre i telefoni bianchi rispuntano o ricoperti con gli stracci di un falso populismo o ridipinti del rosa di un gratuito ottimismo"<sup>19</sup>- recuperando momenti e passaggi indicativi della nostra storia.

Nel 1961 si occupa insieme ad Argentieri della stesura del trattamento di, *Benito Mussolini, anatomia di un dittatore*. Questa esperienza è importante per due motivi. Primo, perchè è la prima volta che Giannarelli lavora su una ipotesi di un film con materiale d'archivio; secondo perchè, dopo l'esperienza di *16 ottobre 1943*, -autoprodotta e quindi realizzata nella massima libertà- si rende conto della difficoltà di lavorare per un produttore. "Con Argentieri facciamo un trattamento, non arrivammo alla sceneggiatura, del film sulla figura di Mussolini. Il produttore ci impone delle soluzioni ambigue, che a noi non piacciono e decidiamo di ritirare i nostri nomi dai titoli di testa all'uscita del film."<sup>20</sup>.

### 3.2 - 1943

Nel 1973, si precisa con *1943* l'interesse da parte di Giannarelli verso il materiale d'archivio, il documento vero e proprio. Giannarelli filma una lezione di Paolo Spriano sul 1943, registrata nella biblioteca dell'Istituto Gramsci. In montaggio inserisce, nell'esposizione dello storico materiali fotografici di repertorio su avvenimenti e personaggi di un anno cruciale per la storia italiana: è infatti l'anno dei grandi scioperi di marzo, della caduta del fascismo, dell'armistizio, dell'occupazione nazista in Italia, dell'inizio della Resistenza. "E' per me un esperimento di tipo diverso: chiamiamola una prova esplicitamente didattica nell'uso del cinema. E' una lezione filmata, niente più di questo. E' invece importante perché è uno dei primi lavori in cui utilizzo il materiale d'archivio e poi perché da quell'occasione nasce l'ipotesi di fare un film -*Resistenza, una nazione che risorge*- che cerchi di esaminare la Resistenza nell'insieme della storia italiana, attraverso la raccolta di testimonianze, in particolare dei protagonisti politico militari di tutto l'arco delle forze coinvolte nella Resistenza"<sup>21</sup>.

### 3.3 - RESISTENZA, UNA NAZIONE CHE RISORGE

---

<sup>19</sup> Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, La casa Usher, 1979, FI, p.66.

<sup>20</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>21</sup> Ibidem.

*Resistenza, una nazione che risorge* -realizzato tra il '74 e il '76- nasce in collaborazione ancora una volta con Paolo Spriano e con Mino Argentieri. E' un film di montaggio che articola materiale di archivio con una serie di interviste a personaggi come Terracini, La Malfa, Amendola, Storoni e tanti altri: i protagonisti politico-militari della Resistenza ancora viventi. Durante la realizzazione di questo lavoro Giannarelli ha modo di riflettere sulla importanza delle interviste, non solo come materiale da utilizzare all' interno di un prodotto audiovisivo ma anche come materiale da archiviare per renderlo utilizzabile in futuro. Si rende, inoltre, conto delle limitazioni causate dalla durata "fissa" che costringe a dover tagliare le interviste.

"In questo senso io partecipo un po' a quell'ansia collettiva che anima tutti quelli che raccolgono materiali di documentazione su testimoni che poi, seguendo una legge assolutamente naturale, scompaiono. Ci rammarichiamo sempre tutti che su certi temi della storia italiana manchino delle testimonianze dirette e decisive, che potevano essere fatte e invece non lo sono state. In quel caso, sia pure su un argomento molto specifico e delimitato, abbiamo raccolto materiali che nel film sono inseriti, come sempre accade, a brani, ma nella loro interezza costituiscono comunque dei materiali sempre utili in futuro. Fra questi mi piace molto l'intervista di Li Causi , in cui racconta il suo viaggio avventuroso dal nord fino in Sicilia, con la guerra ancora in corso, perché il partito comunista gli chiede un'attività politica nella Sicilia liberata. Ci racconta l'episodio di quando, durante un comizio, la mafia gli spara addosso. Lui - siamo nel '75 - insisteva già molto sul rapporto mafia e politica, mafia e Roma. Devo dire che, rivedendo o rileggendo la trascrizione di quello che diceva, è abbastanza impressionante la sua capacità di prevedere che dietro questo fenomeno c'erano molte più cose di quanto-nessuno ancora si rendesse conto"<sup>22</sup>.

Il film che si propone come documentazione critico-divulgativa e come ripensamento storico del periodo 1943-45, è diviso in cinque parti di trenta minuti<sup>23</sup> .Ciascuna corrisponde grosso modo alle periodizzazioni che uno storico considera valide all' interno di un periodo che, partendo dagli scioperi del marzo del 1943 arriva alla caduta del fascismo:

- 1- febbraio-settembre 1943: da Stalingrado all'armistizio;
- 2- settembre 1943- gennaio 1944: dall'insurrezione di Napoli al congresso di Bari;
- 3- gennaio-agosto 1944: dallo sviluppo della Resistenza alla liberazione di Firenze;
- 4- agosto-dicembre 1944: dall'insurrezione di Parigi al secondo inverno in montagna;
- 5- gennaio-aprile 1945: dal dibattito nel CNLAI all'insurrezione del 25 aprile.

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> La divisione in parti da trenta minuti era nata dalla considerazione che nella diffusione scolastica si occupasse non più della metà di un'ora di lezione. Parlo di un'epoca in cui ancora non esistevano videocassette, e la diffusione era cinematografica, in bobine (Ansano Giannarelli).

*Resistenza, una nazione che risorge*, delinea quindi lo svolgimento delle vicende italiane nel quadro più ampio degli avvenimenti della seconda guerra mondiale a partire dal febbraio '43 all'aprile 1945. Un commento sonoro fuori campo accompagna la descrizione visiva affidata a documenti filmati, cinegiornali, documentari, fotografie e grafici e collega tra loro le numerose testimonianze originali che costituiscono il corpo della pellicola.

### 3.4 - MEMORIA PRESENTE. EBREI E CITTÀ DI ROMA DURANTE L'OCCUPAZIONE NAZISTA

"Nell'83, non è una mia iniziativa, mi viene riproposto il tema degli ebrei a Roma. Lo accetto perché mi viene riproposto sotto un' angolazione diversa, cioè come inchiesta tra i testimoni che ancora esistono. L'idea nasce da rapporti personali, con la comunità ebraica, con Anna Rossi Doria, attraverso l'organismo di cui faccio parte, l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico; la cosa mi appassiona anche sotto un altro profilo, quello di una verifica che mi interessava fare sulla memoria dei testimoni a una distanza di tempo così lunga, lontana dagli eventi. I testimoni toccano alcuni aspetti che non credo prima di quelle testimonianze fossero stati affrontati. Per esempio, un personaggio assolutamente straordinario è il parroco di San Lorenzo, che racconta cosa furono i bombardamenti del '43 a San Lorenzo e descrive il rapporto che ebbe con gli ebrei. Racconta di quando accompagna alcune donne ebree in un convento di clausura, per metterle al sicuro, e quando all' ingresso del convento gli viene detto : "Oddio, ma sono ebrei. Noi siamo di clausura, non possiamo". Al che, lui risponde: "con la mia autorità rompo la clausura; fate entrare queste donne!". E' un racconto bellissimo. Molto interessanti le testimonianze con alcuni scampati al rastrellamento, con alcuni sopravvissuti ai campi di sterminio. Le testimonianze più interessanti sono quelle di coloro che allora erano bambini. Tra certi giovani viene fuori il racconto su come, nonostante tutto, in quel periodo, anche dopo la razzia, ci fosse l'aspirazione al divertimento, la ricerca del ballo, della spensieratezza. Una serie di aspetti di quella microstoria mi colpirono molto".

L'inchiesta quindi analizza il rapporto tra gli ebrei romani e il resto della popolazione della capitale, nel periodo dell'occupazione nazista a Roma, dal settembre 1943 al giugno 1944. Le interviste con i cittadini ebrei romani (di diverse età), scampati alla deportazione nei campi di sterminio, si alternano con testimonianze rese dai cittadini romani e da religiosi, che offrirono la loro solidarietà ai perseguitati dal razzismo nazista. Il racconto di quel periodo storico è ricostruito anche attraverso l'uso di materiali di repertorio cinematografico relativo agli avvenimenti bellici, nonché con immagini della rievocazione della razzia del 16 ottobre 1943.

La committenza di questo lavoro venne da parte del Comune di Roma, da una circoscrizione che poi non ha mai diffuso il film. "La spiegazione formale fu che non c'erano i soldi per fare manifestazioni; la spiegazione vera è che gli equilibri politici all'interno della circoscrizione, che erano stati forzati al momento della realizzazione del film, non esistevano più e quindi prevalse il

compromesso. Ha avuto una circolazione, anche perché lo avevamo in elenco come Archivio, ma non quella che pensavamo"<sup>24</sup>.

### 3.5 - ROMA OCCUPATA

L'anno successivo, nel 1984, Giannarelli si dedica al racconto su Roma nel periodo dell'occupazione nazista, da settembre del '43 a giugno del '44. Questo è il periodo storico che *Roma occupata* rievoca con materiali audiovisivi di archivio, cinegiornali Luce, attualità tedesche in cattiva lingua italiana, materiali girati dagli anglo-americani; brani di film girati nel dopoguerra -*Due lettere anonime*, 1945, di M.Camerini; *Giorni di Gloria*, 1945, di vari autori; *Roma città aperta*, 1945, e, *Era notte a Roma*, 1960, di R.Rossellini; *16 ottobre 1943*, 1960, dello stesso Giannarelli.

*Roma occupata* nasce da un anniversario -nell' 84 sono quarant' anni dalla liberazione- e da una collaborazione tra l'Archivio del Movimento Operaio, l' Istituto romano per la storia d' Italia dal fascismo alla Resistenza, e l' Istituto Luce. Viene elaborato un progetto che prevede, anche per dare al film una diffusione almeno televisiva, un pacchetto di tre film: oltre al film di Giannarelli, uno su Berlino e uno su Parigi. *Roma occupata*, segna un'evoluzione nella ricerca e nell' uso dei materiali d'archivio. Accanto a tale materiale vi sono alcune inquadrature girate da Ansano Giannarelli in modo tale da sembrare documenti dell'epoca. "Questo materiale girato da me serviva realmente perché mi mancavano alcuni frammenti di materiale che non sono riuscito a trovare; così me li sono fatti"<sup>25</sup>.

Quindi materiale d' archivio, documento vero e proprio, materiale girato da Giannarelli stesso mascherandone la finzione, materiale di film fiction trattato come documento. E' molto complicato distinguere i diversi materiali utilizzati da Giannarelli; non è possibile affermare con precisione quanto di documentaristico c'è nei film di finzione e quanta finzione c'è nel materiale documentaristico.

"Ho utilizzato materiale d' archivio di origine tedesca e fascista girato a Roma nel periodo dell' occupazione; materiale di origine anglo-americano sull' Italia del Sud; ho usato alcune parti di un film considerato minore del neorealismo, *Due lettere anonime*, di Camerini, che dal punto di vista della ricostruzione di alcuni momenti realmente accaduti è assolutamente credibile. (...) Il materiale che abbiamo avuto a disposizione è di grandissimo interesse, e fra l'altro mette in evidenza, ad esempio con quale capacità i tedeschi usavano il cinema di propaganda sulla guerra. C'è una sequenza incredibile girata dai tedeschi. Viene ripresa una sfilata di prigionieri americani per le vie di Roma, girata come se fosse la scena di un "film fiction", la macchina da presa è in certi casi per terra, in altri casi sui palazzi,: c'è una varietà di articolazione di campi e di piani straordinaria. L'altra cosa molto divertente è che quando i materiali vengono accostati, quelli di origine fascista repubblicana e quelli tedeschi, viene fuori la povertà tecnica della pellicola italiana rispetto a quella

---

<sup>24</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>25</sup> A. Giannarelli, "Cinema cortometraggio e documentario sulla Resistenza italiana", relazione per il convegno *Antifascismo e Resistenza nella storia della cinematografia italiana*, Febbraio 1985.

tedesea: i toni della pellicola tedesca, -che era ancora abbastanza ricca d'argento- danno una fotografia bella, dura, molto intensa; quelli della pellicola italiana, -poverissima d'argento- danno una fotografia slavata. Viene poi fuori da questo materiale tedesco l'uso che loro hanno fatto, a livello mondiale, della battaglia di Cassino e della distruzione dell'Abbazia, come uno degli esempi della barbarie anglo-americana. C'è il materiale sul bombardamento sul Vaticano, del quale mai nessuno è riuscito a ricostruire bene la provenienza, alcuni addirittura hanno pensato che fosse una provocazione tedesca. Ci sono dei sonori nei materiali originali che vengono mantenuti: c'è ad esempio del materiale commentato in lingua tedesca sull'unica visita che Graziani fece a Roma all'altare della patria, che è una delle rarissime apparizioni nel sud di fascisti"<sup>26</sup>.

Il film finisce con la liberazione di Roma. Le immagini utilizzate per raccontare questo episodio sono significative da un punto di vista semiologico perchè, nonostante siano documenti dell'epoca, si vede chiaramente la presenza della macchina da presa. C'è una sequenza in particolare in cui si nota chiaramente la ricostruzione fiction nel cinema cosiddetto documentario: un soldato americano arriva ai piedi della scalinata di San Pietro, si ferma, si toglie l'elmetto, si toglie il portamunizioni, deposita il tutto per terra e poi, al "via" dato dal regista, si avvia su per la scalinata.

Le immagini di *Roma città aperta*, di Rossellini sono state utilizzate per poter raccontare le vicende dei due personaggi storici presenti nel film -Gullaci e Morosini- e quindi le loro morti; contemporaneamente per dare un tono diverso al materiale girato da De Santis, relativo all'episodio delle Fosse ardeatine, (*Giorni di gloria*). Tale episodio -l'esumazione delle salme e la successiva cerimonia- è di una angoscia assoluta. "Non volevo finire il film con un materiale del genere, non volevo che la liberazione fosse legata ad immagini così drammatiche. Ci lavorai molto, e alla fine mi venne in mente una associazione visiva: il viso di Anna Magnani, quando parla con il marito del futuro e della paura, assomiglia molto ai visi delle donne, delle mogli, delle madri dei caduti delle Ardeatine. E allora in montaggio li ho mescolati, per dire che valeva comunque la pena per un futuro diverso"<sup>27</sup>.

### 3.6 - TRADIMENTO

Circa negli anni '70, un giovane napoletano, Alberto De Rosa, contatta Giannarelli per parlargli di un episodio su cui aveva fatto delle ricerche: la storia di un ufficiale tedesco che passa alla Resistenza e muore in un'azione contro una caserma delle Brigate Nere. Una storia vera. Lui aveva già fatto una piccola indagine personale, aveva chiesto al Ministero della difesa le motivazioni con le quali a questo personaggio era stata concessa la medaglia d'argento al valor militare. "Questo progetto mi aveva immediatamente appassionato: un tedesco che passa alla Resistenza. L'altro tema che mi affascinava moltissimo era quello del 'tradimento', un'accusa di cui sono state vittime anche molti italiani dell'antifascismo. Che cos'è il tradimento? Quando è che un

---

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

individuo tradisce il suo Paese , il proprio popolo o se stesso? Ho provato mille volte a proporlo, in Rai. Finalmente mi dissero: "proviamo a farlo nell'ambito del teatro inchiesta"<sup>28</sup>.

Il cadavere di un uomo in uniforme tedesca, viene portato su una barella all'interno di una camera mortuaria. L'uomo non è in possesso di documenti per cui non si riesce a risalire alla sua identità. Attraverso un procedimento di rappresentazione nella rappresentazione (uno schermo sulla parete del set), Antonio Salines da informazioni relative al cadavere e riferisce le sue generalità: un ufficiale della Marina Militare tedesca, Rudolf Jacobs. Contemporaneamente Salines dichiara di interpretare la parte dell'attendente del capitano. Il film ricostruisce la storia di questo personaggio reale, Rudolf Jacobs (Bruno Corazzari), addetto alle fortificazioni navali del golfo di La Spezia durante l'occupazione nazista dell'Italia. Jacobs -di tradizione e cultura democratica- maturò attraverso un processo certamente non facile la decisione di passare alla brigata partigiana "U. Muccini", che operava sui monti dietro Sarzana. "Mio padre era contro Hitler, odiava la violenza, sognava un mondo di pace. Era un architetto lui, gli piaceva costruire, non distruggere. Ha educato anche me a questa idea", dichiara il capitano ad alcuni partigiani che gli chiedono il motivo del suo "tradimento". Rudolf Jacobs passa nelle file della Resistenza italiana, sale in montagna, partecipa ad alcune operazioni contro i tedeschi e i fascisti e alla fine si propone per un'azione particolarmente pericolosa. Utilizzando la possibilità di farsi passare per tedesco propone l'attacco a una caserma delle Brigate Nere, nota a Sarzana per essere particolarmente feroce nella lotta antipartigiana. In questa azione muore. Viene sepolto nel cimitero di Sarzana e molti anni dopo riceve la decorazione<sup>29</sup>. Si legge su un monumento in suo onore:

*Illuminato dalla Dea Giustizia, riscattato dalla soggezione al  
bestiale furore teutonico.*

*Non defezione ma eroica rivolta  
portò il capitano della Marina germanica  
Rudolf Jacobs*

*Primo  
nelle file dei partigiani sarzanesi  
a immolarsi per l'Italia per la libertà*

*Patria ideale.*

*Il 3 nov. 1944.*

---

<sup>28</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>29</sup> Tradimento è stato trasmesso su Rai tre la sera del 25 aprile del 1985, alle 20.30. Alla stessa ora su Rai uno andava in onda una Tribuna elettorale; su Rai 2 il film *Toro scatenato*; su Canale 5, *Superflash* di M. Bongiorno; su Retequattro il telefilm *Matt Houston*; su Italia 1 il film *Se tutto va bene siamo rovinati*. Tradimento ha avuto, secondo i dati ufficiali Rai, 404.000 spettatori: una cifra bassa, stando ai parametri dell'"ascolto" televisivo; una cifra assai alta, se si considerano 404.000 spettatori che scelgono quella trasmissione e la seguono per la sua intera durata.

Il film viene realizzato nei luoghi che questo personaggio ha frequentato, con la presenza di suo figlio. "Vado a Brema per conoscere Rudolf Jacobs junior. Egli era a conoscenza della vicenda del padre e si mostra disponibile a ripercorrere in *Tradimento* i luoghi che avevano visto protagonista il capitano tedesco nel corso della seconda guerra mondiale. Unica sua condizione fu quella di non far sapere nulla alla madre, la quale riceveva una pensione di guerra come vedova di un ufficiale tedesco dato per disperso e quindi era all'oscuro di tutta la vicenda"<sup>30</sup>. La vicenda è ricostruita da Ansano Giannarelli attraverso la coesistenza di diversi materiali cinematografici.

Le interviste a Rudolf Jacobs junior la cui funzione principale è quella di ripercorrere i luoghi reali in cui visse e morì il padre. Lo vediamo a Pugliola, il piccolo paese dove fu alloggiato il capitano al suo arrivo in Italia. Ripercorre il tragitto che porta da questa sede militare alla casa dei contadini, dove il padre ha atteso la risposta alla richiesta di potersi unire ai partigiani. Lo troviamo ancora, a bordo di una jeep militare insieme ad Antonio Salines, nel tragitto che ha effettuato il padre, dalla abitazione dei contadini al luogo dell'appuntamento -dopo l'accettazione della sua richiesta- dove c'è ad attenderlo il comandante della brigata partigiana "Muccini". Lo stesso che nel '44 aveva incontrato in quella stessa località il capitano Jacobs.

Interviste a persone comuni che hanno conosciuto l'ufficiale tedesco e a personaggi che - insieme a lui- hanno lottato contro il fascismo ed il nazismo. Edilio Luppi, che racconta di aver denunciato le irregolarità di una società, "La sociale" e di come il capitano è intervenuto nonostante tale società fosse gestita da camerati fascisti. L'intervista al comandante della brigata partigiana "Muccini", Piero Galatini, nello stesso luogo in cui avvenne il suo incontro con Rudolf Jacobs. Al posto del capitano c'è ora il figlio, accompagnato da Antonio Salines.

Tali interviste, hanno oltre ad un valore di testimonianza storica, la funzione di introdurre gli episodi narrativi del film. L'episodio relativo alla espulsione dei camerati fascisti dall'impresa "La sociale" (essi, non solo hanno compiuto grosse irregolarità ma in più non davano dividendi agli operai come previsto dalla legge); l'attesa nella casa dei contadini, della autorizzazione per potersi trasferire presso una brigata partigiana; la collaborazione tra Rudolf Jacobs ed i partigiani fino all'azione militare che lo portò alla morte.

Antonio Salines dà informazioni sulla vicenda allo spettatore. Ciò attraverso due modalità: quella dell'intervista, oppure, nelle scene di finzione, rivolgendosi direttamente verso l'obiettivo della macchina da presa. Egli è il punto di unione tra il passato e il presente, tra la "fiction" e la "non-fiction". Della sua esistenza nessuno si ricorda. Alcuni accennano ad una ragazza italiana con cui ebbe dei rapporti. La ricostruzione della sua storia è stata affidata alla fantasia.

*Tradimento* è strutturato a blocchi, procedimento utilizzato spesso da Giannarelli. Questi diversi blocchi sono tenuti insieme non soltanto dalla presenza di Antonio Salines, dal suo girovagare nel tempo e nei diversi generi, ma anche dal procedimento di rappresentazione nella rappresentazione. Tale procedimento permette di accostare -ad esempio- nella stessa inquadratura il capitano (personaggio del racconto "fiction" e quindi del passato) che disegna la

---

<sup>30</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

mappa delle fortificazioni tedesche da consegnare ai partigiani e l'intervista (nel racconto "non-fiction" e nel presente) al commissario politico della brigata "Muccioli" che parla dell'aiuto ricevuto dai disegni di Rudolf Jacobs. Ciò conferisce a *Tradimento*, nonostante la sua costruzione per blocchi, una struttura unitaria.

Questo lavoro di Giannarelli è definito dalla terminologia televisiva, "teatro-inchiesta" o "teatro-storia": cioè uno dei tanti tipi di non-film di cui parla il regista stesso. "Io dentro di me (ma anche fuori, quando devo presentare un curriculum professionale), questo prodotto lo considero un film, e basta. Tra l'altro, *Tradimento* ha le "carte in regola" anche se si dovesse per forza accettare la dominante concezione restrittiva del termine "film". *Tradimento* dura un'ora e mezzo, è a colori, racconta una storia di personaggi con l'impiego di attori, ricostruisce episodi con l'uso di scenografie, ed infine è anche uscito in un cinema<sup>31</sup>. E non credo che impediscano l'adozione del termine film la circostanza che è stato realizzato con mezzi elettronici, oppure il fatto che il montaggio articola alle sequenze narrative anche brani di interviste, in cui sono presenti alcuni testimoni dei fatti narrati<sup>32</sup>.

Una ultima nota su un riferimento presente in *Tradimento* a Bertolt Brecht, autore che ha influenzato l'opera di Ansano Giannarelli. Rudolf Jacobs junior legge una poesia sulla Germania Nazista che Brecht scrisse nel 1933:

*(...) Oh Germania pallida madre. Come ti hanno ridotta i tuoi figli. Che tu in mezzo ai popoli sia o derisione o spavento.*

"E se Brecht avesse conosciuto Rudolf Jacobs forse lo avrebbe interessato questo tedesco così diverso dai suoi compatrioti in quel buio periodo della dittatura di Hitler, forse l'avrebbe appassionato questa personalità così complessa ed anche contraddittoria"<sup>33</sup>.

### 3.7 - NEL REGNO DEL SUD

*Nel regno del sud* abbraccia un periodo storico di circa nove mesi, dal settembre del '43 a Giugno del '44. Giannarelli si è già occupato di questo periodo nei suoi precedenti lavori ma trattando episodi diversi. In questo "teatro-storia" del 1986, il regista si occupa degli avvenimenti politici nell'Italia del Sud, dallo sbarco degli alleati fino alla Liberazione di Roma. La base del racconto è il diario di Benedetto Croce.

La vicenda del Re Vittorio Emanuele III e dei Savoia, il congresso del CLN (prima grande manifestazione politica delle forze democratiche in Italia dopo 20 anni di fascismo) tenuto a Bari,

---

<sup>31</sup> La sera del 25 aprile del 1985, *Tradimento* fu proiettato, mentre andava in onda su Rai tre, in un cinema di Sarzana.

<sup>32</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>33</sup> Voce f.c. del film.

lo sbarco degli alleati ad Anzio, il rientro di Togliatti dall'esilio, fanno da sfondo al più ampio panorama politico che porta nell'aprile del '44 alla formazione di un nuovo governo. Giannarelli racconta questi nove mesi della storia italiana attraverso l'attività di Radio Bari, voce abbastanza libera dell'Italia di quel periodo e attraverso la compresenza di diversi materiali cinematografici: registrazioni sonore originali, foto d'epoca, materiale d'archivio, ricostruzione "fiction" in teatro. Il regista non solo fa coesistere tale materiale, ma in più si avvale del metodo della rappresentazione nella rappresentazione, attraverso cui vengono accostate nella stessa inquadratura, situazioni ricostruite e documenti dell'epoca relativi alle stesse situazioni. Giannarelli si avvale inoltre di un personaggio narrante che da ulteriori informazioni allo spettatore, su un periodo della recente storia italiana poco noto al grande pubblico.

Il Regno del Sud è durato meno di nove lunghissimi mesi. Con la Liberazione di Roma, sulle cui immagini finisce il film, lo Stato italiano aveva riacquisito la sua capitale. Roma era libera ma il Nord Italia avrebbe dovuto attendere questa liberazione ancora per un anno. Un anno interminabile, sanguinoso, aspro. Un altro capitolo, diverso, nelle vicende di quei tempi tanto lontani da noi, eppure da non dimenticare. Tale è la funzione ed il senso del cinema di Ansano Giannarelli che, attraverso questi lavori, ha dato un grosso contributo alla conoscenza e alla necessaria memoria storica di un capitolo così importante della nostra storia recente. Oggi, la produzione audiovisiva sui temi del fascismo e della Resistenza, non è molto sviluppata. Esiste comunque un patrimonio di prodotti audiovisivi che varrebbe la pena conoscere, usare, tirare fuori dagli scaffali su cui giacciono e riproporli, vederli insieme alla gente, discuterli con gli spettatori, proiettarli nelle scuole, sottrarli al consumo individuale. "La sera che Tradimento fu proiettato in una sala a Sarzana c'era tanta gente; c'erano molti protagonisti della vicenda raccontata, c'erano molti giovani. E quella proiezione, lo scambio di idee, il guardarsi in faccia erano motivi di riflessione, c'era la voglia di approfondire e di discutere, la presenza del figlio di Jacobs provocava emozione: insomma si superava quella distanza tra schermo e spettatori che prima il cinema con la sala buia e poi la tv con la visione individuale hanno sempre praticato"<sup>34</sup>.

Giannarelli non si è occupato della Resistenza soltanto da un punto di vista registico (attraverso i suoi "documentari", cortometraggi, lavori di montaggio, inchieste, teatro-inchiesta e teatro-storia) ma anche attraverso una attività di ricerca sul materiale d'archivio e sulla sua possibile riutilizzazione e infine, ha dato un contributo allo studio delle opere sulla Resistenza anche da un punto di vista semiologico. Giannarelli ha una concezione unitaria della produzione audiovisiva (vedi cinema corto) come risulta da uno scritto preparato in occasione del convegno "Antifascismo e Resistenza nella storia della cinematografia italiana" che si è tenuto nel mese di febbraio del 1985 a Point-Saint Martin, a cura dell' Istituto Storico della Resistenza in Valle d' Aosta. In tale scritto dopo aver polemizzato sulla contrapposizione tra "film" e "non-film", Giannarelli afferma che sarebbe importante un approfondimento dello studio sulle strutture stilistiche e semiologiche dei prodotti audiovisivi che hanno via via affrontato il tema della

---

<sup>34</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

Resistenza (il discorso è ovviamente esportabile a qualsiasi genere audiovisivo). "La necessità di tale approfondimento riguarda forse in modo prevalente la produzione audiovisiva non a carattere fiction, anche se quest' ultima non può essere esclusa dall' indagine, soprattutto per le significative comparazioni che consente. Ma in ogni caso l' oggetto principale dell' approfondimento è costituito senz' altro dai non-film"<sup>35</sup>.

Se analizziamo le strutture stilistiche degli audiovisivi di Giannarelli ci rendiamo conto di come la richiesta del regista sia una necessità teorica frutto della sua esperienza lavorativa. Facciamo un passo indietro e rivolgiamo la nostra attenzione ai lavori di cui si è parlato in questo capitolo.

Nasce in riferimento a *16 ottobre 1943* -che viene definito un "documentario"- la polemica nei confronti dei metodi utilizzati per distinguere i prodotti audiovisivi fiction da quelli non-fiction. "Io incomincio ad incavolarmi perchè dico, questo non è un documentario ma un cortometraggio". La sequenza della raccolta dell' oro è ricostruita così come sarebbe successo in un film fiction. Ci sono dei personaggi che interpretano una parte, c'è un regista che guida le loro azioni precedentemente preparate a tavolino. Lo stesso avviene in altre scene, in modo esplicito, come nell' episodio precedente (della raccolta dell'oro) oppure in modo simbolico, come nel caso della rappresentazione dei soldati tedeschi. Questi non compaiono mai ma il cono di luce emanato dalle loro torce, le loro voci, e soprattutto i volti atterriti dei cittadini ebrei che se li trovano d' avanti, conferisce loro una presenza fisica. Le ombre dei tedeschi si mutano e diventano persone fisiche, in carne ed ossa. La parte documentaristica è affidata in *16 ottobre 1943* alle fotografie iniziali e finali e ad alcuni documenti scritti. Per il resto si tratta di una rievocazione tutta fiction anche se "corta" e senza dialoghi. Ecco cosa scrive Giannarelli: "Nel linguaggio comune, diffuso però anche quando contiene improprietà, si è soliti parlare di "documentari sulla Resistenza" eppure sappiamo ormai tutti - ed è un' osservazione che Paolo Gobetti ha fatto tante volte, basandosi su un' analisi dei testi filmici - quanto siano scarsi i veri e propri documenti cinematografici sulla Resistenza: cioè riprese effettuate nel corso stesso degli avvenimenti o delle situazioni. Ma allora, che senso ha parlare di "documentari sulla Resistenza". Di che tipo sono i "documenti" usati in questi non film? C'è sicuramente un primo periodo, dal 1945 al 1946, in cui furono realizzati diversi prodotti cinematografici non fiction sulla Resistenza, che si avvalsero dei pochi materiali girati realmente durante lo svolgersi dei fatti descritti, nonché di ricostruzioni effettuate con modalità documentaristiche (magari utilizzando gli stessi protagonisti dei fatti) di situazioni e avvenimenti: molti di essi riguardano i giorni dell' insurrezione e della liberazione. Poi c'è un lungo silenzio di anni, praticamente dal 1947 al 1953, imposto con vari mezzi dal blocco moderato-conservatore che aveva riconquistato in Italia posizioni di potere pressoché assoluto con la vittoria elettorale della DC il 18 aprile 1948. Dal 1953 - l'anno in cui la sconfitta della legge-truffa aprì una nuova dialettica politica nel nostro paese - riprende lentamente una produzione audiovisiva sui temi dell'antifascismo e della Resistenza. La produzione non fiction non si fonda più, però, su

---

<sup>35</sup> A. Giannarelli, *Cinema cortometraggio e documentario sulla Resistenza italiana*, relazione per il convegno "Antifascismo e Resistenza nella storia della cinematografia italiana", Febbraio 1985.

documenti cinematografici, bensì su rievocazioni o ricostruzioni visive. Semmai, la parte documentaria è affidata soprattutto al sonoro, utilizzando testi originali (lettere, scritti, canzoni, ecc...), e a qualche inserto fotografico. Quelle che chiamo "rievocazioni visive" si basano soprattutto su riprese effettuate nei luoghi dei fatti, degli episodi, degli avvenimenti che sono materia della trattazione audiovisiva; l'uso della macchina da presa è appunto funzionale al tentativo di proporre emozioni attraverso la presentazione di ambienti carichi di storia, che gli obiettivi e i movimenti delle cinecamere si propongono di restituire in una dimensione suggestiva; musica e suoni (del commento parlato, di frasi incise sul magnetofono, di rumori) concorrono ai tentativi di caricare di tensione, immagini di per sé "neutre".

In certi casi, si va più in là, e si tenta la "ricostruzione" di momenti, di fatti, di storie, attraverso la presenza nei luoghi veri di personaggi che compiono azioni. Nella maggior parte dei casi, il carattere delle riprese è fortemente ambiguo (uso la parola senza significati negativi), nel senso che tende a proporre come "documentaria" l'immagine ricostruita: in genere i personaggi non parlano - come avverrebbe nella ricostruzione fiction pura e semplice - ma agiscono, si muovono: e ciò tende appunto a suggerire una equivalenza della ricostruzione con l'attualità cinematografica. Ma contemporaneamente la ricostruzione tende anche a evocare atmosfere narrative del cinema di finzione: pur se non nasce un tipo di cortometraggio narrativo, di novella cinematografica. E' probabilmente questa "ambiguità" che favorisce l'equivoco del termine "documentario" applicato al cinema di questo tipo"<sup>36</sup>.

Gli equivoci e la difficoltà di far rientrare in generi ben precisi i lavori di Ansano Giannarelli, aumentano a causa della sua continua sperimentazione linguistica che lo porta -negli anni successivi alla realizzazione di *16 ottobre 1943*- a far coesistere diversi moduli stilistici. Coesistenza non significa mai nel cinema di Giannarelli confusione o mancanza di chiarezza strutturale. Si è parlato in occasione di *16 ottobre 1943*, della sua estrema attenzione alla struttura filmica. Questo è un dato rinvenibile in tutti i lavori del regista. Ed è questo che permette la "convivenza" all'interno dello stesso prodotto audiovisivo, di diversi generi cinematografici e televisivi.

Uno è quello dell' *inchiesta*: davanti alle macchine da presa o alle telecamere, e ai registratori sonori, appaiono i protagonisti della Resistenza, sia dirigenti che semplici militanti, i quali raccontano, testimoniano, rievocano, ricostruiscono. Questa tendenza è proposta inizialmente soprattutto nei prodotti televisivi, a partire dagli anni tra la fine di quelli '50 e l'inizio di quelli '60; in seguito si manifesta anche nella produzione cinematografica di cortometraggi e mediometraggi, sia pure in modo minoritario e in ritardo per la carenza tecnologica che contraddistingue quel tipo di cinema, in genere "povero", rispetto alla ben più ricca pratica televisiva.

Un altro modulo che riprende, cresce, si sviluppa è quello dell'uso di *materiali di archivio*, per realizzare prodotti di montaggio. Ciò è permesso dalla ricchezza di documenti cinematografici su quel periodo, conservati nell'archivio dell'Istituto Luce.

---

<sup>36</sup> Ibidem.

Ci sono dei casi -come abbiamo visto- in cui queste tendenze si presentano in modo autonomo, e altri invece in cui esse si mescolano e si alternano (*Tradimento, Nel regno del sud*). Tradimento è definito dalla terminologia televisiva come "teatro-inchiesta" o "teatro-storia": cioè uno dei tanti tipi di non-film.

*La distinzione fra film a soggetto (che sia esauriente, in via d'ipotesi, dal punto di vista espressivo) e film documentario si rivela, alla riflessione, come arbitraria, artificiale, e puramente verbale, nonché di ragione economica; e non può essere giustificata da un punto di vista logico ed estetico rigoroso. Tale distinzione va araggiungere quelle, abbandonate perché inadempienti, dei generi letterari o artistici.*

Carlo Ludovico Ragghianti

## IV CINEMA "CORTO" E DINTORNI

Operando nel cortometraggio Ansano Giannarelli mostra una rara sensibilità e una non comune intelligenza nell'approccio ai problemi del proprio tempo. E' uno dei registi italiani più sensibili al confronto tra occidente e mondo sfruttato. Il cinema "corto" occupa un ruolo importante nella filmografia del regista, soprattutto nel periodo che va dalla realizzazione di *16 ottobre 1943* (1960) fino alla fine degli anni '60, esattamente fino a *Sierra maestra*, il suo primo lungometraggio. E' importante precisare che Giannarelli (ha continuato a fare cortometraggi fino ad oggi; l'ultimo è *Aspromonte, sentieri d' autunno e d' inverno*, 1996) considera tale esperienza non come una sorta di apprendistato o necessario tirocinio alla regia "fiction".

### 4.1 - CINEMA "CORTO" VS CINEMA "LUNGO"

Egli, anzi, polemizza apertamente contro la tendenza che vede il cortometraggio (e il documentario) come un genere cinematografico di preparazione e quindi di passaggio -per i più "meritevoli"- al lungometraggio: "io appartengo a quello schieramento che si oppone a questa condizione e porto avanti una elaborazione sulle gerarchie nel cinema, cioè il film di un minuto per me è importante quanto quello di due ore"<sup>37</sup>. E', questa, una polemica che è possibile inserire all'interno della considerazione unitaria che Giannarelli ha nei confronti della produzione audiovisiva. Non solo i cortometraggi, i mediometraggi, le inchieste cinematografiche, i documentari, ma anche i prodotti televisivi<sup>38</sup> devono essere considerati come appartenenti alla storia della cinematografia

---

<sup>37</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>38</sup> Naturalmente, conosco bene -le differenze da più parti sottolineate tante volte tra cinema e televisione: storia, tecniche, modalità produttive, forme di consumo, ruoli delle individualità, ecc...

Ma esistono soltanto differenze, tra due sistemi audiovisivi come cinema e televisione? non esistono invece anche aspetti comuni ai due sistemi o mezzi? E non dovrebbero essere presi in considerazione ambedue, diversità e aspetti comuni? In tal modo ci si potrebbe avvalere di più strumenti utili alla analisi, all'indagine, all'approfondimento di tanti problemi che non si riescono nemmeno a sfiorare, per le dispute rissose e bizzose le quali si susseguono da anni tra chi teme o gioisce dell'imminente morte del cinema e chi invece auspica o combatte o ritiene inevitabile il totale incontrastato dominio della tv. Certamente, l'adozione di un

italiana. "So bene che questa ipotesi -perché allo stato attuale è ancora tale- fa storcere la bocca, per motivi diversi, a tanti che operano, con competenze e a livelli differenti, nell'attività cinematografica: dagli autori ai produttori ai dirigenti, dagli storici ai teorici, dai critici ai cinéphiles, dagli attori ai tecnici (...) Non approvo. quella antinomia, del tutto consolidata, tra film e non-film, con una formulazione (non-film) che non so se sia stata già usata, e della quale propongo o comunque appoggio polemicamente l'adozione"<sup>39</sup>.

Giannarelli critica esplicitamente la contrapposizione tra film (lungometraggio a soggetto che esce nelle sale cinematografiche pubbliche) e non-film (documentari, cortometraggi, mediometraggi, telefilm, inchieste, docu-drama, teatro-inchiesta, programma ecc...) che non solo pone su un gradino più alto i Film ma introduce anche una categorializzazione dei realizzatori. "Essa istituisce a priori prodotti di prima e di seconda categoria, e poi all'interno della seconda categoria un'infinità di sotto-categorie. A tal fine si possono utilizzare parametri per delimitare campi di indagine, da utilizzare però sempre all'interno di un quadro generale unitario. E in ogni caso l'uso di queste categorie non dovrebbero escludere il ricorso ad altri sistemi analitici che viceversa analizzino di più, approfondiscano meglio e valorizzino proprio le interconnessioni, le influenze reciproche, i contesti continui che esistono tra i diversi prodotti audiovisivi) (...) I realizzatori dei non-film hanno quasi sempre una scarsa "rappresentatività"; poco "successo" giornalistico e culturale-mondano, oltre che economico; rari "riconoscimenti"; tutto ciò -e altro ancora, per esempio sul piano delle normative applicate da apparati e produttori- nonostante che gli autori di non-film abbiano "una grande incidenza sulla ricerca, sulla sperimentazione, sulla formazione dei cittadini e una partecipazione attiva al lavoro, ai problemi, alle difficoltà, ai progetti, alle lotte che caratterizzano il mondo audiovisivo"<sup>40</sup>.

La sua esperienza nel campo del cortometraggio non deve dunque esser vista come un banco di prova, dal momento che egli considera tale genere come il terreno privilegiato per la formazione di una coscienza cinematografica moderna. Egli avrebbe avuto la possibilità di esordire nel lungometraggio molto prima se solo lo avesse ritenuto importante. Ne sono testimonianza le sue parole: "Fui contattato -nei primi anni '60- dallo sceneggiatore Ennio de Concini, sceneggiatore di molto cinema italiano, premio Oscar per la sceneggiatura. Ricercava giovani autori per conto di un produttore con cui mettere in piedi progetti di film; mi propose il soggetto di un film su Girolimoni (film che poi fu fatto da Damiano Damiani). Ciò mi diede l'occasione di verificare la mia non

---

altro metodo rispetto a quello corrente e dominante comporta tante conseguenze, costringe a tante "revisioni critiche" non rituali, scuote tante pigrizie (...) ma non ce ne sono segnali incoraggianti" (Ansano Giannarelli).

<sup>39</sup> A. Giannarelli, *Cinema cortometraggio e documentario sulla Resistenza italiana*, relazione per il convegno "Antifascismo e Resistenza nella storia della cinematografia italiana", Febbraio 1985.

<sup>40</sup> Ibidem.

predisposizione a lavorare su sceneggiatura altrui. Questo diventerà uno degli elementi del mio sviluppo: volevo fare delle cose in cui ero coinvolto sin dall'inizio, volevo adattare a me le sceneggiature, se non altro parteciparvi, poichè non ho mai sentito come mio il ruolo di quello che mette in scena cose di altri. Sviluppai proprio in questo periodo -insieme ad altri autori- l'idea che non vi fosse differenza alcuna tra il cortometraggio e il lungometraggio: era una gerarchia sbagliata e si poteva essere documentaristi per tutta la vita, senza che questo fosse una diminuzione di ruolo"<sup>41</sup>.

Il cortometraggio ha una funzione ben precisa nel cinema di Ansano Giannarelli; non è un cinema di serie "B", anzi al contrario, è un cinema che prende le distanze dal più "nobile" lungometraggio che in quegli anni si caratterizza per i suoi vuoti e le sue incertezze. In questo senso il cortometraggio non è più un genere di passaggio ma un genere che non solo si contrappone al lungometraggio a soggetto, ma che denuncia i limiti e il carattere superficiale del secondo. D'altra parte niente più del documentario o del cortometraggio appare adatto, ad esprimere quella tensione di scoperta e denuncia della realtà che informa tutta la cultura del dopoguerra. Sotto la spinta delle nuove urgenze morali ed estetiche, il documentarismo italiano assume così un inedito ruolo di forza, sottraendosi alla marginalità che, fino ad allora, ha accompagnato la sua storia, priva di una vera tradizione nazionale ed affidata, per lo più, ai modi dell' oleografia e del pittoresco (tranne che in casi isolati). Protagonista di un' ondata espansiva, il documentario diviene tuttavia, proprio per questo, la vittima designata di una delle più grandi speculazioni finanziarie del dopoguerra: una serie di interventi legislativi privi di disciplina e controllo, in realtà asserviti alle logiche clientelari di un mercato ampiamente monopolizzato, provocano una vera e propria inflazione di cortometraggi, che finisce per penalizzare la qualità a vantaggio della quantità, il documentario di tendenza in favore del prodotto di routine.

#### 4.2 - CONTESTO STORICO

I generi "minori" (cortometraggi, documentari, inchieste), per tradizione laboratorio di nuove leve non solo del cinema italiano, ma anche ad esempio del "nuovo cinema tedesco" sono abortiti a causa di leggi che conducono a una distribuzione fittizia (i cortometraggi al cinema sono sostituiti da pubblicità) e premi ministeriali, insufficienti a ricoprire almeno le spese.

Al fine di comprendere con esattezza il contesto in cui -al principio degli anni '60- Giannarelli si trova a lavorare, diviene necessario accennare brevemente a quanto succedeva in campo cinematografico negli anni '50, quelli del trionfo della politica andreottiana sul cinema. Se ormai famosa -scrive Giampaolo Bernagozzi-<sup>42</sup> è la lettera di Andreotti ("...se nel mondo si sarà indotti erroneamente -a ritenere che quella di *Umberto D* (1952) è l'Italia della metà del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria che è anche la patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale"), altrettanto famosa è quella di Tupini "ai signori

---

<sup>41</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>42</sup> Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, La casa Usher, 1979, FI, p.39.

produttori di film" ("questo sistema della ricerca dei soggetti malsani e scandalosi deve cessare...a partire da questo sarò severissimo in materia di censura, rivedendo in pieno i criteri per me di eccessiva larghezza usati fino a questo momento...rifiutandomi di firmare, come è mio diritto, permessi di proiezione in pubblico, anche se con parere favorevole delle commissioni di censura..."). La censura, che aveva impedito la distribuzione di tante opere durante il ventennio fascista, continua la sua attività anche nel dopoguerra e il cortometraggio, ancor più del lungometraggio a soggetto, ne paga le conseguenze. Anni di intolleranza in cui avviene lo smantellamento del neorealismo, allontanando così dagli schermi la parte più problematica ed innovativa del cinema italiano. Anni in cui chi solo si arrischiava a pubblicare un soggetto non agiografico sull'occupazione italiana della Grecia, come Renzo Renzi e Guido Aristarco per *L'armata s'agapò* (1953), doveva addirittura affrontare il tribunale. Stagioni in cui era vietato affrontare temi quali la Resistenza e l'antifascismo.

Forma di cinema immediata, aperta ai dibattiti, ai problemi della gente, strumento di informazione e di educazione, il documentario non ha avuto lo spazio che avrebbe dovuto avere. "Portare sugli schermi la realtà significava anche far conoscere alla gente tutto quello che si doveva fare e non si faceva, significava rendere note delle situazioni, dei problemi che potevano mettere in cattiva luce il governo. I documentari di Renzi, Vancini, Marchi, Fornari e tanti altri venivano bocciati perchè avevano il coraggio di raccontare la verità, quella verità che, per i dirigenti del nuovo governo, "denigra l'Italia"<sup>43</sup>.

La censura e le leggi sbagliate avevano finito con l'impedire lo sviluppo di un documentarismo incisivo, vivo, polemico e, nello stesso tempo, avevano favorito, soprattutto con la politica dei "premi", il dilagare di quei cortometraggi che, presentando dei bei paesaggi, itinerari turistici, tramonti da cartolina commentati da testi intrisi di "falsa poesia", erano graditi al potere politico e, proprio perchè non avevano alcun riscontro con la realtà, potevano circolare liberamente. Nel 1950 Carlo Lizzani, in un articolo pubblicato su *Cinema*, scriveva: "e' strano che proprio il documentario, la forma di cinema più immediata, più adatta alle passioni del momento, abbia dato, proprio in questi anni un'incredibile ospitalità agli orpelli e ai formalismi rigettati dai registi maggiori"<sup>44</sup>. Ancora più amaramente Fabio Carpi faceva rilevare: "Bisognerà dunque rassegnarsi a stendere il certificato di morte del documentario italiano, o altrimenti mettere in dubbio l'autenticità del suo certificato di nascita, perchè una vera scuola documentaristica italiana, alla maniera di quella inglese (...) o di quella americana (...) non c'è mai stata"<sup>45</sup>.

Purtroppo non nasce come invece altrove una scuola documentaristica che avrebbe potuto creare gli spazi per un cinema documentario più aperto al pubblico e più legato al lungometraggio. Basil Wright scriveva: "L'effetto del documentario sul lungometraggio non è stato senza rilievo. In Gran Bretagna, certamente, esso è stato profondo. In altri Paesi, idee come quelle che ispirarono il documentario sono pure state operanti. Di queste le più influenti sono state certamente quelle del

---

<sup>43</sup> Giampaolo Bernagozzi, "Note per una storia del documentario in Emilia", in *Tradizione e innovazione nel cinema degli autori emiliano-romagnoli*, a cura del comune di Modena, 1976, p.22.

<sup>44</sup> Carlo Lizzani, "Il documentario e la retroguardia", in *Cinema*, n. 35, marzo 1950, p.166.

<sup>45</sup> Fabio Carpi, *Cinema italiano del dopoguerra*, Milano, Swarz, 1958, p.73.

movimento neorealista italiano"<sup>46</sup>. Ma se in Gran Bretagna molti documentaristi avevano fatto propria la lezione del neorealismo, in Italia la censura, operante anche dopo la caduta del fascismo, non solo si era accanita contro i lungometraggi "scomodi", ma aveva usato tutti i suoi poteri negativi contro quel documentarismo che aveva l'unico torto di raccontare la realtà, denunciando le manchevolezze del nuovo regime.

Questo è il contesto in cui si muove Ansano Giannarelli che dal '60 (anno di realizzazione del primo cortometraggio, *16 ottobre 1943*) al 1969 (anno di uscita del suo primo lungometraggio, *Sierra Maestra*) realizza numerosi cortometraggi. La maggior parte dei quali è stata raccolta presso l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, a Roma. Quasi tutti sono stati trascurati da una critica e da una storiografia tradizionalmente indifferenti a quanto avviene al di fuori del mondo del lungometraggio di finzione.

Il valore dei suoi lavori, caratterizzati da un interesse umano per la vita che ci circonda, una volontà di comprensione, un acuto senso sociale, aumenta se si considera il comportamento dei governi che per tutto il corso degli anni '50 e '60 "hanno provveduto a privilegiare una propaganda a senso unico, e a "soffocare i giovani documentaristi" che avevano l'unico torto di voler proporre alle platee borghesi e all'attenzione dei qualunquisti benpensanti gli stracci di un'Italia non salottiera e non in doppiopetto"<sup>47</sup>. Significativa a tal proposito è ancora la testimonianza di Giampaolo Bernagozzi: "In questi anni si è venuta formando in Italia una nutrita schiera di giovani documentaristi che hanno dato prova concreta di capacità e serietà (...) Insomma la loro opera costituisce un quadro consolante per l'avvenire del nostro cinema.(...) Tutto questo nel mondo delle ipotesi, forse. Nella realtà, accanto al volontarismo, ai sacrifici, alla ostinazione di pochi, c'è la presenza dei "mesterianti e degli azzuffoni...legati alla speculazione politica che rimestano e spadroneggiano in tutti i settori del cinema"<sup>48</sup>.

Per questo (e non soltanto per questo) il vuoto si farà progressivamente sistematico e lo Stato, che pure interviene in questo settore, compierà ogni sforzo per deludere e per non soddisfare proprio le istanze e le necessità di approfondimento e di conoscenza da parte degli spettatori.

#### 4.3 - REIAC FILM

Tutto ciò, unito all'esperienza lavorativa in condizioni di estrema libertà nella realizzazione di *16 ottobre 1943* stimola in Giannarelli la riflessione sulla difficoltà della interazione costruttiva tra autore e produttore.

---

<sup>46</sup> Basil Wright, "Il film documentario", in *Rivista del cinema italiano*, n.1, Gennaio 1954, p.35.

<sup>47</sup> Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, La casa Usher, 1979, FI, p. 48.

<sup>48</sup> Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, La casa Usher, 1979, FI, p.49.

*16 ottobre 1943* <sup>49</sup>è un cortometraggio in cui è molto chiara l'innovazione linguistica e contenutistica (è infatti uno dei primi cortometraggi sull'antifascismo e sulla Resistenza, dopo un lungo periodo di silenzio su tali temi): "il cinema sulla storia, il rapporto tra fiction e non-fiction, il rapporto tra il bianco e nero e il colore, la macchina da presa mobile, sono tutte problematiche che sviluppo in questo momento, momento in cui passo da una dimensione di lavoro dipendente ad una dimensione di lavoro in cui mi assumo la responsabilità complessiva"<sup>50</sup>.

Ulteriore limitazione alla libertà espressiva era data dal comportamento dei produttori che tendevano a risparmiare il più possibile sulle spese di realizzazione. Un film corto durava in genere intorno ai 300 metri e vi erano casi in cui venivano concessi circa 450 metri di pellicola, con un rapporto veramente molto basso, di 0,50, tra girato e montato. "In *16 ottobre* mi sono permesso - questo è uno dei motivi per cui decisi di usare il b/n- un rapporto di 1 a 5 che è un rapporto di grande lusso, il rapporto medio era di 1 a 3, con 900 metri di pellicola bisognava fare un documentario di 300 metri"<sup>51</sup>.

Quindi in queste condizioni, Giannarelli matura il convincimento che le condizioni produttive sono fondamentali per l'esercizio della libertà di espressione e sviluppa una personale concezione nei riguardi della produzione: "non condivido il diffuso antagonismo presente nel cinema italiano di quel periodo nei confronti della funzione produttiva, cioè considero la funzione produttiva, forse per averla sperimentata, come essenziale nel processo cinematografico; trovo d'altra parte che la condizione produttiva senza libertà sia angosciosa, nonché limitante (...)Ho una forte visione autoriale, ma sempre all'interno di un rapporto molto forte con gli aspetti produttivi: non concepisco un tipo di organizzazione della produzione cinematografica in cui vi sia una radicale contrapposizione tra i produttori ed i registi"<sup>52</sup>. "Giannarelli ha sempre sostenuto che l'autore dovesse essere produttore di se stesso. Dopo molti anni diversi registi sono giunti alla stessa conclusione; noi lo abbiamo scoperto 45 anni fa, quando il cinema era strutturato in modo completamente diverso: il produttore aveva infatti un ruolo ben preciso, così come il regista, e spesso erano ruoli contrapposti"<sup>53</sup>.

Contemporaneamente a questa ricerca di condizioni produttive più libere Giannarelli realizza in quegli anni lavori non particolarmente impegnativi. Tenta nuove tematiche: il tema del Terzo Mondo in *Africa chiama*; cortometraggio sulle condizioni di vita degli studenti africani in Italia, che anticipa la sua successiva esperienza con il cinema diretto; il tema sociologico in *Tv in paese*, su ciò che può aver fatto la tv in un paese di montagna.

Le riflessioni riguardo al rapporto intercorrente tra il produttore e l'autore e la successiva elaborazione di un personale convincimento secondo cui l'autore, al fine di evitare i condizionamenti derivanti dalle frequenti imposizioni del produttore, debba essere produttore di se stesso, maturano in Giannarelli l'idea di creare una struttura produttiva, e, contemporaneamente il

---

<sup>49</sup> Confr. il capitolo sulla Resistenza per una analisi più dettagliata del cortometraggio, *16 ottobre 1943*.

<sup>50</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Conversazione con Marina Piperno, maggio, 1997.

convincimento che uno dei modi per poter essere indipendenti è il possesso dei mezzi produttivi, in particolare dei due strumenti fondamentali: la macchina da presa e la moviola. "Volendo realizzare questo progetto, divento più disponibile a contatti che però, in qualche modo, mi creavano dei problemi sotto il profilo ideologico. Feci così nel '63 insieme a Piero Nelli -socio della Reiac- un lungo giro nel Nord Italia alla ricerca di committenze di Cinema Industriale e riuscii ad avere contatti con la Fiat che ci propose subito un lavoro; lavoro che scatenò in me un grande conflitto, poichè era un film su un aereo militare"<sup>54</sup>.

Nel '62 viene così fondata la Reiac film (la sigla, che sta per Realizzazioni Indipendenti Autori Cinematografici, rende palesi gli intenti dei fondatori), struttura produttiva indipendente grazie alla quale Giannarelli riesce a realizzare alcuni tra i migliori esempi di cortometraggi italiani degli anni '60. Il termine indipendenza qualifica nel settore cinematografico quelle iniziative che non sono mosse dall'intento speculativo proprio del cinema industriale finanziato dal capitale americano o italiano. La Reiac vuole essere una struttura che permetta di realizzare opere cinematografiche: cortometraggi e lungometraggi con il massimo di autonomia e di libertà possibile. Perchè però ciò accada è necessaria la disponibilità di fondi, ed è per questa che Giannarelli punta alla nascita di una struttura produttiva che si autofinanzi. "Noi non a caso ci siamo occupati di cinema industriale, di diapositive, di pubblicità, perchè ad un certo punto ci siamo resi conto che per fare un "cinema diverso" bisognava trovare i soldi. Tanti altri hanno fatto delle esperienze che duravano qualche anno e poi sparivano. Abbiamo così creato la Publireiac, con cui abbiamo prodotto tanta pubblicità, anche perchè avevamo acquistato dei materiali di produzione (moviole e macchine da presa). I documentari e i cortometraggi sono stati fatti grazie a questi lavori che ci permettevano di sopravvivere e contemporaneamente di investire in progetti più interessanti."<sup>55</sup>. La Reiac ha vinto due volte, nel '67 e nel '68 il "Nastro d'Argento" per la migliore produzione documentaristica italiana, in anni in cui il "Nastro d'Argento" aveva ancora un significato.

#### 4.4 - I CORTOMETRAGGI "AFRICANI"

Intanto gli interessi di Giannarelli non si rivolgono più solo all'esplorazione della storia (*16 ottobre, La tortura, Piemonte 1849-1859, Italia una e indipendente*) e a temi sociologici: "mi interessano molto i temi della politica, di quello che succede nel mondo, in alcune parti del mondo. E quindi nasce in me la voglia di fare esperienze sia di lavoro sia esistenziali, in Africa, poi in America Latina con il primo lungometraggio, *Sierra Maestra*"<sup>56</sup>.

La politica produttiva della Reiac degli anni '64 e '65, periodo in cui la società di produzione realizza film industriali con l'intento primo di raccogliere fondi da utilizzare successivamente in lavori che avessero determinati contenuti, permette appunto l'autofinanziamento delle realizzazioni

---

<sup>54</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>55</sup> Conversazione con Marina Piperno, maggio, 1997, Roma.

<sup>56</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

del '66, derivanti da materiale cinematografico raccolto durante un viaggio a bordo di un peschereccio -su cui Giannarelli in collaborazione con Pietro Nelli, gira *Diario di bordo*- e durante il successivo soggiorno di diverse settimane in Africa. Qui Giannarelli con un operatore e un fonico "gira" le immagini da cui poi hanno origine: *Dakar è una metropoli, Il bianco e il nero, L'asfalto nella giungla, Noi siamo l'Africa, Tokende!*.

La maggior parte dei film documentari girati in paesi stranieri, in luoghi avventurosi come il continente africano, raccontava la vita di popolazioni primitive, oppure erano resoconti di viaggi e di esplorazioni e avevano come unico scopo quello di mostrare situazioni esotiche, popolazioni diverse e accattivarsi le platee cinematografiche con belle immagini, rigorosamente a colori, con cui trasportare lo spettatore in un universo di evasione, di sogno, di distanza dai problemi reali.

Diversi sono questi cortometraggi di Ansano Giannarelli che mettono gli spettatori davanti ad una realtà completamente diversa e li costringono ad una riflessione critica sugli avvenimenti politici, sociali e culturali dei Paesi di nuova "indipendenza".

"Nel '66 io e Piero Nelli -insieme a due operatori- , facciamo un viaggio su un peschereccio e poi soggiorniamo in Africa per diverse settimane. Questa esperienza è sicuramente tra le più importanti che abbia fatto nella mia carriera cinematografica. Il risultato di questo viaggio è una quantità massiccia di produzioni. Servizi televisivi che ci consentono un rapporto non subalterno con la Rai. Proponiamo infatti delle trasmissioni su dei temi che piacciono a noi: *Africa giovane* (servizio speciale del telegiornale sulle prospettive e i problemi dell'Africa) *L'isola degli schiavi* (l'isola africana da cui partivano gli schiavi per le Americhe), *Crociera di pesca* (il lavoro a bordo di un peschereccio), *Africa vecchia e nuova* (panorama dello sport in Senegal), . Questi lavori ci configurano in Rai come una struttura produttiva capace di autonomia progettuale. Realizziamo inoltre un mediometraggio di 50' realizzato a bordo del peschereccio con cui arriviamo in Africa, *Diario di bordo*.. E infine la serie dei cortometraggi<sup>57</sup> "africani". "<sup>58</sup>.

**4.4.1 - *Diario di bordo***, è un film mediometraggio di 50' che ottiene il "Nastro d'Argento" .

Il 5 gennaio 1966 nel porto di Mazara del Vallo hanno termine le operazioni di carico sulla motonave *Brasilia Quinci* in partenza per la pesca nei mari della Mauritania, in Atlantico. E' questa la prima "bordata" (viaggio) dell'anno. I pescatori caricano a bordo tutto il necessario: 80 tonnellate di nafta, 1000 kg di olio minerale, 400 litri di vino, 150 kg di pane, 120 kg di carne, 50 ceste di verdura, caffè e zucchero. L'equipaggio composto da circa 15 persone per 50 giorni, vivrà sulla ristretta superficie del peschereccio. *Diario di bordo* è il racconto della bordata gennaio-febbraio del 1966: le operazioni a bordo, i pasti, il lavoro dei pescatori, l'attesa per l'unica sosta della bordata (Las Palmas), la vita notturna di Las Palmas con i suoi locali, le insegne luminose, i discorsi dei marinai (si parla di politica, si discute di amore, dei problemi di comunicazione con gli spagnoli a causa della lingua). Inizia la pesca e la vita a bordo assume un ritmo

---

<sup>57</sup> Saranno presi in esame soltanto quelli realizzati da Ansano Giannarelli.

<sup>58</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

senza soste, la giornata di lavoro è di 24 ore. Le canzoni in dialetto siciliano e le interviste ai marinai fanno da filo conduttore alla "bordata" della nave siciliana.

*Diario di bordo* è uno "spaccato" di tragedia del vivere quotidiano: quella di quegli uomini che lasciano, per diverse settimane, le loro famiglie per la pesca in alto mare. Risulta evidente la cura formale del mediometraggio, un uso espressivo della luce, del montaggio e soprattutto una composizione molto rigorosa delle inquadrature. Quindi un racconto legato alla realtà, trattato con il metodo dell'inchiesta (macchina a mano, interviste, uso del 16mm oltre all'uso del 35mm), ma un racconto in cui si presta molta attenzione alla cura estetica. Cura estetica che non significa, ricorso ad immagini iconograficamente sterili, stereotipate o superficiali. La macchina da presa pedina questi uomini -durante i 25 giorni della "bordata"- senza indulgiare sulle solite inquadrature di maniera. "L' asincronismo del commento, i toni accesi delle discussioni, gli argomenti del contendere, i contrasti generazionali, i diversi atteggiamenti di fronte al lavoro e, -quando finalmente si sbarca a Las Palmas- all'uso del tempo libero, sono raccolti da un regista che pare non accontentarsi delle scansioni tradizionali. Qui gli oggetti, le reti, le carrucole, gli argani, i motori, i pistoni e il sincronismo scelto solo con gli oggetti assumono dimensioni non plateali e non rappresentano un alibi per le solite indulgenze. Quelle che ritroviamo in tanta parte del solito trionfalismo del mare e nelle fatiche di un tipo d' uomo tutto costruito su modelli letterari ormai consunti"<sup>59</sup>.

Nei successivi cortometraggi girati in Africa Giannarelli tratta una serie di temi molto "caldi" e attuali: è quello un periodo in cui si comincia a discutere sui problemi del terzo mondo in modo più serio che in passato. Il regista analizza criticamente "l'indipendenza" dei paesi africani: *Tokende, Noi siamo l'Africa, L'asfalto nella giungla, Il bianco e il nero, Dakar è una metropoli*, diventano una sintesi di tutte le contraddizioni sopravvissute al colonialismo e una analisi delle nuove forze emergenti negli orizzonti di una costruzione politica che avrebbe dovuto essere nuova. "Film, quindi legati ad un particolare clima e a momenti assolutamente puntuali: tali da dover essere presentati "a caldo" e non ad uno spettatore probabilmente distratto. Ma la solita stanchezza della burocrazia e le solite lentezze dei premi di qualità l' hanno portati (se li hanno portati) ad una programmazione sfasata e nei tempi e nelle situazioni"<sup>60</sup>.

La realtà che fa da sfondo a questi cortometraggi non è più quella della violenza fascista e nazista degli anni del secondo conflitto mondiale ma quella del nuovo fascismo quotidiano degli anni '60, segnati dalle violenze della politica imperialista. E' il panorama internazionale che viene analizzato e denunciato. E' una denuncia aperta in primo luogo al neo-colonialismo francese e inglese nel continente africano e più in generale al rapporto tra l'occidente ed il mondo sfruttato.

---

<sup>59</sup> Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, La casa Usher, 1979, FI, p.87.

<sup>60</sup> Ibidem.

4.4.2 - **Dakar è una metropoli** è una indagine sociologica nella capitale del Senegal con un tassista di Dakar che fa da guida. "Per me è l'occasione di capire che la grande metropoli con le bidonville è più alienante del villaggio in mezzo alla giungla in cui abita la sua famiglia"<sup>61</sup>;

Alcune immagini dall'alto, da cui risultano le enormi proporzioni della città, accompagnate dalla musica -trattamento elettronico dei ritmi musicali tribali- di Sergio Pagoni , creano subito un clima investigativo. Giannarelli indaga la realtà che si cela dietro l'immagine della città moderna, sede del più grande porto dell'Africa occidentale. Attraverso lo stile di vita del tassista senegalese si analizzano le condizioni sociali, economiche, politiche, dei trasporti del Paese. Giannarelli mette a confronto il reddito medio degli abitanti, che oscilla tra le 50 e le 70 mila lire l'anno e le condizioni di vita degli europei, soprattutto francesi, che vivono a Dakar. Mette a confronto la "Medina", il quartiere in cui vive il tassista e i quartieri degli europei e della borghesia africana. La Medina, attraversata dall'autostrada che conduce all'aeroporto è composta da capanne di legno e di lamiera. Ogni settimana nasce un nuovo quartiere per il continuo afflusso dalle campagne di masse di persone, così la città si arricchisce di quelli che vengono chiamati, i distretti irregolari. Nelle "case", mancano la luce elettrica, l'acqua e il gas. La mortalità infantile è altissima, soltanto un bambino su due supera i 5 anni di vita.

Il tassista è venuto a Dakar da un villaggio dell'interno e, una sua visita alla madre e alla sorella che vivono ancora nel villaggio di origine è anche occasione per indagare le condizioni di vita, lontano dalle grandi città. La macchina da presa ci mostra le capanne, sicuramente più confortevoli, più pulite, più spaziose di quelle viste nella Medina. Ciò nonostante la fuga dalle campagne è continua. Il richiamo dell'urbanesimo con i suoi miti di benessere di ricchezza, di vita più facile. Nei villaggi rimangono soltanto le donne e i bambini. Per la madre e la sorella del tassista, lui è ormai un abitante della città, da trattare come un ospite. Si torna a Dakar, nelle ore calde della giornata, gli europei -essi occupano ancora fondamentali posizioni di potere- si recano al mare, a prendere il sole, a mangiare. Nei ristoranti i cuochi e i camerieri sono africani, il padrone e la clientela sono bianchi. Il centro europeo di sera è illuminato, la medina è al buio. E' qui che ritorna la guida del cortometraggio. "Dakar è una metropoli dicono le guide turistiche, come Londra, Berlino, Parigi. La capanna di lamiera del tassista, che pure è un privilegiato, le cui pareti sono tappezzate con i manifesti strappati dai muri della città e il pasto della sera come quello del mattino, composto da una scodella di farina e di latte di capra sono parte della metropoli, come la medina, il ristorante sul mare, il mercato, il palazzo dei ministeri, il centro europeo".

4.4.3 - **Il bianco e il nero** è la rievocazione del colonialismo in Africa attraverso la testimonianza di una donna bianca e di un tirailleur senegalese, uno dei componenti africani negli eserciti europei fino alla seconda guerra mondiale.

Un militare senegalese svolge il suo compito di sentinella con una scopa al posto del fucile. Marcia avanti e indietro, rispettando gli ordini in lingua francese. E' un *tirailleur*, un fuciliere

---

<sup>61</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

africano che ha combattuto per la Francia, così come i migliaia che sono stati portati via con la forza dai loro villaggi, e sono morti per la "Repubblica francese".

Jacqueline è nata a Digione perché la madre ha voluto partorire in Francia ma ha sempre vissuto in Africa (la sua famiglia vive in Africa da tre generazioni) e dal '59 vive da sola (dopo la partenza del marito). E' l'unica bianca in un paese di neri. Gestisce un ristorante e difende le proprie proprietà con l'aiuto di cani.

Giannarelli monta in parallelo le due interviste. La donna parla in termini non lusinghieri dei suoi "concittadini": "Sono brutti, sporchi, le donne a 30 anni sono già vecchie. Io non so se è vero che l'uomo discende dalla scimmia, ma è certo che tra loro e le scimmie non vi è differenza alcuna". Ma queste "scimmie" sono state reclutate dalla Francia -è l'ex fuciliere a raccontarlo- poiché c'era bisogno del loro aiuto. In cambio gli era stata promessa la nazionalità francese. "Mi hanno dato una uniforme, un fucile, le scarpe, ho imparato a sparare, poi siamo partiti su una nave, siamo sbarcati a Marsiglia e poi subito al fronte. Ogni giorno uno di noi moriva e tutti i miei amici sono morti".

Riprende l'intervista a Jacqueline: "Una volta un nero è venuto a mangiare qui, veniva dalla città era vestito molto bene, era profumato; è ritornato parecchie volte. Un giorno in cui non c'era nessuno ero sul punto di andare a letto con lui ma non l'ho fatto, non ho potuto; non è che puzzava, era molto gentile e raffinato, ma era nero".

Non è un caso allora che i corpi dei militari africani, morti per la Francia, venissero gettati nelle fosse comuni e che l'unica loro ricompensa, fosse stata alla fine della guerra, un monumento con i nomi delle battaglie a cui hanno partecipato (come risulta ancora dal racconto dell'ex fuciliere).

Nonostante ciò, secondo Jacqueline, "adesso sono loro che comandano, gli hanno dato l'indipendenza. Qui è ancora come prima, ma nella città è diverso. Si sentono i padroni, ti fanno fare anticamera, ti rispondono male e alzano anche la voce".

**4.4.4 - L'asfalto nella giungla.** Un sabato notte in una grande città africana è il pretesto per raccontare " il senso di questa immissione orrenda di pseudo civiltà in un contesto totalmente degradato per cui poi emergono i fenomeni della fame della miseria delle malattie"<sup>62</sup>.

Dietro un treno in corsa, si intravedono delle abitazioni e delle persone. Il treno esce fuori campo e a questo punto si possono distinguere chiaramente le bidonville: abitazioni povere ai margini della città. "E' sabato sera e tra le baracche delle bidonville di una grande città africana è una sera come tutte le altre. La luce elettrica non c'è né il sabato né la domenica né tutta la settimana, l'acqua nemmeno". La macchina da presa entra in queste "case" illuminate dai flash della troupe, indaga gli ambienti poveri, i volti sporchi dei bambini, i loro sguardi impauriti. Ma l'Africa non è solo questo, non è solo fame, sporcizia, miseria. La mdp entra nelle case delle famiglie borghesi, case eleganti con luce elettrica, acqua e tutti i confort e si sofferma sulle ricche portate della cena. Centro città, è mezzanotte: locali notturni che non hanno nulla da invidiare a quelli europei, locali per soli uomini neri; locali in cui i marinai bianchi passano le serate con le

---

<sup>62</sup> Ibidem.

"puttane" nere; locali alla moda dove la borghesia africana e bianca beve Whiskies e balla fino al mattino. La musica moderna ha intanto preso il posto della musica indigena. I ragazzi che ballano tra loro, si esibiscono davanti la macchina da presa. Le ragazze -truccate e pettinate alla moda- che intrattengono i marinai, guardano sfrontatamente nell'obiettivo. "E noi guardiamo i nostri amici africani e ci vien voglia di dire che non ci piace questa Africa , l'Africa dei ragazzi pervertiti, delle meretrici di 15 anni, dei seni nudi che tutti fotografano e che le censure non tagliano proprio perchè sono neri". Giannarelli esce dai locali: lebbrosi, gente povera, ciechi, persone che dormono per le strade, sguardi che si perdono nel buio, mani che si allungano per chiedere la carità, ancora ciechi con le orbite degli occhi sbarrate . "La notte è profonda ormai, l'Europa è lontana, ma le strade sono di asfalto e le case di cemento armato, come in Europa. Qui sembra più lontano la giungla e invece è appena dietro l'angolo della strada, negli occhi dei ciechi mangiati dalla lebra che attendono il suono di una moneta davanti agli alberghi di lusso".

Il confronto non è tra bianchi e neri ma tra ricchi e poveri. "Qui come in Asia e in sud America un nuovo razzismo che divide il mondo tra gli uomini del benessere e i dannati della terra(...)" La mdp arriva al porto, scruta questa volta i segni della "civiltà" mentre una giovane voce invoca, "Giustizia e libertà". E' allo spettatore che spetta l'ultima parola. Egli è stato messo nelle condizioni di riflettere. I violenti contrasti sono accentuati ancor di più dall'alternanza musicale tra i ritmi tribali e la musica moderna. La voce dello speaker è dello stesso Giannarelli.

4.4.5 - **Noi siamo l'Africa** è il riassunto della posizione del regista nei confronti del "degrado africano" causato dai bianchi. Il cortometraggio è diviso in quattro capitoli: i bianchi, le classi dirigenti, le donne, i giovani. Capitoli che non sono separati tra di loro, anzi, è proprio il confronto che si crea tra le categorie sociali, rappresentate dai quattro blocchi in cui il film è suddiviso, che determina nello spettatore una riflessione critica sulle condizioni sociali e politiche di quella parte del continente africano che ha subito la colonizzazione degli europei, francese ed inglese soprattutto.

"I bianchi", vivono nelle case più belle ed eleganti. Le loro abitazioni sono immerse nel verde dei parchi, Tra essi, portieri, cameriere, "servitori fedeli", rigorosamente africani. Aree di città moderna con architettura stile europeo, un transatlantico nel porto, ancora case moderne. "Un susseguirsi di immagini sul benessere capitalistico, sulla tecnologia che ha trasformato l'ambiente africano in una succursale del prototipo europeo, in residenza su misura per la borghesia "bianca".<sup>63</sup> Un sonoro fuori campo si alterna a brani di interviste agli abitanti bianchi, le cui parole sono la testimonianza esplicita della prepotenza europea nei confronti degli africani: "Noi bianchi siamo l'Africa, vi abbiamo profuso a piene mani tutte le qualità della nostra razza. Abbiamo costruito noi le città dal nulla (...)Noi abbiamo regolato il commercio, creato le missioni religiose, costruito campi da golf e le piscine. Abbiamo fatto noi qui certamente senza paura delle parole, anche con la schiavitù e il colonialismo, ora vogliono fare da soli non capiscono che sono

---

<sup>63</sup> Pier Paolo Krak, *Influenze brechtiane nell'opera di Ansano Giannarelli*, tesi di laurea, anno accademico 1978-79, DAMS, BO, p. 152.

indipendenti soltanto di nome. Il commercio, la finanza, la tecnica, la scuola, l'industria siamo sempre noi ad averle in mano". Sulla voce "l'Africa in se è solo natura selvaggia" si inserisce quasi impercettibilmente una musica indigena, tamburi ritmati che danno il senso di una infiltrazione inquietante nella sicurezza persuasiva che i bianchi ostentano<sup>64</sup>. Sicurezza ostentata dagli europei anche a causa della politica del "nuovo" potere africano.

"La classe dirigente" venutosi a formare con "l'indipendenza" si mantiene sulla stessa linea dei suoi predecessori. "Noi siamo l'Africa, noi che abbiamo studiato alla *Sorbonne* e a *Oxford*. Per la nostra azione sono importanti i valori tradizionali come la religione, e noi sappiamo che la religione è sempre stata un elemento fondamentale dell'arte di governare. Noi che conosciamo il pensiero economico borghese intendiamo adattare alle nostre condizioni particolari, alla nostra negritudine i principi e gli istituti creati e collaudati in Europa". Questo loro programma politico è esposto in una sequenza tutta incentrata su immagini a sfondo religioso: neri che stringono tra le mani un rosario, che pregano, una strada intera piena di fedeli che si alzano insieme, ancora rosari tra le mani, i fedeli si prostano per terra. E' chiaro il riferimento alla religione come mezzo di oppressione e di pressione politica. "Religione che propina alla massa ancora una falsa concezione della liberazione e più in genere della vita, dove tutto viene relegato al destino, alla natura o ad una "volontà superiore"<sup>65</sup>. L'emancipazione africana è tutta apparente, il "Noi siamo l'Africa" della classe dirigente non è tanto diverso dal "Noi siamo l'Africa" dei bianchi che ancora vivono in Africa. Il loro avvento al potere non ha intaccato in alcun modo le strutture sociali e politiche più conservatrici. E' tale il senso del capitolo sulle donne.

"Le donne" che trasportano enormi bidoni di acqua sulla testa, le donne che ballano, le donne seguite al mercato o mentre lavorano. Esse stanno acquistando coscienza del loro stato, sono indirizzate verso un processo di emancipazione: alcune di loro ballano, lavorano. Ma anche le più indipendenti, quelle che possono "camminare con gli occhi spalancati e guardare", dichiarano: "Noi donne, non sapevamo neppure cosa fosse l'indipendenza, poi abbiamo cominciato a pensare (...) Allora ci siamo chieste se i nostri mariti non sono per noi donne quello che i bianchi erano per gli africani. (...) Vogliamo che tra noi e gli uomini ci sia solo la differenza che la natura ha stabilito e non quella che l'uomo ha stabilito".

"I giovani" protagonisti dell'ultimo capitolo sono la speranza non solo del continente africano, ma del mondo intero: "noi giovani siamo l'Africa e siamo l'Asia e l'America e il mondo". Sono gli unici che possono opporsi alla "cultura dominante". A tal scopo sono sorretti dalla musica indigena che accompagna il loro "Ricorda!":

*Esser giovani significa avere la certezza della propria forza. Ricorda! Vuol dire, guardare l'Europa per quello che è, senza l'adorazione dei nostri padri. Ricorda! L'Europa è innanzitutto per noi il continente del colonialismo. Ricorda! Essere giovani*

---

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 156.

*vuol dire non accettare nulla senza discutere, neppure ciò che sembra infallibile, la religione, la famiglia, la tribù. Ricorda! Vuol dire non accettare ciò che è sempre stato. Ricorda! Perché ciò che è scritto può essere cambiato. Ricorda! Vuol dire non aver paura di nulla, perché nulla è peggio di ciò che accade qui da secoli. Ricorda! (...)Vuol dire ricominciare da capo la strada del mondo, perché vogliamo costruircela da soli. Ricorda!*

"La musica in sottofondo si fa provocatoria, scandisce le frasi, si infiltra e preme sulle immagini dei giovani che lavorano, tra parole che esprimono la necessità di un cambiamento. Il ritmo si fa più serrato come il susseguirsi delle inquadrature, in un crescendo drammatico che non raggiunge però nessun culmine, che non si risolve in niente di definitivo, in nessuna risposta ultima ad assolvere la coscienza. Il documento non scade in un impulso finalistico in cui ogni problematica è risolta internamente alla struttura filmica, in cui insomma il giudizio si esplica e si risolve in se stesso, senza spazio critico"<sup>66</sup>.

Giannarelli in questi lavori elimina ogni ricorso ad immagini "estetizzanti" che possano distogliere l'attenzione e quindi la partecipazione critica alla realtà mostrata in modo dialettico. Lo stile è funzionale al tentativo del regista di "oltrepassare la sola descrittività, alibi della presunta obiettività borghese della cultura ufficiale (...). Il senso è tutto da verificare, non è scontato, calcolato a priori"<sup>67</sup>. Ciò è raggiunto da Giannarelli grazie ad un uso esemplare del montaggio: il rapporto che viene a crearsi tra la successione delle immagini, tra immagini, parlato, suoni e musica, crea un coinvolgimento critico, dialettico, non passivo nello spettatore al quale non vengono elargite "verità" preconfezionate ma elementi su cui discutere e magari prendere posizione.

Il parlato -voce off prevista dalla sceneggiatura o voce degli intervistati- non ha il compito, come accadeva spesso (oggi ancora di più) di creare il "senso" del cortometraggio. E' il rapporto tra le immagini, tra le immagini e il testo o meglio, è la loro integrazione -senza che il testo prenda mai il sopravvento (ciò non accade mai in Giannarelli)- che risolve i passaggi ideologici di questi cortometraggi. "Un cinema completo, secondo me, è quello che ti emoziona e che contemporaneamente, ti fa pensare. questo attraverso qualche cosa che è una specificità del linguaggio cinematografico: le immagini. Per me il cinema è soprattutto immagini, immagini in movimento, poi immagini con un sonoro, non cinema parlato"<sup>68</sup>.

E' comunque molto chiara la posizione ideologica del regista. La sua è una denuncia sia nei confronti di quelle forze europee, che continuano ad improntare l'esistenza di alcuni paesi africani nonostante la loro indipendenza, sia nei confronti di tutto ciò di negativo che il colonialismo

---

<sup>66</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>67</sup> Pier Paolo Krak, *Influenze brechtiane nell'opera di Ansano Giannarelli*, tesi di laurea, anno accademico 1978-79, DAMS, BO,.

<sup>68</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

europeo ha provocato in Africa. La struttura dei suoi cortometraggi è tale da far arrivare , lo spettatore attento, alle sue stesse conclusioni. "Il neocolonialismo agisce con metodi più sottili che nel passato, e in questi Paesi dove si ha bisogno di tutto, dove mancano i tecnici, gli insegnanti e gli specialisti è difficile resistere all'influenza di chi ha già tutto"<sup>69</sup>.

4.4.6 -  **Tokende!** Con lo stesso materiale girato in Africa, con materiale fotografico sull'America, con stampe e giornali d'epoca, Giannarelli realizza nel '66 *Tokende!*, l'Africa e gli Stati Uniti visti dai neri americani. L'idea gli viene dopo la conoscenza di un gruppo di musicisti, i *The folkstudio singers* (neri d'America). "Propongo a questo gruppo di essere contemporaneamente gli autori delle canzoni della colonna sonora e i testimoni diretti del rapporto tra neri e americani negli Stati Uniti. E' il periodo delle grandi rivolte nere in America, c'è un contesto mondiale che rende caldo questo tipo di iniziativa"<sup>70</sup>.

La sua è ancora una denuncia alla sopraffazione dell'uomo sull'uomo. Ciò è espresso in modo inequivocabile attraverso le immagini del cortometraggio e attraverso un uso del montaggio alternato che ci porta dall'Africa all'America e viceversa. Alla miseria e alle infelici condizioni di vita degli abitanti della città africana si contrappongono le immagini di ragazze nere sui manifesti pubblicitari; alla battuta di caccia nella giungla vengono accostate le foto di altri cittadini neri americani di successo: sportivi, musicisti, gente dello spettacolo. Queste immagini non sono il segno dell'integrazione razziale. Ciò risulta evidente quando Giannarelli accosta alle violenze da parte del Ku Klux Klan nei confronti dei neri d'America, le foto dei soldati neri che combattono per gli Stati Uniti in Vietnam. Le stesse persone che non meritano di vivere in America, che sono oggetto di violenze e sopraffazione da parte di alcuni americani sono invece ben accetti tra le file dell'esercito del loro "Paese". E' un pò la stessa cosa che è successa ai tirailleur senegalesi di *// bianco e il nero*, con la Francia. La denuncia presente ci riporta al passato, al periodo della tratta degli schiavi, al periodo in cui sui giornali comparivano gli annunci relativi alla vendita degli antenati delle modelle e degli atleti che oggi sono in prima pagina:

*For Sale, the three following SLAVES,  
Hannibal, about 30 years old, an excellent house servant, of good character.  
William, about 35 years old, a labourer.  
Nancy, an excellent house servant and nurse.*

Africa e America, passato e presente, tutto concorre ad una chiara e aperta denuncia delle condizioni di vita dei neri d'America. Sulle note finali di *Oh Freedom*, la ricostruzione dell'incatenamento di donne, uomini, anziani e bambini neri diventa una sola cosa con la

---

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ibidem.

situazione attuale, cambiata nella forma ma non nella sostanza. Le catene di allora ci conducono alle catene di oggi: disparità di trattamento tra bianchi e neri.

In questi cortometraggi "africani" è molto chiara la sperimentazione tecnica e linguistica. In *Diario di bordo* vengono mescolati i formati di ripresa, invertiti gli utilizzi tradizionali della pellicola e non vengono utilizzate lampade di illuminazione.

"Puntiamo molto sulle nuove pellicole sensibili; facciamo delle prove di ripresa notturne sul peschereccio con la pellicola a colori, rovesciando i parametri tradizionali secondo i quali si gira con il colore di giorno e con la 3X di notte. In più partiamo con 4 mdp, due 35 mm e due 16 mm perchè puntiamo al mescolamento dei formati tanto è vero che poi questi film comporteranno un grossissimo lavoro in laboratorio perchè nessun film è stato girato soltanto in 16 o soltanto in 35mm"<sup>71</sup>.

Se si vogliono trovare dei legami tra il cinema di Giannarelli e altri generi cinematografici bisogna far riferimento al cinema diretto francese. "Il cinema diretto francese era un nostro punto di riferimento: l'uso del 16 mm consente la presa diretta silenziosa, una grande mobilità della camera, facilita la formula dell'inchiesta dove si fanno interviste dove si usa questo strumento se vuoi anche in modo giornalistico. Non è un caso allora, che nel '67, la nostra è una delle prime strutture che in Italia acquista la mdp inventata dall'operatore di Godard che è l'Eclair, una camera straordinaria, compattissima, di grandissima qualità anche per le riprese a spalla. Tutta una serie di innovazioni tecnologiche che consentono quindi la presa diretta. *Sierra Maestra*, girato con questa macchina è uno dei primi film italiani girato in presa diretta, "la presa diretta la fanno tutti ma poi doppiano"<sup>72</sup>.

La Reiac si qualifica come una struttura che tratta temi sociali, politici, antropologici e unisce all'impegno civile una forte dose di innovazione produttiva oltre che linguistica. Rimane la testimonianza dei riconoscimenti ottenuti nel corso del festival del Cinema Libero di Porretta Terme. Riconoscimento ad un modo di lavorare, svincolato dalla ricerca del puro profitto e legato ad una idea di cinema non fine a se stesso ma legato ad un chiaro impegno civile.

La sperimentazione linguistica e le riflessioni di ordine politico, presenti in questi cortometraggi, sono alla base dei successivi lavori di Ansano Giannarelli. "Dal punto di vista culturale politico già il viaggio in Africa mi permette di affrontare criticamente le forme di neocolonialismo europeo. Mi sembra che ci sia in Africa una fortissima presenza di "Europa neocolonialista" ( faccio questa esperienza africana in due paesi, il Senegal in cui è presente il colonialismo francese e la Nigeria in cui è presente il colonialismo inglese; tra le due forme sono molto più critico verso il neocolonialismo francese). Quindi il mio dislocamento psicologico sentimentale è con le forme più radicali del pensiero africano"<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Ibidem.

Il "ricorda" di *Noi siamo l'Africa*, l' opaca canzone francese e le contrapposizioni anche musicali de *Il bianco e il nero*, la violenza dei contrasti del sabato sera di *Asfalto nella giungla* creano presupposti per un cinema che approderà con esiti particolarmente felici, a *Sierra Maestra*.<sup>74</sup>.

#### 4.5 - IL CORTOMETRAGGIO "INDUSTRIALE"

I cortometraggi del "periodo africano" sono stati realizzati grazie al precedente lavoro di Ansano Giannarelli e della Reiac nel campo del Film Industriale. "La Reiac ha sempre fatto altre cose per poter produrre film che ci interessavano. Abbiamo per esempio fatto i produttori di diapositive per case editrici e abbiamo girato alcuni film industriali. La Reiac ha cioè sempre cercato di coniugare da una parte film che noi reputavamo andassero fatti per un discorso di contenuti, che non avessero soltanto un valore commerciale, e, dall'altro, lavori che permettessero di finanziare la realizzazione dei primi"<sup>75</sup>.

"Film industriale" può essere definito<sup>76</sup> -in modo semplicistico- come il modo di comunicare, da parte dell'industria, per mezzo dell'immagine, la propria attività, i propri processi produttivi. E' un genere che in Italia ha preso piede a metà degli anni '50 quando ci si è accorti che l'industria aveva bisogno di essere supportata da un nuovo tipo di comunicazione. Sono gli anni della rinascita economica; gli anni che portano l'Italia da paese agricolo a paese industriale. Sorgono nuove fabbriche, i complessi industriali modernizzano i loro impianti e ne costruiscono di nuovi. Quindi in questi anni l'industria comincia la sua vertiginosa crescita. "Sostenuta da una notevole erogazione di flussi finanziari e dalla logica del piano Marshall, passerà in quegli anni una poderosa ristrutturazione e una decisa riconversione, le quali formeranno le basi del tessuto produttivo per i decenni successivi; la parola d'ordine della ricostruzione coprirà di fatto la logica anti- operaia di queste dinamiche aziendali"<sup>77</sup>.

La fortuna economica delle aziende era avvenuta a scapito della classe operaia: l'industria basava la sua maggiore produttività sull'introduzione di nuovi macchinari, più moderni e automatizzati, e sullo sfruttamento dei lavoratori. In un decennio essa riesce a raggiungere livelli di sviluppo altissimi: i prodotti dell'industria venivano rapidamente assorbiti dal mercato grazie ad una certa mentalità consumistica che si era venuta creando. Come faceva rilevare Herbert Marcuse: "La cosiddetta economia dei consumi e la politica del capitalismo azionario hanno creato nell'uomo una seconda natura, che lo lega libidamente alla forma della merce. Il bisogno di possedere, di comunicare, di adoperare, di rinnovare costantemente gli apparecchi, gli strumenti, di usare questi

---

<sup>74</sup> Giampaolo Bernagozzi, *Il cinema corto*, , La casa usher, 1979, FI, p. 87.

<sup>75</sup> Conversazione con Marina Piperno, maggio 1997.

<sup>76</sup> Non è compito di tale lavoro indagare a fondo le caratteristiche specifiche dei "generi" di cui si parla.

<sup>77</sup> Francesco Steri, *Divisione del lavoro e sviluppo industriale*, Roma, Savelli, 1977, p.15.

beni anche a rischio della propria distruzione, è diventato un bisogno "biologico" nel senso appena definito"<sup>78</sup>.

Su questa logica capitalistica e consumistica l'industria crea la sua potenza e nel giro di pochi anni, diventa, quanto a capacità produttive, una delle prime del mondo. Era quindi logico che sentisse in qualche modo il bisogno di propagandare, di far conoscere la propria potenza. Il cinema è senz'altro il mezzo più adatto a diffondere l'immagine dell'industria, i suoi "scopi", le sue attività, i suoi prodotti. A tal proposito si serve di tanti registi italiani.

Non senza riserve di carattere ideologico, anche Giannarelli, come precedentemente accennato, decide di dedicarsi al "Cinema industriale", ma con un intento preciso: egli considera questo genere semplicemente come strumento volto alla generazione di risorse finanziarie da impiegare in seguito nella realizzazione di opere che davvero lo interessino. C'è comunque da sottolineare che, trattandosi di un genere ricco, rispetto al cortometraggio d'autore, Giannarelli ha modo di sperimentare soluzioni tecniche che gli saranno in seguito utili per la realizzazione dei suoi lungometraggi. In questo contesto si inserisce dunque *Biografia di un aereo*, il film per la Fiat avente per oggetto un aereo militare. "Fu un'occasione per entrare in un mondo non facilmente accessibile, il mondo dell'industria. Conosco l'industria, il lavoro industriale, realtà che fino a quel momento conoscevo soltanto indirettamente. Siamo in parte costretti a girare secondo le imposizioni della Fiat per cui entravamo in un ambiente soltanto dopo che lo avevano tutto ripitturato, pulito e quindi modificato l'assetto reale; io invece lo avevo visto, in occasione dei sopralluoghi, sporco e scrostato"<sup>79</sup>.

**4.5.1 - Biografia di un aereo**, la cui regia è firmata oltre che da Ansano Giannarelli anche da Piero Nelli, è l'illustrazione di come viene progettato e costruito un aereo: il G 91. Le immagini di Torino servono a "localizzare geograficamente, nella concretezza umana e scenografica di una realtà urbana le conquiste della tecnica", perchè è in questa città che è sorta la prima fabbrica di aereoplani della Fiat. La macchina da presa entra negli studi dove viene elaborato il progetto del velivolo e ne documenta i processi per ottenere i piani metallici che poi ricomposti daranno il disegno finale. Nelle officine vengono inquadrati i macchinari, le presse che servono a modellare alcune parti del velivolo. Immagini descrittive accompagnate da un commento lineare che spiega le fasi di lavorazione, le prove, i collaudi. A questo blocco di immagini se ne contrappone un altro che riguarda i piloti della pattuglia acrobatica, i quali compiono i loro voli con il G 91. Immagini che si intrecciano e si alternano, e che non solo danno al film un'impronta più vivace, ma dimostrano una certa attenzione, da parte dei registi, anche per ciò che non interessa solo la costruzione di un prodotto. La macchina da presa mostra la simulazione di bombardamenti al napalm compiuti grazie all'estrema precisione di strumenti radar. Poi ritorna nelle officine dove la fusoliera, il motore, i congegni elettronici dell'aereo si compongono nella struttura definitiva: "decine di progetti, centinaia di ore di lavoro, migliaia di pezzi vengono ora riuniti in un tutto unico con una lavorazione

---

<sup>78</sup> Herbert Marcuse, *Saggio sulla liberazione*, Torino, Einaudi, 1969, p.23.

<sup>79</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

di serie che non tollera imprecisioni". Il film si conclude con una sequenza dedicata alle prove degli aerei.<sup>80</sup>

Essendo stato prodotto dalla Fiat, il film non ha potuto approfondire quei temi (come ad esempio la tragedia dei bombardamenti al napalm o i rischi che i piloti corrono durante le acrobazie) che avrebbero messo in discussione la struttura stessa dell'industria, ma, tranne queste manchevolezze, che del resto sono presenti in tutti i documentari industriali, questo film può essere considerato, tenendo conto anche dell'anno in cui è stato realizzato -siamo nel 1964- uno dei migliori, sia sul piano del contenuto che su quello del linguaggio cinematografico.

*Biografia di un aereo*, che ha ottenuto il primo premio a Bologna in occasione della V Rassegna Nazionale del Film Industriale, veniva così commentato da Sergio Cabassi: "E' la storia, lo dice il titolo, della costruzione di un aviogetto, che ha meriti evidenti di nitidezza, di vivacità, sfrutta un gusto sicuro dell'inquadratura, e dunque sopporta bene qualche cedimento nel parlato e l'inserimento -questo più grave- dell'eterno, banalissimo motivo dei ragazzini che giocano a pallone, nei pressi dell'officina, e si incantano a guardare dalla rete di protezione. Ma un motivo c'è per guardare all'opera dei due registi con soddisfazione particolare, ed è appunto quello che la rende valida fuori da ogni cifra decorativa: la costruzione dell'aereo, e dunque l'indagine sui sistemi di produzione, sulle tecniche di ricerca, sulle prove di materiale, sul montaggio esecutivo, la costruzione dell'aereo è accompagnata dalla visione dell'apparecchio in funzione, in volo, affidato alla prodigiosa capacità della pattuglia acrobatica della nostra aviazione. Ed è appunto per questa serie di immagini in parallelo sul lavoro di officina che fa consapevole lo spettatore dell'importanza delle prove, delle ricerche, delle tecniche e dei collaudi, questa certezza che sull'esattezza dei procedimenti operativi è scommessa la vita dei piloti, e anche rende concreto, dà ragione e scopo a tutto quel lavoro"<sup>81</sup>.

Allora non a caso, *Biografia di un aereo* è inserito da Giampaolo Bernagozzi nel suo elenco di circa dieci film industriali, realizzati nel corso degli anni '60, che si impongono all'attenzione soprattutto per le scelte linguistiche che li portano fuori dai soliti proutuari della bella azienda e dell'intelligenza manageriale. C'è in ognuno di questi film una macchina da presa che cerca di cogliere l'essenziale con una sintassi nuova e lontana dai vecchi schemi<sup>82</sup>.

"E' il primo lavoro "importante" della Reiac. E' il primo film di notevole ricchezza produttiva che riesco a fare ma che mi comporta problemi personali. E' un film su un oggetto di guerra: un aereo a reazione militare. Allora c'è il massimo sforzo di astrazione rispetto all'oggetto perché il conflitto

---

<sup>80</sup> Il soggetto è tratto da : Luisella Spezia, *Il documentario industriale*, tesi di laurea in Cinematografia Documentaria, anno accademico 78-79, Dams, BO.

<sup>81</sup> Sergio Cabassi, "La seconda giornata del film industriale", in *Il Resto del Carlino*, 11 giugno 1964.

<sup>82</sup> I film a cui fa riferimento Giampaolo Bernagozzi oltre al film di Giannarelli e Nelli sono: *Filmrelazione* 1961 di Valentino Orsini, *Afo 5* e *Dialoghi dell'acciaio* di Corrado Farina, *Fretz Moon* e *Il cavalier d'Italia* di Renato Mazzoli, *Appunti per l'auto domani* e *La borsa dei valori* di Massimo Mida, *One, Two...Seven* di Ennio Lorenzini, *L'abito fa il monaco* di V. Orsini e R. Mazzoli, *Whit Europe into the Future* di C. Farina e V. Orsini.

personale con l'oggetto reale è dentro di me fortissimo. Giriamo con una macchina a mano che non esalti la perfezione dell' oggetto ma che invece esalti la dinamica della produzione, il movimento, perfino il disordine che c'è nel processo produttivo. E' un film per cui soffro molto, anche se non concedo molto alle richieste della Fiat per una buffa contesa che è psico-politica: il nome Fiat non compare dieci volte come ci avevano chiesto ma soltanto due"<sup>83</sup>.

Dopo il successo di *Biografia di un aereo*, Giannarelli realizza altri lavori per l'industria: *S.O.S. neurochirurgico*, un documentario "medico-industriale" per conto di una casa farmaceutica, nel 1965; *Cantieri*, del '67, il cui set non è più l'interno di una fabbrica ma i cantieri delle opere pubbliche, "qui mi interessa molto il problema di come risolvere cinematograficamente la lentezza dello svolgimento dei lavori; *Metanodotto Eni*, realizzato lungo tre anni.

Ma la logica dell'industria comincia ad entrare in conflitto con l'ideologia di Ansano Giannarelli. L'ormai approfondita conoscenza del mondo industriale stimola nel regista l'esigenza di denunciare apertamente le condizioni lavorative all'interno della fabbrica. "Una riflessione che sviluppo durante l'esperienza in Africa e che maturo in successive occasioni, è l'utilizzo di occasioni produttive per più tipologie di lavori. Per esempio l'inchiesta che ho fatto sui calcolatori elettronici, è per me la scoperta -insieme naturalmente ad altri film industriali- del mondo dell'industria e del lavoro degli operai"<sup>84</sup>.

Ecco dunque che Giannarelli comincia ad occuparsi della condizione operaia, delle problematiche connesse al fattore umano. Si noti che gran parte dei film industriali degli anni '60 è caratterizzata da un facile trionfalismo delle macchine e dello sviluppo tecnologico. Tutto ciò era andato a discapito dei problemi concernenti l'uomo, che si viene a trovare in una posizione di secondo piano, rispetto alle macchine. Si è data al pubblico l'immagine di una industria moderna ed efficiente, simbolo del progresso tecnologico. Si è fatto partecipe il pubblico delle conquiste tecnologiche concentrandosi soltanto sugli aspetti che potevano essere prestigiosi per l'industria. L'imponente meccanizzazione e l'organizzazione del lavoro che ne erano derivate andavano solo a vantaggio della azienda che, subordinata alla logica capitalista, non teneva minimamente conto dei problemi della classe operaia.

**4.5.2 - Operaie.** In questo contesto si inserisce *Operaie* (1968), un documentario che affronta la condizione della donna lavoratrice nella società italiana, attraverso la storia emblematica di tre donne seguite dalla macchina da presa durante tre giornate dai caratteri diversi: un sabato, una domenica, un lunedì in una città come Milano. Il lavoro in fabbrica, l'attività sindacale, il lavoro in casa: così trascorrono i giorni per le donne che lavorano, senza pause, senza soste, senza un tempo proprio; e la domenica trascorre nel recupero delle cose non fatte, delle necessità accumulate e rinviate. In quegli anni solo venti donne su cento lavorano in attività produttive: e sono pagate meno, sono sfruttate di più, sono licenziate prima. Ma è proprio tra le donne che lavorano e soprattutto nelle più giovani, che cresce con più rapidità la coscienza dei propri diritti e

---

<sup>83</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>84</sup> Ibidem.

la consapevolezza della lotta da condurre per cambiare la società, i rapporti economici, la mentalità degli uomini, le abitudini e le tradizioni conservatrici che pesano su tutte le donne.

I documentari realizzati in questo periodo da Giannarelli con materiali ed immagini industriali spesso "rubati" nel corso delle precedenti occasioni produttive (ci riferiamo alla realizzazione dei film industriali), intendono mostrare il rovescio della medaglia -ai più sconosciuto- del propagandato sviluppo tecnologico<sup>85</sup>. E' questo allora il senso di *Analisi del lavoro* (1971), di *Linea di montaggio* (1971) e della sigla per la trasmissione televisiva *Turno C*.

"Alla Fiat, dove eravamo entrati per girare immagini sull'uso dei calcolatori, realizzo anche **Linea di montaggio**. Due componenti della troupe si staccano e riuscendo ad eludere i controlli girano del materiale molto interessante. Non sono l'unico: anche Valentino Orsini ha fatto molti film alla Fiat e molto materiale da lui girato veniva utilizzato dai collettivi operai, nel cinema del '68. (...)

Mi chiamano in seguito per fare la sigla di **Turno c** in televisione. Il turno "c" è il turno notturno. La mia conoscenza del lavoro industriale e la mia grandissima fiducia nella forza delle immagini mi permette di realizzare una sigla tutta giocata sul rapporto tra i volti degli operai di una grande industria al loro ingresso, alle 22, e i volti degli stessi operai alla loro uscita, la mattina successiva alle 6,00"<sup>86</sup>.

4.5.3 - **Analisi del lavoro** (1971). "Andiamo con una troupe unica ma che si divide in due in certe situazioni di ripresa: una troupe fa quello che deve fare, in accordo con la committenza del film, l'altra gira del materiale diverso riuscendo a sfuggire al controllo. Raccogliamo del materiale di grande forza espressiva che ho utilizzato successivamente in *Analisi del lavoro* un film tutto di immagini sull'angoscia della catena di montaggio nell'industria elettronica (immagini girate alla Olivetti, alla IBM, alla SGS)"<sup>87</sup>.

Il cortometraggio, realizzato in bianco e nero non ha alcun commento parlato (salvo due frasi, una iniziale ed una finale). Le immagini di Luigi Verga e la musica del solito Vittorio Gelmetti sono contestualizzate da due frasi di Antonio Gramsci.

*Una sempre più perfetta divisione del lavoro riduce oggettivamente la posizione del lavoratore in fabbrica a movimenti di dettaglio sempre più analitici in modo che al singolo sfugga la complessità dell'opera compiuta e nella sua coscienza stessa il proprio contributo si deprezzi fino a sembrare facilmente sostituibile in ogni istante. Il fine è quello di sviluppare nel lavoratore al massimo grado gli atteggiamenti macchinosi e automatici, spezzare il vecchio nesso psico-fisico del lavoro professionale qualificato che domandava una certa partecipazione attiva*

---

<sup>85</sup> Con le immagini girate dalla sua troupe negli Stati Uniti per la realizzazione dell'inchiesta televisiva *Ragioniamo con il cervello* realizza due cortometraggi: *Mani nere*, sul lavoro degli operai nelle fabbriche americane e *Giochi americani*, sui giochi di guerra simulati al computer.

<sup>86</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>87</sup> Ibidem.

*dell'intelligenza, della fantasia, dell'iniziativa del lavoratore, ridurre le operazioni produttive al solo aspetto fisico macchinale.*

Antonio Gramsci

All'interno di un grande reparto industriale, lunghe file di operaie in camice bianco lavorano al microscopio: controllano e saldano microprocessori. E' un susseguirsi continuo, martellante di dettagli del lavoro delle operaie e del collaudo dei piccolissimi condensati lavorati. La macchina da presa non si sofferma sulle moderne attrezzature, sui laboratori in perfetta efficienza e in sintonia con il lavoro umano. Il ritmo velocissimo e ripetitivo, quasi "assordante" del montaggio è il segno evidente dello stress e del lavoro alienante in fabbrica. L'industria non è più vista come portatrice di benessere economico. E' una aperta denuncia all'industria che aveva contribuito a costruire la sua potenza sui principi di una organizzazione che andava a svantaggio della classe operaia.

*Ma i capitalisti hanno capito che nei nuovi metodi industriali è insita una dialettica. Essi hanno capito che l'operaio rimane purtroppo uomo e perfino che egli durante il lavoro pensa di più., e non solo pensa, ma il fatto che lo si può ridurre ad un gorilla ammaestrato lo può portare ad un corso di pensieri poco conformista.*

Antonio Gramsci

## V SIERRA MAESTRA

La produzione di Giannarelli documentarista è importante per comprendere meglio il suo primo lungometraggio. E' lo stesso regista nel corso di una conferenza stampa tenuta al Palazzo del Cinema di Venezia nel '69 ad affermare: *Devo dire innanzitutto che l'esperienza su cui mi sono basato per girare il mio film è quella che mi sono fatto con i miei precedenti documentari*. Tutta l'atmosfera del film, molte soluzioni non solo di carattere tecnico ma anche linguistico -l' utilizzo della macchina a mano, l' improvvisazione, la dinamica di certi parallelismi sono solo alcuni esempi- hanno dei riferimenti precisi e trovano una verifica nell'ambito del *cinema documentaristico* e persino nel *reportage*. "Un documentarismo, cioè, del tutto particolare, lontano dai vincoli aculturali di una produzione tesa soltanto alla escalation dei premi di qualità; vicino, invece, ai grandi temi della problematica esistenziale e tanto più inserito nella realtà oggettiva, quanto più è capace di trovare, nella macchina da presa, uno strumento nuovo, vivace, moderno ed intelligente per captare il divenire dalla stessa realtà. In questo senso assumono un significato, e non soltanto filologico *Il bianco e il nero, L'asfalto nella giungla, Dakar è una metropoli, Noi siamo l'Africa e Tokende*: non si tratta di momenti nella storia di un autore, ma si concretizza, invece, il profilo di una statura, di un interesse, di una partecipazione alla storia dell'umanità. Le contrapposizioni evidenziate in *Sierra Maestra* sono già dialogo della storia in *Noi siamo l'Africa*, in *Tokende*, in *Il bianco e il nero* dove le varie stratificazioni, anche all'interno del mondo dei negri, assumono il volto di una dialettica operante e di un urto immediato"<sup>88</sup>.

Quindi tutto il precedente lavoro di Giannarelli, portato avanti con serietà ed impegno civile, ha posto una solida base per il debutto nel lungometraggio. Questo è anche ciò che differenzia il regista viareggino da molti altri registi che in questo stesso periodo, "hanno approfittato della confusione generale per infilarsi nelle file dei "contestatori" stagionali"<sup>89</sup>. *Sierra Maestra* -film che non concede nulla al cinema commerciale e che non si abbandona a superficiali considerazioni dal punto di vista ideologico- sicuramente non delude le aspettative di chi conosceva il precedente lavoro di Ansano Giannarelli.

---

<sup>88</sup> Gian Paolo Bernagozzi, "Sierra Maestra", *Film Mese*, n.32, 1969, p.87.

<sup>89</sup> G.Fink, "Sierra Maestra", *Cinema nuovo*, n.205,1970, p. 214.

## 5.1 - COME NASCE L' IDEA DEL FILM

Il rapporto terzo mondo-Europa è un momento di riflessione nel cinema di Ansano Giannarelli. "Questa problematica mi tocca molto e diventa poi fondamentale quando mi interessò alla vicenda di Régis Debray, arrestato in Bolivia. Vivo questa vicenda in modo problematico perché mentre mi colpisce il caso di questo intellettuale che prova la durezza del carcere, nello stesso tempo sviluppo un atteggiamento critico verso la sua posizione perché mi sembra che impersonifichi l'eurocentrismo, cioè l'intellettuale europeo che vorrebbe insegnare ai paesi del Terzo Mondo che cosa è la rivoluzione e come si dovrebbe fare. Quindi contemporaneamente una forte condivisione verso l'esperienza di questa persona ma anche un atteggiamento molto critico.

Nasce negli ultimi mesi del '67 l'idea di fare un film su questo personaggio e penso -forse per il desiderio di fare una esperienza esistenziale in una situazione di guerriglia-, di girare in America Latina per la parte documentaristica e in Europa per la parte ricostruita (avevo già in mente di strutturare il film attraverso il doppio registro -per quello che valgono queste parole- della "fiction" e della "non-fiction"). Interpello per affidargli la parte ispirata a Debray un attore che mi sembrava particolarmente adatto per reggere ad una struttura che si presentava come un canovaccio (avevo capito sin dall'ora che un film del genere dovesse avere una forte componente di improvvisazione sul set), Gian Maria Volontè. Sono ancora indeciso a chi far interpretare la parte del guerrigliero latino-americano"<sup>90</sup>.

Nel febbraio '68 Giannarelli partecipa ad una assemblea della Associazione internazionale dei documentaristi, ad Algeri. In questa occasione incontra Fernando Birri<sup>91</sup>, uno dei massimi esponenti del cinema militante dell' America Latina. I due sono accomunati dalla loro idea di cinema e dal loro lavoro cinematografico caratterizzato da un fortissimo impegno civile e politico. Impegno che si ritrova anche nella vita di tutti i giorni tanto è vero che ad Algeri sono coinvolti in una esperienza politica: "il nostro congresso diventa occasione -da parte di alcuni studenti algerini

---

<sup>90</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>91</sup> Birri (Santa Fé, Argentina 1925) si è diplomato al Centro Sperimentale di Roma, in regia. La collaborazione con alcuni registi italiani (Lizzani, De Sica, Maselli) segna il suo tirocinio cinematografico. E' stato direttore dell'istituto di cinema di Santa Fé, da cui fu cacciato per ragioni politiche. Nel 1958 dirige un mediometraggio -*Tire dié* (Buttami dieci soldi)- inchiesta-racconto sulle borgate della città. In un "Manifesto per il cinema nazionale, realista e popolare", Birri sostiene che occorre "porsi davanti alla realtà con la macchina da presa e documentare il sottosviluppo" rivelando anche sul piano teorico l' influenza che ha subito dal neorealismo italiano. Dopo due cortometraggi -*La primera fundación de Buenos Aires* (1959) e *Buenos días, Buenos Aires* (1960)- realizza un lungometraggio in cui denuncia una situazione di miseria, che viene accolto favorevolmente in molti festival europei: *Los inundados* (premiato a Karlovy Vary e a Venezia nel 1962). Sulla medesima linea, e con lo stesso impasto di neorealismo e favola, Birri gira l' anno successivo *La pampa gringa*. Abbandonata l' Argentina dopo il golpe militare che deponde il presidente Frondizi, inizia un film in Brasile -*João boa morte*- ma non lo termina perché deve lasciare anche il Brasile, caduto a sua volta sotto una dittatura militare. Gira il mondo (Messico, Cuba, URSS), riapproda in Italia, dove lavora con Giannarelli -come collaboratore alla sceneggiatura e attore- in *Sierra Maestra*, e successivamente -come attore- in *Non ho tempo*. Realizza in seguito un film di impianto onirico, incentrato su complicati effetti fotografici e sonori, lavorandoci dieci anni -dal '68 al '78- e presentandolo a Venezia nel 1979: *Org*. Sei anni dopo è ancora a Venezia con *Mio figlio il Che, ritratto di famiglia di don Ernesto Guevara* (1985). E' inoltre autore di *Rafael Alberti, un ritratto del poeta fatto da Fernando Birri* (1984) e di *Mittente Nicaragua: lettera al mondo* (1984). Artista militante, dissipato, fantasioso, Birri è una figura isolata, nel panorama del cinema latino-americano: combattuto tra una volontà politica realistica e una tendenza profonda verso le ossessioni del surreale, non è riuscito a definire una propria cifra stilistica.

di sinistra- di contestazione all'Algeria. Noi ci schieriamo immediatamente dalla parte di questo gruppo di studenti e pretendiamo che quelli di loro che hanno preso la parola al nostro congresso - c'era stato l'annuncio che sarebbero stati arrestati- non venissero perseguitati. Ci troviamo schierati in una serie di critiche ai poteri di qualsiasi parte essi siano: c'è dentro di lui e dentro di me una vena comune fortemente anarchica. Non ci piace l'autoritarismo sotto nessuna forma e siamo critici anche nei confronti di alcune posizioni della sinistra. Non accettiamo nessuna mitologia. Questo è un elemento forte che ci accomuna"<sup>92</sup>.

Da questo incontro deriva in buona parte lo sviluppo di *Sierra Maestra*. "Conoscevo Birri di nome e di fama. Non appena lo vidi fisicamente dentro di mè dissi: ecco la persona che potrebbe fare al caso mio. Gli parlo del progetto e gli propongo la parte del guerrigliero". Birri decide di partecipare non soltanto come attore ma anche come collaboratore alla sceneggiatura. I due nei mesi successivi hanno degli incontri di chiarificazione e analisi politica prima ancora che cinematografica. Queste loro considerazioni di carattere politico-culturale avranno una importanza fondamentale sulla struttura del film. (Importantissimo a tal proposito è il loro comune atteggiamento critico nei confronti dell' eurocentrismo). "L'aspetto cinematografico (che non è comunque subordinato alle riflessioni di carattere politico-sociale ) appare quasi una conseguenza naturale alle nostre riflessioni"<sup>93</sup>. Così come "naturalmente" la struttura aperta della sceneggiatura permette l' inserimento all'interno del racconto di eventi che accadono persino durante la stessa lavorazione del film: i giornali latino-americani che pubblicano le prime fotografie di Che Guevara (ucciso in Bolivia), e la registrazione sonora di un appello che una radio cecoslovacca -durante la "Primavera di Praga"- invia alle sinistre europee affinché si schierino contro l'invasione sovietica, diventano materia del film.

Giannarelli ha sempre avuto un atteggiamento molto critico nei confronti dello sfruttamento dei paesi poveri da parte dell' Occidente<sup>94</sup>. Ciò si accentua ancor di più dopo i suoi incontri con il regista argentino, inflessibile e documentato accusatore dell'imperialismo occidentale. L' incontro facilita la messa a fuoco dell' idea. Per tutta la prima metà del '68 Giannarelli, Birri e Vittorina Bortoli lavorano alla stesura della sceneggiatura (più che una sceneggiatura è una traccia aperta).

Si decide di girare le scene documentaristiche in Venezuela. Giannarelli sceglie questo Paese -come egli stesso ha ricordato-, convinto che il Venezuela fosse, allora, un crocevia fondamentale, dal punto di vista della guerriglia. Vi si trovano e in modo più esasperato che altrove tutte le contraddizioni del neocolonialismo: da cui l'omnipresenza, nel film, delle macchine che pompano il petrolio per conto delle compagnie americane. Poco prima della partenza si ritira dal progetto Gian Maria Volontè. "Dopo aver lavorato con noi per alcuni mesi e con molto interesse al progetto, Gian Maria Volontè all'improvviso scompare, non rispondeva al telefono, non si faceva trovare. Un giorno ci contatta il suo agente il quale con molto imbarazzo ci dice che l'attore aveva deciso di recedere dall'impegno che aveva preso. E' stato un brutto colpo per la produzione perché

---

<sup>92</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Confr. il capitolo sul cortometraggio.

avevamo pensato a Volontè sia per la sua predisposizione alla parte (faceva teatro di strada per cui sarebbe andato benissimo per un film in cui l'improvvisazione aveva un ruolo importante), sia per un certo richiamo pubblicitario<sup>95</sup>. Questo incide profondamente sulla struttura del film che prevedeva inoltre la partecipazione del personaggio interpretato da Volontè nella parte documentaristica (visto anche la conoscenza dello spagnolo da parte dell'attore italiano). Gli subentra Antonio Salines, attore "che mi piacque per il suo carattere non divistico e per la sua voce considerata non gradevole ma che invece a me andava benissimo"<sup>96</sup>.

A questo punto, viene stabilito un contatto con la situazione clandestina in Venezuela e poi in tre partono: Giannarelli, Marcello Gatti<sup>97</sup> e Manlio Magara che era uno dei migliori fonici italiani di quel periodo. "In Venezuela i controlli militari erano molto rigidi, ci fermavano spesso con il mitra puntato addosso, c'era un clima di grande tensione. Io avevo denunciato il film con un titolo che non desse nell'occhio, *Mass communication*, e avevo fatto la richiesta, all'ambasciata del Venezuela in Italia, di un permesso per girare documentari socio antropologici. Per evitare inconvenienti durante le riprese "legali", andai in Venezuela, al Ministero degli Interni per avere un ulteriore permesso. Un funzionario mi disse: noi sappiamo che cosa lei sia venuto a fare qui, non ha bisogno di alcun permesso per fare le riprese, i controlli a cui sarà sottoposto saranno uguali a quelli che riguardano tutti i cittadini. Fino a quando lei si limiterà a stare nella legalità non le succederà nulla se invece avrà dei rapporti con elementi illegali ne subirà le conseguenze. I rapporti invece ci furono e ci fu questa esperienza molto bella, con un gruppo di guerriglieri in una situazione politica<sup>98</sup> particolare"<sup>99</sup>. I primi giorni di permanenza in Venezuela la troupe si comporta in modo tale da non destare i sospetti delle autorità. Già a Roma Giannarelli era riuscito a fissare un appuntamento con Teodoro Petkov il quale poi organizza l'incontro clandestino. "Mi fece incontrare all'aeroporto di una città venezuelana, utilizzando come segno di riconoscimento un giornale di un certo paese straniero piegato a metà, delle persone che ci portano in una "base di pianura" dove aspettammo per alcuni giorni, a causa di operazioni militari di rastrellamento, il

---

<sup>95</sup> Conversazione con Marina Piperno, maggio 1997.

<sup>96</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>97</sup> Marcello Gatti è un direttore della fotografia di fama internazionale. Attivo nel cinema italiano sin dal 1941. Vincitore di cinque Nastri d'Argento: *16 ottobre '43*, *La battaglia di Algeri*, *Anonimo veneziano*, *Sierra Maestra*, *Inganni*. Il suo nome è legato anche ad altri film: *Le quattro giornate di Napoli*, *Queimada*, *Mosè*, *Ogro*, *Chronique des années de braise* ....

<sup>98</sup> C'erano in Venezuela due gruppi di guerriglieri, uno legato all'orientamento cubano guidato da Douglas Bravo; e un altro gruppo legato al partito comunista venezuelano in particolare con un personaggio che io incontrai clandestinamente a Caracas e fuggito dal carcere pochi mesi prima, Teodoro Petkov. Questo gruppo teorizzava la necessità di un lavoro politico nelle campagne per cui la lotta armata era soltanto una componente di difesa e di sopravvivenza.

<sup>99</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

momento buono per andare ad incontrare i guerriglieri. Finalmente ci dicono: "stasera si parte". Facciamo l'ultimo controllo al materiale che avevamo portato con noi -la maneggevole *Eclair* che tenevamo in un sacco da montagna, pellicola e il registratore sonoro, niente cavalletto- quando scopriamo che Marcello Gatti si era dimenticato a Caracas la "Loupe", il visore della mdp. Si decide di girare lo stesso e partiamo. Alle otto di sera montiamo sul retro di un camion e percorriamo una strada sterrata per qualche ora. Scesi dal camion ci inoltriamo in una boscaglia e camminiamo dalle undici di sera fino alle tre del mattino, quindi attraversiamo un fiume immersi fino alla pancia. Quella che poteva essere stata immaginata con un pò di romanticismo letterario come una avventura stava diventando una esperienza vera"<sup>100</sup>. In montagna i tre vivono dieci giorni con un gruppo di guerriglieri, li seguono negli spostamenti, nelle soste di lavoro. Discutono con i capi e con i gregari, sul modello rivoluzionario che meglio si addice alla situazione sudamericana. Arrivati sulla Sierra due giorni dopo l'invasione sovietica della Cecoslovacchia, toccano con mano le ragioni del rifiuto di qualsiasi modello europeo e capiscono perchè il paese a cui si guarda, in Venezuela e in tutto il continente, sia il Vietnam, equidistante fra le suggestioni sovietica e cinese, alla ricerca di una propria autonomia.

Le riprese venezuelane costituiscono il primo blocco di sequenze da montare. Poi, a Roma, si prosegue con gli interni del carcere che vengono girati in un casolare nei dintorni della capitale. Ci si trasferisce quindi in Sardegna per le scene che si svolgono all' esterno. La Sardegna è stata scelta non tanto per una somiglianza paesaggistica con il Venezuela ma soprattutto per confrontare la situazione politica dell'isola con quella venezuelana. " Mi interessava mettere a confronto visivo il terzo mondo del Venezuela e il terzo mondo della Sardegna che era attraversata da tensioni molto forti anche di tipo indipendentista"<sup>101</sup>.

Nell' ottobre del '68 inizia il montaggio -importantissimo in un lavoro del genere visto la struttura aperta della sceneggiatura- che si protrae per circa nove mesi fino al luglio del '69. Una cosa importante da ricordare è il lavoro di una ritoccatrice che ha cancellato fotogramma per fotogramma -con l'ausilio di una lente di ingrandimento a causa del piccolo formato della pellicola 16 mm- il volto dei guerriglieri. "Per un fatto di responsabilità e di impegno che mi ero preso con loro, -al fine di evitare che fosse possibile il loro riconoscimento- subito dopo aver sviluppato il negativo lo ritirammo dal laboratorio e lo portammo nella sede della Reiac. Anche se il risultato tecnicamente non è perfetto -le mascherine si muovono, sono irregolari, sono imprecise- a me questa mascherina mobile sul viso dei guerriglieri piacque molto"<sup>102</sup>.

## 5.2 - IL SOGGETTO

---

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem.

Il film rievoca le lotte rivoluzionarie in America Latina e si ispira alla figura di Régis Debray - teorico e giornalista francese compagno di Guevara, catturato, torturato, processato e condannato dagli uomini di Barrientos in Bolivia- come veniamo a sapere dalla didascalia iniziale:

*Nell'aprile del 1967, un giovane francese -Régis Debray- venne catturato in Bolivia dalle truppe impegnate contro la guerriglia del Chè Guevara.*

*Condannato a 30 anni, oggi Debray è in prigione sotto il controllo diretto dei servizi speciali interamericani di sicurezza militare.*

*Ispirato a questo episodio, ma con personaggi volutamente e profondamente diversi da quelli originali, il film vuol essere un contributo al dibattito sui problemi posti da coloro che hanno cercato in questi anni di rinnovare coraggiosamente l'internazionalismo attivo dei militanti rivoluzionari.*

Franco (Antonio Salines), giovane intellettuale italiano, viene arrestato dalle truppe regolari venezuelane. L' accusa è quella di avere avuto contatti e di avere attivamente collaborato con bande armate di ribelli. Nel carcere, dove è interrogato e percosso dai militari e dai rappresentanti della CIA, Franco dà prova di dignità e fermezza. Egli preferisce il carcere ad un facile compromesso propositogli dalla CIA che vorrebbe fargli proclamare l'inutilità della guerriglia:

*Agente CIA: C'è una sola soluzione. Accettandola, lei sarà messo in libertà. Ci basta una sua dichiarazione, nella quale riconosce che la guerriglia, come politica rivoluzionaria nell'America Latina, è un fallimento.*

Franco rifiuta di sconfessare i principi rivoluzionari. Continuano gli interrogatori che si alternano con diverse forme di pressione nei suoi confronti per fiaccarne la resistenza: percosse, minacce di morte, torture psicologiche.

Nel frattempo, in Italia, nel salotto di Carla (Carla Gravina), la donna con la quale Franco viveva, si discute della situazione politica italiana e internazionale, dei moti studenteschi, delle rivoluzioni, della guerriglia, del Terzo Mondo. Si intuisce che Franco è partito anche sulla scia di tali dibattiti. Forse perché stanco dei comizi, delle dimostrazioni, degli slogan, dei "salotti" pianta i compagni di fede in parte per unirsi ai guerriglieri asserragliati fra le montagne, in parte per verificare in concreto le comuni posizioni teoriche.

L'italiano non nega i contatti avuti con i guerriglieri, ma rivendica il suo diritto di conoscere personalmente una realtà che intende studiare e descrivere, *ero lì per guardare, per studiare un fenomeno del quale tutti parlano senza conoscerlo.* Alle immagini del carcere venezuelano si alternano diversi momenti della marcia di guerriglieri, in montagna, su cui compare la seguente didascalia: *i volti dei guerriglieri e dei contadini sono stati cancellati per impedirne l' identificazione da parte del potere repressivo di ogni paese.*

Franco non cede neanche alle pressioni della madre -giunta appositamente dall'Italia per organizzare la sua difesa- che vorrebbe facilitargli il rilascio accennando ad una certa posizione dei cattolici nei confronti della guerriglia.

madre: *Tu non c'entri, Franco!*,

Franco: *Mamma, tutti c'entrano, anche quelli che non vogliono. Cosa significa essere innocenti?*

madre: *Tu non hai fatto il guerrigliero, non hai ucciso nessuno, tu!*

Franco: *"Ma che differenza c'è? .*

madre: *Franco! Questa è una posizione cattolica! Mi meraviglio tra i pensieri e gli atti, c'è una differenza "*

Franco: *Ma non dicevamo noi stessi che ci sentivamo colpevoli verso il Vietnam per il nostro non agire, per il nostro non far niente?*

madre: *Questo è completamente diverso*

Mentre continuano le discussioni italiane che si alternano alla marcia dei guerriglieri e a qualche intervista (ad un guerrigliero e ad una vecchia venezuelana), nella cella di Franco, vengono trascinati e gettati a terra altri due uomini: Emilio, un fotografo (Fabian Cevallos), catturato dopo aver effettuato un reportage nelle zone degli scontri, e un guerrigliero (Fernando Birri) -il cui nome di battaglia è Manolo-, il quale aveva avuto l'incarico di riaccompagnare Emilio in pianura.

Vengono messe in questo modo, nel carcere, a confronto tre posizioni diverse: Franco rappresenta il progressista europeo (che crede di poter trovare nell' impegno concreto un' assoluzione ai propri complessi di colpa), il fotografo simbolizza l' occidente estetizzante (che mercifica la rivoluzione), l' argentino è la voce intransigente del terzo mondo, (che fa l' elogio dell' odio e della violenza come unici strumenti per instaurare la giustizia).

Tra Franco e Manolo si sviluppa un rapporto che oscilla tra la coincidenza e l'antagonismo, nelle rispettive posizioni politiche e ideologiche, e che li vede a volte discutere animatamente o venire alle mani.

*Oggi l' America Latina -afferma Manolo- està de moda, en Europa. I manifesti del Ché Guevara: nella stessa parete, el Ché Guevara e Batman. E uno si può sostituire con l' altro. (...) Sto contro questa Europa finita, che tuttavia si illude di essere il centro del mondo: eurocentrica. E neppure contro l' Europa. Sto contro ciò che l' Europa rappresenta: la cultura occidentale e cristiana, la cultura borghese e mercantile. Ora hanno inventato la parola neocapitalismo. Tardocapitalismo, vorranno dire, neoimperialismo, semmai, si le gusta fabricar parole.*

Manolo quindi, rimprovera a Franco di essere un intellettuale europeo che parla e vede il "terzo mondo" sempre in termini di sufficienza e di distacco, malgrado la buona volontà teorica; Franco rimprovera a Manolo di trascurare l'analisi delle ragioni storiche, il suo disprezzare l'Europa senza

conoscerla, nel momento medesimo in cui rimprovera a Franco di affrontare superficialmente i problemi dell'America Latina. Nelle discussioni tra Franco e Manolo, Emilio interviene per allentare la tensione che si crea nella cella, per sottolineare la propria "neutralità", anche se un po' alla volta partecipa ai loro problemi e sente simpatia per loro.

Per tutto il film le trivelle delle compagnie americane -accompagnate dalla musica stridente di Vittorio Gelmetti- "rubano" il petrolio venezuelano.

Col trascorrere del tempo, le sofferenze e le umiliazioni rendono solidali i tre uomini. I guerriglieri cantano "Bella Ciao"; si riparano sotto una tenda mentre piove. In Italia continuano le discussioni nei ristoranti, continua l'attività teatrale di Carla (si dedica al teatro ideologico).

Un camion scende dalla montagna portando il corpo di un soldato morto, ucciso dai guerriglieri. Questo fa precipitare la situazione. Prima i tre prigionieri vengono legati dai soldati. Poi un ufficiale per spaventare ulteriormente i tre -si cerca ancora di costringere Franco a firmare la dichiarazione in cui si attesta che la guerriglia, come politica rivoluzionaria nell' America Latina, è un fallimento- scatena contro di loro l'ostilità della gente. I soldati gettano in pasto i prigionieri alla popolazione esasperata dalla tensione che la guerriglia provoca. Ciò avviene con una improvvisa trasposizione di luogo: l'azione, in esterni, si svolge in Sardegna, fra i pastori. Manolo, si rivolge allora direttamente alla gente, mettendola a confronto coi loro stessi problemi:

*Aprite gli occhi! Tu e tu e tu e tu e tu y vos! I padroni! La polizia! L' esercito! Sono i nemici comuni! Lui! E l' imperialismo yankee! Non capite niente! Y vos! Avete gli stessi occhi dei nostri contadini, laggiù! Io vi guardo negli occhi! Aprite gli occhi! Aprite gli occhi! Aprite gli occhi! Aprite gli occhi! Y vos Y vos Y vos Y vos! Non capite niente! I padroni, la polizia .....*

Ciò provoca mutamento di posizioni, confusione, e comunque sposta tutta la situazione su un piano ben diverso da quello che i soldati avevano previsto. Mentre i soldati fanno precipitosamente rientrare i tre nella cella, un attore sardo, che interpreta la parte di un militare si avvia ad intervistare la popolazione,

*Io sono qui, sono sardo come voi, e sto facendo la parte di un militare che è stato usato nella lotta anti-guerriglia. Vos quere dimandare soprattutto che ne pensate de su discursu c'ha fatto su prigioniero c' ammo surraucommo<sup>103</sup>?*

Nella risposta dell' intervistato,

*Io penso che sia l' unica cosa a eliminare tutti questi caschi blu, por su benessere d' esa Italia e d' esa Sardinia maggiormente. Che ci hanno sempre scarculau como de*

---

<sup>103</sup> Che ne pensate del discorso del prigioniero che abbiamo picchiato?

*schiavosu, non che su Mexico, ma maggiormente più forte che su Mexico*<sup>104</sup>. *Perché semosu troppo indunera che no semo sempre abbindolari da sar bigottasa, da sus prietes e da sar monzasas*<sup>105</sup>

è proposto esplicitamente l'accostamento tra il sottosviluppo del Terzo Mondo e quello del nostro Mezzogiorno. Finiscono cantando bandiera rossa.

E lo scontro-incontro tra Franco e Manolo prosegue. A un certo punto Emilio viene fatto uscire. I due rimasti non sanno a che sorte sia andato incontro; ignorano che è stato liberato. Poi anche Manolo viene fatto uscire. Sia Franco che Manolo intuiscono quello che sta per succedere: Manolo, uscendo, prima di andare davanti al plotone di esecuzione rivela a Franco il suo nome vero (il segreto più importante, ormai, che gli era rimasto, il segno più significativo di simpatia e di stima) facendolo diventare uno di loro. Poco dopo Franco, rimasto in cella, ode un crepitio di spari. L'italiano resta da solo a scontare la sua detenzione mentre fuori la lotta continua, e continua con l'impegno di ogni guerrigliero di informare ogni contadino, ogni uomo, dei problemi politici e pratici che devono essere quotidianamente risolti, così come quotidianamente si deve insegnare ai contadini a maneggiare il fucile, a conoscerne i pezzi e il funzionamento.

*"Oggi ", dice una didascalia conclusiva del film, "in Vietnam, in Angola, in Bolivia, in Indonesia, nella Guinea portoghese, in Colombia, nel Laos, nel Mozambico, nel Guatemala, in Palestina, in Rhodesia, in Venezuela, eccetera, eccetera... ". "Domani".*

E il domani è aperto. "E' aperto, perché la situazione da cui Giannarelli parte è in fermento, in forme diverse, in tutti i continenti. La rivoluzione sostenuta dal film, di certo non è ipotizzabile allo stesso modo in tutti i Paesi, ma evidentemente è in certi paesi la sola soluzione possibile per un rinnovamento sociale, morale, politico, economico: altrimenti, restano, appunto, le involuzioni"<sup>106</sup>. Come si può vedere dal soggetto, *Sierra Maestra* è un film ricchissimo di spunti di riflessione (diventa veramente molto difficile analizzarli tutti in modo esaustivo) sia dal punto di vista politico-culturale sia dal punto di vista cinematografico che è quello che maggiormente ci interessa. I due aspetti sono strettamente legati nell' opera di Giannarelli perciò bisogna analizzarli entrambi per cercare di comprendere nel miglior modo possibile il film.

### 5.3. - INTELLETTUALE E RIVOLUZIONE

---

<sup>104</sup> Perché ci hanno sempre trattati come schiavi.

<sup>105</sup> Perché da troppo tempo ci siamo lasciati abbindolare da bigotte, preti e monache.

<sup>106</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra" *Cineforum*, n.91, aprile, 1970, p.34.

Nonostante *Sierra Maestra* sia largamente ispirato alla storia di Régis Debray, il riferimento alla vicenda del giovane studioso francese si diluisce poco per volta. E' il dibattito ideologico insieme al confronto con la situazione italiana che cattura l'interesse di Giannarelli indipendentemente dallo spunto iniziale del film. E' lo stesso Franco ad affermare prima ancora dei titoli di testa: *In ogni modo, questo non è un film su Cuba. E neppure su Régis Debray. Perché Debray è in carcere davvero: mentre questo è soltanto un film.* "La vicenda di Debray è occasione di un ripensamento ideologico e politico sui grandi temi della sinistra mondiale e in particolare sul rapporto tra la ideologia e la coscienza della sinistra latino americana e il bisogno di rivoluzione che caratterizza la lotta politica in America latina come un bisogno non rinviabile, una necessità storica"<sup>107</sup>.

Ansano Giannarelli assieme al regista Fernando Birri, aggredisce l'empasse della cultura europea di sinistra soverchiata dai fatti e dalle urgenze del mondo in crisi. Il film pone infatti una buona dose di punti interrogativi sul comportamento che gli intellettuali di sinistra, europei e non europei, devono assumere nei confronti della rivolta del terzo mondo. "L'intellettuale deve fare la rivoluzione da intellettuale, o deve invece prendere il mitra? Bisogna cioè seguire Che Guevara e Debray, o restare giornalisti, intellettuali, attori, quelli che siamo, e consumare così la nostra testimonianza? Aspettare la guerra o fare la guerriglia?"<sup>108</sup> Quale è la risposta?

Del rapporto fra intellettuali e rivoluzione si è discusso in Italia e soprattutto in Francia, già a proposito di *Loin du Vietnam*<sup>109</sup>, e di *17° parallelo* di Ivens. Da un lato si osserva che non c'è un cinema rivoluzionario in quanto un regista può e deve avere una coscienza politica, ma sarebbe assurdo se credesse, e disonesto se facesse credere di compiere un atto rivoluzionario facendo un'opera di arte: quando si è scelto di essere rivoluzionari non si è registi, si è Che Guevara. C'è però chi risponde, altrettanto convincentemente, che bisogna avere una fantasia molto scarsa per non pensare che si possa essere rivoluzionari utilizzando tutti gli strumenti tecnici, materiali e culturali forniti dall'esperienza umana. Così scrive il critico marxista Alberto Cervoni: "Io penso invece che il nostro amico Joris Ivens non è Che Guevara, che non è partito a 70 anni come fuciliere volontario tra i partigiani del Sudvietnam (...); i vietnamiti gli hanno però detto a proposito del film *17° parallelo* che esso era "dell'artiglieria pesante" antiimperialista (parole testuali di un dirigente vietnamita)". Questo dibattito sul ruolo dell' intellettuale e più in generale sul ruolo dell' arte può mettere in discussione lo stesso film di Giannarelli; perché se la rivoluzione chiede a tutti di abbracciare il mitra allora non c'è più tempo neanche per fare dei film come questo, sia esso pure un film rivoluzionario. Un film rivoluzionario in questo caso è un fatto di lusso, se non un tradimento, perché rinvia ai tempi lunghi quello che viene considerato un compito immediato. Del resto Giannarelli sa che fare un film non è fare la rivoluzione. Ciò è molto chiaro quando Franco e

---

<sup>107</sup> Lino Micciché, "Uomini della *Sierra* e intellettuali d'Europa", *Avanti*, 2-9-1969.

<sup>108</sup> G.B.Cavallaro, "Sierra Maestra", *Rivista del cinematografo*, 9/10 ottobre, 1969, p.467.

<sup>109</sup> *Loin du Vietnam*, 1967, è un film realizzato su iniziativa di Chris Marker, insieme ad un gruppo di registi e di tecnici. E' un documentario a più voci (Godard, Resnais, Ivens, Klein, Varda, Lelouch oltre a Marker) su che cosa rappresenta il Vietnam per chi è "lontano dal Vietnam".

Manolo (sui cui volti compare una proiezione cinematografica) -all' inizio del film- parlano rivolgendosi direttamente allo spettatore, denunciando in questo modo il carattere fittizio del film:

Franco: *Anni fa, vidi un documentario sulla rivoluzione cubana. Nella colonna sonora, c'era una voce che diceva: "Aquì Sierra Maestra: el primer territorio libre de America".*

Manolo: *La Cordigliera delle Ande diventerà la Sierra Maestra d'America: va bene, ma come metafora. Perché ogni paese, ogni popolo inventerà la sua rivoluzione. E nessuno può insegnargliela.*

Franco: *Tanto meno un film (...)*

"E' chiaro, vedendolo e ascoltandolo, che Giannarelli cerca di essere un regista- non regista, un cineasta contro il cinema, un lavoratore qualunque alle prese con il senso del proprio lavoro"<sup>110</sup>. Se però si accetta che si possa essere rivoluzionari in più di un modo -"non si devono avere dei complessi, scrive ancora Cinema '69. Marx non ha mai tirato un colpo di fucile in tutta la sua vita. Ma ha scritto con una "coscienza politica" il suo *Il capitale*. Quando Guevara ha letto *Il capitale* che era un atto politico marxista, Guevara ha compiuto a sua volta un atto rivoluzionario; e che ha avuto dei seguiti (...)"<sup>111</sup> -allora *Sierra Maestra* è un film rivoluzionario in tutto e per tutto (non solo nei contenuti ma anche nella struttura).

Di certo comunque il film di Giannarelli è per la rivoluzione. Manolo prima di andare davanti al plotone di esecuzione bisbiglia a Franco il suo vero nome, facendolo diventare uno di loro. Franco, via via nel corso di questa esperienza abbandona le sue difese di intellettuale, e sempre più nella sua mente le fucilate dei soldati antiguerriglia si associano ai ricordi delle lezioni sulle armi da parte dei guerriglieri. Cioè si sta armando anche egli, prende idealmente anche lui il suo mitra senza più difendere la nobiltà del suo ruolo di intellettuale. Anche le citazioni del film spingono in tale direzione. Afferma Manolo:

*En America Latina, la tradición dell'arte è da molto tempo politica. Vos lo sabés bien. Tu conosci a los muralistas messicani, tu conosci Orozco, Siqueiros, Riveira. E del cinema? Che mi dici della estetica della violenza, della estetica della fame del cinema novo brasiliano? E de "La hora de los hornos",<sup>112</sup> dove l'idea principale è: "ogni spettatore è un codardo o un traditore".*

Lo stesso risulta da questo dialogo tra l'italiano e il guerrigliero:

---

<sup>110</sup> F. Di Giammatteo, "Una rivoluzione tascabile", *Bianco e nero*, n.11-12 novembre, 1969, p.169.

<sup>111</sup> G.B.Cavallaro, "Sierra Maestra", *Rivista del cinematografo*, 9-10 ottobre, 1969, p.467.

<sup>112</sup> *La hora de los hornos*, di Solanas e Getino, film che "Per me, argentino -ha affermato Birri-, è stato uno "scatto" per l'ispirazione di *Sierra Maestra*. Esso costituisce un manifesto per il cinema futuro. I film di questo genere sono molto importanti per noi Latino-americani".

Manolo: *L'arte che si fa complice del sottosviluppo è sottoarte.*

Franco: *Chiamala come ti pare. In Vietnam, oggi, si fa teatro, si fa poesia.*

Manolo: *Si es por esto, anche Ho Chi Min es un poeta, y Mao, y Marti, en su momento. Però non solo facevano poesia, viejito: impugnavano anche la mitragliatrice, quand'era necessario, e sapevano usarla. Quello che voglio dirti è che in quanto non si modificano le condizioni strutturali della società, parlare di arte per me non ha senso.*

La scelta quindi è chiara, è quella della rivoluzione prima di tutto, anzitutto dove è più urgente, poi dovunque: come fece Torres<sup>113</sup>, come ha fatto Che Guevara. La sua occasione ambientale è il Sudamerica, il Venezuela, ma i suoi riferimenti toccano, esplicitamente, tutti i paesi in cui - guerriglia o no- esistono gli stessi problemi: *in Vietnam, in Angola, in Bolivia, in Indonesia, nella Guinea portoghese, in Colombia, nel Laos, nel Mozambico, nel Guatemala, in Palestina, in Rhodesia, in Venezuela, eccetera, eccetera...*

*Sierra Maestra*, è un film che non solo avvia un discorso serio e motivato sui fermenti neo-rivoluzionari nel mondo, ma il discorso sulla rivoluzione viene, nel film, direttamente commisurato a quello sulla condizione dell'intellettuale europeo in generale e italiano in particolare, condizione che si perde nelle parole e nelle accademie comode e confortevoli. Tipici ed estremamente rilevanti, a questo proposito, sono i brani dedicati agli "esercizi verbali" che si svolgono in Italia, nei salotti, anche in quelli di sinistra, fra Whisky e belle donne, fra uomini che di "sinistra" hanno l'etichetta, forse, ma non conoscono e non vivono affatto il significato. Diventa quasi d'obbligo il paragone col *Marat-Sade*, opera recitata in teatro da Carla Gravina (tratta dal libro di Peter Weiss), in cui uno dei temi principali è il rapporto tra il borghese rivoluzionario ed il proletariato. "In questo modo, *Sierra Maestra* è ancor più un film su di noi che un film sul Sudamerica; un film che ci riguarda da vicino perché proietta la nostra condizione quotidiana con la realtà di casa nostra"<sup>114</sup>.

#### 5.4 - IL RUOLO DELLO SPETTATORE

*Sierra Maestra* riesce a captare la platea e ad instaurare un rapporto con lo spettatore -oltre che naturalmente attraverso la tensione ideologica che crea- grazie al modo con cui tutto il film è "narrato". Dal punto di vista strutturale *Sierra Maestra* è un film molto complesso e rompe decisamente con il racconto cinematografico tradizionale. Il film è costituito dalla intersezione di diversi piani: Giannarelli alterna la finzione alla realtà, la storia privata dei personaggi a quella collettiva del movimento rivoluzionario per la liberazione del Terzo Mondo, le considerazioni

---

<sup>113</sup> Camilo Torres (1929-1966) era un sacerdote cattolico, teorico e guerrigliero colombiano. Maturò la sua evoluzione intellettuale e politica verso l'azione diretta e verso la prassi rivoluzionaria. Diede vita ad una stimolante *Plataforma para un movimiento de unidad popular*, tra i cui obiettivi figuravano, in ordine di priorità, la riforma agraria, la riforma urbana, la pianificazione, la tassazione progressiva sui redditi, la nazionalizzazione delle branche fondamentali compresa l'istruzione, la sicurezza sociale e la sanità pubblica, la protezione della famiglia e i diritti della donna. Muore combattendo contro le unità antiguerrigliere governative.

<sup>114</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra", Cineforum, n. 91, aprile, 1970.

ideologiche e politiche alla documentazione storica. Ma è proprio questa frattura degli schemi abituali della "finzione" cinematografica, questo mescolare continuamente i diversi piani della rappresentazione, a consentire un atteggiamento cosciente e critico nello spettatore nei confronti sia della realtà che gli viene mostrata sia della visione politica che la sottende. In questo senso, *Sierra Maestra* è uno dei pochi film spettacolari veramente "politici" realizzati in Italia.

In più *Sierra Maestra* invita alla discussione, è un film vivo, stimolante, che discute tutto, nel pro e nel contro, non dà alcun dato per acquisito, pur muovendo da una linea chiaramente indicata (quella della rivoluzione culturale cinese, dei movimenti studenteschi europei, dei paesi del terzo mondo, della guerriglia...). Ci sono frasi nel film, assai esplicite, sotto questo punto di vista: *L'interpretazione corretta di Marx e di Lenin non è oggi la linea di condotta dei paesi revisionisti o quella della falsa cultura di sinistra dei paesi capitalisti. E' la linea della rivoluzione cinese, della rivoluzione di maggio in Francia, di tutti i movimenti studenteschi europei, dei paesi del Terzo Mondo, della guerriglia: è una linea che ormai abbraccia un panorama mondiale.* O ancora questa: *Non me la prendo con te — dice Manolo a Franco — ma con questa Europa finita che crede ancora di essere il centro del mondo. E nemmeno con l'Europa, ma con ciò che l'Europa rappresenta la cultura occidentale e cristiana, la cultura borghese e mercantile.* E' lo stesso Giannarelli ad aver dichiarato: "il nostro film non propone una visione politica definitiva, ma indica piuttosto delle linee di direzione. "Quindi è un film di una apertura ideologica straordinaria (...) nello stesso momento in cui -per "fortuna"- è un film con una sua ideologia, con una sua linea morale, con una sua linea stilistica"<sup>115</sup>.

*Sierra Maestra* è un film assolutamente dialettico; un film che anche se pone lo spettatore di fronte a precise citazioni e circostanze, lascia allo spettatore stesso uno spazio per le sue convinzioni. "Nella parte centrale del film tre componenti politiche, tre modi di vedere la rivoluzione si scontrano e rappresentano una tensione ideologica che si trasmette, identica, nello spettatore. E se cerchiamo un film che coinvolga il pubblico e lo costringa ad operare delle scelte, non ci pare che ne esistano molti più adatti di questo"<sup>116</sup>.

Questo rapporto diverso con lo spettatore -del resto è una costante nel cinema del regista - Giannarelli lo cerca, prima strutturando il film in questo modo, poi accompagnandolo a Venezia, in proiezioni soprattutto riservate ad un pubblico popolare, infine seguendolo nei pochi cinema in cui *Sierra Maestra* si proietta. "Lo scopo principale del nostro cinema -di tutto il nostro cinema, anche quello precedente a *Sierra Maestra*- era quello di instaurare una forma di comunicazione con gli altri, con il pubblico. Il nostro scopo era quello di usare il cinema come mezzo per dialogare e a tal scopo abbiamo presentato personalmente *Sierra Maestra* non soltanto in Italia ma anche in Francia, a Parigi"<sup>117</sup>. Il regista dice che non gli interessa il pubblico delle prime visioni, che vuole avvicinare l'altro pubblico. Sa che non lo può fare, se non parzialmente, data la situazione ormai

---

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Gian Paolo Bernagozzi, "Sierra Maestra", *Film mese*, n.32, 1969, p.87.

<sup>117</sup> Conversazione con Marina Piperno, maggio 1997.

abnorme e antiquata dell'esercizio italiano. Lo tenta, quando e dove può. Il suo lavoro di regista, quindi, continua -tutto ciò in sintonia con la struttura "aperta" del film- anche dopo la prima uscita di *Sierra Maestra*. In un certo senso, anzi, comincia solo adesso. Così come è stato possibile inserire all'interno del film le foto di Guevara ucciso in Bolivia, la registrazione dello speaker di Radio Praga<sup>118</sup> -episodi che succedevano in contemporanea alla realizzazione del film- allo stesso modo gli autori hanno continuato il completamento del film attraverso un confronto con il pubblico, in ogni città italiana dove sia stato loro concesso di proiettarlo, in ogni paese, nei locali d'essai e nei circoli culturali. "E' un modo nuovo, anche questo, di intendere il proprio lavoro cinematografico, un modo per vivere di più e andare avanti, arricchendosi e sperimentandosi quotidianamente. Un modo nuovo, per un film nuovo. Quando i circuiti commerciali e distributivi hanno le carenze che tutti conosciamo, quando nuove strade sono difficili, per mille motivi, da avviare, questa è la via giusta, perché il pubblico è meno retrogrado di quel che si crede e — anche se addormentato da decenni di film - sonnifero e di film-formula — riesce ancora a sensibilizzarsi verso il domani"<sup>119</sup>.

## 5.5 - MATERIALI DEL FILM

Il risultato finale di *Sierra Maestra* è dato dall'incastro di diversi "tasselli cinematografici" che danno origine ad un mosaico sapientemente organizzato da Ansano Giannarelli. Possiamo distinguere nel film -seguiamo le indicazioni proposte da Lino Micciché<sup>120</sup>- due tipi di materiali cinematografici "tradizionali": uno narrativo (fiction) e l'altro documentaristico (non-fiction); e due tipi di materiali cinematografici ad essi trasversali e difficilmente racchiudibili in generi ben precisi: il materiale ideologico e il materiale allusivo.

- **Il materiale narrativo** riguarda la storia di Franco -imprigionato, torturato, interrogato dalla polizia governativa e dagli agenti della C.I.A., quindi l'incontro con la madre e la prigionia comune con Emilio e Manolo ed infine la solitudine finale- da un lato; dall'altro la descrizione della vita quotidiana che contemporaneamente gli amici di Franco rimasti in Italia, stanno vivendo, (Carla, attrice di teatro, il cui sentimento d'amore per Franco si logora nel tempo che passa; e Giacomo, che ha le stesse posizioni ideologiche di Franco, ed è frenato però da una tendenza alla riflessione che limita il suo agire).

---

<sup>118</sup> Si sente la voce dello speaker di radio Praga che denuncia l'invasione sovietica della Cecoslovacchia: *Una chiamata a tutte le stazioni della radio della Romania e della Jugoslavia. Per favore, fate tutto il possibile per informare della situazione della Repubblica socialista cecoslovacca. (...)Voi, romeni e jugoslavi, voi siete gli unici che rimangono dalla nostra parte. (...)Vi preghiamo, trasmettete in tutte le lingue della situazione reale della nostra patria, che tutto il mondo sarà in grado di vedere la verità.*

<sup>119</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra" *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970,

<sup>120</sup> Lino Micciché, "Uomini della sierra e intellettuali d'Europa", 2 settembre 1969, *l'Avanti*.

- **Il materiale documentaristico** che costituisce , di volta in volta, il contrappunto, la verifica, la controprova o la negazione del materiale narrativo, riguarda l' incontro con un gruppo di guerriglieri ( la loro marcia in montagna, qualche intervista, le loro attività quotidiane ecc...) e il materiale girato in Venezuela (i pozzi petroliferi, la riunione parlamentare, i muri e le strade ecc..).

-**Il materiale ideologico** riguarda il "raffronto ideologico" che avviene indirettamente, tra Franco e i suoi amici che sono rimasti in Italia, e direttamente, sul posto, in carcere tra Franco, teorico della rivoluzione, e Manolo, il suo militante. Raffronto ideologico che avviene anche al di fuori del film, tra i componenti della troupe di *Sierra Maestra*. Alla base del procedimento di realizzazione del film c'è infatti la discussione, come è stato messo in evidenza dallo stesso Giannarelli: "tutto il mese di febbraio '68 abbiamo discusso, Fernando, io, con altri amici, poi sono andato a Caracas. Al mio ritorno abbiamo continuato a discutere, cominciando tuttavia a girare. Ogni giorno, prima di filmare una scena la mettevamo in discussione: non avevamo scritto una sceneggiatura dettagliata, e il film è stato elaborato per gradi, per situazioni; ad esempio, abbiamo volutamente dato a certe scene un carattere di "happening", cioè lasciavamo grande spazio alla sorpresa, alla spontaneità: alcuni personaggi non sapevano con precisione ciò che gli altri personaggi avrebbero detto. La discussione è continuata, poi, in un gruppo più ristretto, al momento del montaggio. Avevamo girato in totale quarantacinque ore di pellicola, e vorrei precisare che abbiamo girato una sola ripresa per inquadratura il che significa che avevamo un materiale enorme"<sup>121</sup>. Questo metodo fornisce risultati interessanti, da parecchi punti di vista, non ultimo quello della totale (e nuova anche ideologicamente) responsabilizzazione degli attori. Qui giocano tutti se stessi e sono costretti ad "identificarsi" con i personaggi. "Giannarelli aizza gli uni contro gli altri, senza far sapere agli uni ciò che dice agli altri; poi gli attori debbono tirare fuori quello che hanno in corpo in quanto uomini prima che maschere"<sup>122</sup>. Da qui le differenze di resa. Comunque a prescindere dalla diversa interpretazione degli "attori" di *Sierra Maestra*, il loro ruolo è stato importantissimo non solo per la riuscita del film ma anche per la sua stessa creazione. "Molti episodi sono desunti dalle esperienze di Debray, altri da ciò che si è appreso durante la convivenza con i guerriglieri venezuelani, altri dalle varie ricognizioni fatte sui luoghi. Il resto lo fanno gli attori"<sup>123</sup>. Quindi il materiale ideologico è il risultato della preparazione a tavolino della sceneggiatura e dell'improvvisazione degli attori, frutto dell'ideologia personale dell'uomo prima che del personaggio interpretato.

-**Il materiale allusivo** riguarda le sequenze in cui si compie una analogia tra Venezuela e Sardegna. Le riprese "fiction" esterne sono state realizzate, per evidenti motivi, in Sardegna, in un paese della baronia, nei dintorni di Nuoro. Giannarelli ha deciso di girare in Sardegna non tanto

---

<sup>121</sup>Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>122</sup> F.Di Giammatteo, "Una rivoluzione tascabile", *Bianco e nero*, n.11-12, nov. 1969, p.169.

<sup>123</sup> Ibidem.

per la somiglianza tra i due paesi dal punto di vista paesaggistico ma per l' analogia della situazione socio-economica. Il sottosviluppo e i fenomeni di repressione da parte del potere centrale presenti nella nostra isola erano simili -secondo l' autore- a quelli del cosiddetto terzo mondo, dell' America Latina. Questo accostamento Sardegna-Venezuela è sicuramente uno dei pregi ideologici-stilistici di *Sierra Maestra*, ma la cosa ancora più originale -che del resto non fa che confermare le idee di Giannarelli sul cinema ed in particolar modo sulla labilità esistente tra la "fiction" e la "non-fiction"-è il ribaltamento finzione-realtà accaduto nella scena sarda in cui i tre prigionieri vengono messi a confronto con la popolazione. Le comparse locali sono state convocate per mettere in atto il linciaggio dei prigionieri, così come suggerisce il consigliere della CIA. Comincia la ripresa, gli attori con la gente convocata per essere la folla (sono contadini e pastori) fanno la loro parte con identificazione crescente. Sicchè alla fine i contadini e i pastori sardi sono indotti ad esprimere se stessi, in una loro situazione verosimile anche se immaginaria. Per questo, il linciaggio cambia improvvisamente direzione, sotto la spinta dell'invettiva del guerrigliero Birri, e sta per rivolgersi non più contro i "banditi" ma contro i soldati. E' a questo punto che Giannarelli, interrompe il discorso "fittizio" del film e manda uno dei suoi "soldati" a intervistare la gente. Uscendo improvvisamente dalla finzione con un tipico processo di estraniamento- questo componente della "troupe", sardo, si rivolge ad un altro sardo chiedendogli notizie sulla situazione dell'isola e, nella risposta di quest'ultimo si ottengono opinioni a caldo, sulla Sardegna, sui "caschi blu", sugli errori dell'azione del governo, sui padroni, ecc..).

"Quello che è stupefacente è il modo in cui avviene il trapasso dalla ricostruzione di un fatto lontano a questa specie di incanalamento delle represses energie contestatrici in una forma di espressione immediata, aspra, liberatrice, perfino allegra, scanzonata"<sup>124</sup>. "Questa similitudine Sardegna - America Latina che può irritare i bempensanti (sia i bempensanti dal punto di vista politico che i bempensanti dal punto di vista del cosiddetto " rigore cinematografico"), è invenzione illuminante e illuminata del cui rilievo -come succede- neppure Giannarelli (e Birri) si resero conto all'inizio, quando la decisero e la misero in pratica. Può sembrare -e fu- infatti un accorgimento d'attualità e di "nazionalità", può sembrare una scelta "comoda" per andare a girare in Sardegna anziché in Venezuela o in Bolivia degli cstermi in qualche modo "recitati" che evidentemente là non potevano essere girati: è stato anche questo, e non è poco. Ma, alla fine, questa "idea" scatta nel film con la forza di una novità emotiva, ideologica, morale eccezionali , lo eleva di colpo dal piano di una pur vivace e visualizzato dibattito di idee a un piano di "rappresentazione" continua che è peculiare del cinema e che Giannarelli ha reso, col cinema, come mai è stato fatto"<sup>125</sup>.

E' il contrasto di questi materiali che determina il significato progressivo dell'opera e contemporaneamente il pregio stilistico del film.

## 5.6 . - CONTESTO STORICO

---

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra", *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970.

Uno degli effetti, forse non secondari, della morte del "Che" Guevara è quello di aver scosso il cinema inducendolo ad occuparsi delle tragedie e delle lotte dell'America Latina. Naturalmente su questo tema si sono fatti e si continueranno a fare anche film di pura speculazione commerciale, di cui italiani ed americani ci hanno dato squallidi esempi. Al contrario Ansano Giannarelli dopo essersi fatto le ossa sui problemi e sulla Resistenza del Terzo Mondo in una serie di cortometraggi girati in Africa<sup>126</sup>, ha trattato un argomento così complesso quale quello sulla guerriglia nel continente americano, con intendimenti estremamente seri ed onesti. Il punto di vista che, il regista, al suo primo lungometraggio a soggetto, ha scelto di assumere non è "quello dello sfruttamento avventuroso, dato che ciò avrebbe contrastato sia con l'importanza dell'argomento, sia con le figure morali dell'autore e dei suoi collaboratori, sia con il tipo di produzione cooperativistica organizzato da Marina Piperno"<sup>127</sup>. Questo risulta anche dalle parole di Fernando Birri il quale denuncia apertamente il cinema occidentale che utilizza il Sud America soltanto come una ampia riserva di scenografie esotiche. "Detto in altre parole, gli occidentali, e gli americani in primo luogo, non soltanto ci rubavano il nostro petrolio, le nostre ricchezze minerarie e d'altro genere, ma in più ci rubano le nostre "immagini". E' "pirateria culturale": personalmente considero ad esempio *Orfeo Negro* di Marcel Camus come un atto di pirateria culturale; si usano le nostre immagini distogliendole dal loro contesto. Sono tanto più contento di avere girato *Sierra Maestra* con Ansano, perché è la prima volta, se non sbaglio, che un cineasta europeo considera, l'America Latina con serietà, senza folclore. L'Europa ci ha per troppo tempo trattato in maniera equivoca; la nostra problematica non è mai stata assorbita veramente. In più, noi stessi eravamo e ancora siamo in qualche modo alienati da una ammirazione senza ragionamento per la cultura europea, soprattutto francese. Con Giannarelli mi sono trovato in sintonia, perché i nostri punti di vista erano gli stessi. In più, mi sembra che dopo il maggio francese del '68 i rapporti fra intellettuali latino-americani e europei-occidentali siano diversi da quelli di prima"(Fernando Birri).

*Sierra Maestra* si inserisce d'autorità nel filone più impegnato e sofferto del cinema italiano, della fine degli anni '60: quello della meditazione sui cedimenti della sinistra tradizionale, della palese insufficienza di una opposizione teorica o parlamentare o meramente personale alla tremenda realtà della repressione in atto, nel Terzo mondo. Filone a cui appartengono *Le stagioni del nostro amore*, di Florestano Vancini, *I dannati della terra*, di Valentino Orsini, *Lettera aperta a un giornale della sera*, di Maselli, *Sotto il segno dello scorpione*, dei fratelli Taviani. \_Vi è tra questi film e *Sierra Maestra* un legame di "genere" o di "contenuti" ma sul piano linguistico sono molto diversi. Il film di Maselli (in cui, tra l'altro, c'è la condanna nei confronti dell' atteggiamento di comodo, velleitario e superficiale degli intellettuali; ma c'è anche in *Lettera aperta a un giornale della sera*, una indubbia simpatia per questi personaggi"<sup>128</sup>) è un film in cui la parola ha un ruolo

---

<sup>126</sup> Confr. il paragrafo sul cortometraggio "africano".

<sup>127</sup> Ugo Casiraghi, "Dibattito sulla rivoluzione in "Sierra Maestra" di Giannarelli", *l'Unità*, 2-9-1969.

<sup>128</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra", *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970.

assolutamente prioritario rispetto all' immagine. Quindi è un film da ascoltare, di solo dibattito. *Sierra Maestra* somiglia più al film di Valantino Orsini nella linea di realizzazione. "Orsini esprime la sua insofferenza nei confronti della sinistra europea, sostenendo le tesi rivoluzionarie di Che Guevara contro il pacifismo di Lumunba. E' cioè un film che mette a confronto innanzitutto con se stesso e con le proprie immagini, le idee che sostiene; e che lascia aperta allo spettatore la possibilità di un intervento al di là dei soli elementi discorsivi e dialettici, e quindi anche nel quadro di una valutazione con più elementi disponibili"<sup>129</sup>. Ma *I dannati della terra* -cui va riconosciuta una straordinaria partecipazione personale, una sincerità rara- risulta insoddisfacente proprio lì dove *Sierra Maestra* convince: nella naturalezza, cioè nella logicità della commistione e della fusione tra fatti pubblici e fatti privati, nel loro effettivo interscambio e nella reciproca "provocazione". Anche il film di Vancini, come quello di Giannarelli è un film "da dentro" che risponde prima di tutto in prima persona, nel proprio autore ad una presa di coscienza matura e partecipante. Ma mentre Vancini intuisce soltanto (col sentimento e con l' amarezza) ne *Le stagioni del nostro amore* il fallimento degli ideali della Resistenza come forza attiva di iniziativa democratica e vitale, Giannarelli chiarisce tutto ciò dialetticamente. Vancini ha avuto il grosso merito di parlare di ciò che non si voleva sentire -per questo motivo il suo film fu accolto con diffidenza- e di parlarne con un mezzo di ampia divulgazione, il cinema. Ha avuto il grosso merito di rompere il silenzio sul fallimento delle idee più genuine della Resistenza, quelle idee che avrebbero dovuto portare alla maturazione di un paese moderno e democratico. Giannarelli -bisogna tenere conto che ci sono 5 anni di differenza tra i due film- è sullo stesso piano di Vancini ma mentre questi nel suo film ha lasciato in primo piano i sentimenti e ha dato per note le discussioni politiche, in *Sierra Maestra* le discussioni sono in primo piano e i dati psicologici e personali rimangono sullo sfondo.

Quello che differenzia ancora *Sierra Maestra* dai film presi in considerazione è la capacità di Giannarelli di saper "legare", elementi narrativi e elementi di giudizio cinematografico "vecchi" a elementi nuovi, di permettere considerazioni "estetiche" assieme a considerazioni "politiche" per confluire poi non in qualcosa di ibrido e di confuso, ma in quello che è oggi il vero giudizio estetico, un giudizio di categorie assolute e di categorie relative, un giudizio sulla base di un metro per così dire perenne e di un metro -assieme- ovviamente ricomposto secondo i valori della realtà vivente e vissuta"<sup>130</sup>.

## 5.7 - REALIZZAZIONE TECNICA

Il film è stato girato in presa diretta con la *Eclair* 16mm. La fotografia in bianco e nero di Marcello Gatti -cruda e senza sbavature- è eccezionalmente funzionale, e conferisce al film le qualità di asciuttezza, che il contenuto stesso propone. Già ne *La battaglia di Algeri* Marcello Gatti

---

<sup>129</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra" *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970.

<sup>130</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra" *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970.

era riuscito a conferire al film un valore di "reportage". In *Sierra Maestra* Gatti è arrivato a risultati analoghi a quelli del film di Pontecorvo ma con una differenza. Nel film di Giannarelli la ripresa da reportage (in certe parti) c'è stata davvero, le altre parti sono state girate tenendo conto del grado di quelle immagini.

L'edizione originale è pressoché interamente parlata in spagnolo; "l' ipotesi era infatti che ciascuno parlasse la propria lingua ma con la capacità di intendersi e con la possibilità per ciascuno dei protagonisti di usare la doppia lingua. Lo spagnolo Birri (che avrebbe dovuto parlare nella sua lingua) poteva usare parole italiane e l'italiano Volontè ( che avrebbe dovuto parlare italiano) poteva usare parole spagnole. Con Salines invece questa operazione incontra molti limiti perchè lui non conosce lo spagnolo (anche per questo la mia scelta era ricaduta su Volontè il quale parlava lo spagnolo)"<sup>131</sup>. Successivamente Manolo -Fernando Birri- si è doppiato, in una lingua mista italo-spagnola, largamente comprensibile e, pur adulterata, tuttavia vera, fedele allo spirito delle fonti e dal punto di vista della recitazione, assai efficace. Nonostante Giannarelli sia stato costretto a qualche operazione di doppiaggio, perché alcuni passaggi linguistici erano incomprensibili, all' 80% *Sierra Maestra* è un film in presa diretta.

Questo modo inusuale di girare - con la macchina a mano e la ripresa diretta del suono- tecnicamente agile è sicuramente funzionale alla struttura del film. Non esiste una sceneggiatura, esistono gruppi di situazioni, a loro volta non fisse, moltiplicabili o sottraibili se necessario. Lo stesso Giannarelli come premessa alla sceneggiatura di *Sierra Maestra* , scrive:

1- La lavorazione del film avverrà per blocchi. Questo sistema consentirà di effettuare le necessarie modifiche in ogni blocco in funzione di quelli precedenti.

2- Il montaggio ha ovviamente in questo film un' importanza fondamentale, in quanto sarà in quella fase che avverranno la scelta finale e il necessario dosaggio dei rapporti tra ogni blocco.

3- L' elaborazione dei dialoghi avverrà ulteriormente in fase di ripresa, per la quale sarà adottato il sistema della presa diretta.

La tecnica Eclair aiuta e semplifica. Per ogni sequenza, Giannarelli mette gli attori "in situazione", invitandoli ad agire improvvisamente e inventando. Poi gira, pilotando Marcello Gatti e il fonico. "Le azioni nascono dal libero-guidato scontro delle idee, delle passioni, dei gesti (quando la macchina, spostandosi, lascia fuori campo un attore, il regista gli si avvicina e gli suggerisce nuovi interventi, senza mai interrompere il flusso "spontaneo" della ripresa)"<sup>132</sup>. Da qui le differenze di resa. L' interpretazione dei tre prigionieri non è -cosa del resto comprensibile in un film del genere- equilibrata. Birri, dà al personaggio di Manolo una efficientissima partecipazione

---

<sup>131</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>132</sup> F.Di Giammatteo, "Una rivoluzione tascabile", *Bianco e nero*, n.11-12, novembre-dicembre, 1969.

emotiva, al cinquanta per cento il personaggio è costruito dagli autori (Giannarelli in primo luogo e lo stesso Birri) e al cinquanta per cento da Birri. "Fernando Birri, il quale ha portato nel film tutta la cura e tutto l'impegno di un personaggio costruito -la definizione è dello stesso Birri- come una "supermarionetta ideologica", ma prima ancora preparato a tavolino con molta ansia e molto approfondimento"<sup>133</sup>. "Manolo è legato inscindibilmente alla interpretazione di Birri, ne è arricchito non soltanto, ma addirittura condizionato, in maniera definitiva così che è difficile dire Birri bravissimo -com'è- perché Manolo è Birri, e Birri, nel film, è Manolo"<sup>134</sup>.

Di fronte ad un tale grado di intensità e di immedesimazione critica (Birri sa chi è Brecht evidentemente, ma va al di là della linea brechtiana per partecipare a una dimensione del tutto originale e autonoma), sbiadiscono le figure di Emilio e di Franco, sul piano della interpretazione, e soprattutto è proprio quella di Franco la più debole, dal momento che l' ecuadoriano Fabian Cevallos, per parte sua, va avanti, con Emilio, sulla linea sottotono che non è poi lontana dalla caratteristica precipua del personaggio. E' invece Antonio Salines il più debole dei tre attori, non tanto nel viso, significativo e partecipante, quanto nella voce e nel genere di recitazione, spesso distaccata e amorfa.

"La fotografia slavata, il tono da ripresa di attualità, uniti ad uno stile mai contemplativo e ad un linguaggio del tutto privo di arzigogoli conferiscono al film di Giannarelli una dimensione espressiva dimessa ed efficace allo stesso tempo "come di chi non voglia portare lo spettatore a distaccarsi dalla materia per "goderla" esteticamente, ma immergersi per "soffrirla" eticamente"<sup>135</sup>.

Il film caratterizzato da un montaggio elaboratissimo (Giannarelli è stato nove mesi in moviola), si muove su vari piani, impiegando e rompendo le unità aristoteliche di tempo e di luogo. Si è visto come da una parte, c'è la discussione tra i prigionieri, interrotta dagli interrogatori e dalle percosse. Fuori, una scavatrice, simbolo dello sfruttamento capitalistico, "col suo urlo continuo martella il film, ne scandisce i tempi, è il mostro di ferro che soverchia guardie e prigionieri stagiato nel cielo con la sua bocca vorace"<sup>136</sup>. Poi, le scene documentaristiche sulla vita dei guerriglieri venezuelani. Ancora brevi stacchi sulle discussioni degli amici in Italia. Attraverso il montaggio queste sequenze diverse tra di loro acquistano unità e vengono strettamente vigilate. I

---

<sup>133</sup> Giannarelli e Birri, hanno parlato di questo, in una intervista uscita su *Cinéma 70* (numero 144, mars 1970), e curata da Guy Hunnebell.

<sup>134</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra", *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970.

<sup>135</sup> Lino Micciché, "Uomini della "Sierra" e intellettuali d'Europa", *Avanti*, 2-9-1969.

<sup>136</sup> G.B.Cavallaro, "Sierra Maestra", *Rivista del cinematografo*, 9/10 ottobre, 1969, p.467.

nove mesi trascorsi in moviola da Giannarelli il quale conosce Ejsenstejn e Pudovkin<sup>137</sup>, sono stati di fondamentale importanza per la strutturazione dei diversi materiali di cui il film è composto. "Il montaggio è il fulcro, il motore del film, senza che il film sia condizionato dal montaggio. (...) il montaggio in contemporanea fra avvenimenti in America Latina e avvenimenti in Italia non è soltanto una trovata "temporale", o peggio "spettacolare"; ha invece un carattere psicologico e contenutistico preciso, e soprattutto libera il vecchio "montaggio alla Griffith" da qualsiasi aspetto di "suspance" e di tensione fine a se stessa; il "montaggio alternato" è rivivificato con grande modernità e essenziale ragione d'essere"<sup>138</sup>.

La musica è di un musicista di avanguardia, Vittorio Gelmetti. Pochi film, spesso "non commerciali". Sua è la musica di *Sotto il segno dello scorpione*, di *Il sasso in bocca*, di *Sulla via di Damasco*, di *Cento giorni a Palermo*, di *Angelus novus*. La sua musica per *Sierra Maestra* è -come afferma lui stesso- dominata da fasci di suoni metallici che rombano indefinitamente, veri suoni-rumori intercalati, a cadenze irregolari, da cascate di suoni "puri" prodotti dall' elettronica"<sup>139</sup>.

## 5.8 - XXX MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA

Il film quando è ancora in copia lavorazione viene visto dalla commissione di selezione per la XXX Mostra del Cinema di Venezia, scelto e invitato ufficialmente -insieme ad altri tre film italiani- al Festival. La mostra del '69 è parzialmente rinnovata -non ci sono premi, Ernesto Laura subentra a Chiarini nella direzione- rispetto alle edizioni precedenti grazie alla contestazione dell' estate del '68 nel mondo cinematografico. E' il periodo della crisi degli autori; è il periodo in cui Silvano Agosti, dice: basta! il cinema non ha mai avuto -perché è sempre stato un cinema di padroni- una vocazione rivoluzionaria; è il periodo in cui si afferma che i cineasti dovrebbero attaccare la macchina da presa al muro. Giannarelli prende le distanze da queste contestazioni: "partecipo alle assemblee fino a luglio ma se devo essere sincero non mi sento molto coinvolto (...)nel senso che mi considero diverso dal cineasta classico; facevo una attività diversa da quella corrente (...) non partecipo alla contestazione di Venezia dell'agosto-settembre del '68 perché ero in America Latina. Il problema mi si presenta l' anno successivo, quando *Sierra Maestra* viene ufficialmente invitato al Festival. L'Anac vuole boicottare Venezia (una Venezia rinnovata, senza premi, ma ancora istituzionale) chiedendo ai registi di non accompagnare al Festival i film la cui proprietà è dei produttori. Io mi trovavo in una posizione particolare perché *Sierra Maestra* era prodotto dalla

---

<sup>137</sup> Ansano Giannarelli insieme a Mino Argentieri, ha estratto la sceneggiatura di : *L'erede di Gengis Khan e Il ritorno di Vassili Bortnikov*, pubblicate nel volume, *La settima arte di V. Pudovkin*, Editori Riuniti, Roma, 1984.

<sup>138</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra", *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970.

<sup>139</sup> Intervista a Vittorio Gelmetti di Ermanno Comuzio, apparsa su, *Cineforum*, n. 280, dicembre, 1988, p.11-14.

Reiac. Pongo il problema e chiedo che vengano esaminati meglio i rapporti produttivi.<sup>140</sup> Mi schiero quindi contro la decisione dell' Anac perché ignora un fatto sintomatico: quest' anno ci sono due film - *Sierra Maestra* e *Sotto il segno dello scorpione* dei fratelli Taviani- in cui gli autori sono anche produttori. Allora o la battaglia si conduce in modo complessivo per cui la Reiac e l' Ager (struttura produttiva di Giuliani, De Negri e dei fratelli Taviani) ritirano registi e produttori, quindi ritirano il film in modo tale che la cosa assuma un significato veramente forte oppure la non presenza dei registi a Venezia non ha molto senso. Ci dissero che i due film potevano andare a Venezia ma io e i fratelli Taviani non avremmo dovuto andarci. Al che io risposi: a Venezia ci vado e me ne assumo tutte le responsabilità. Devo dire l' unico a cui mi sentii in dovere di scrivere una lettera di spiegazioni fu Zavattini"<sup>141</sup>.

*Sierra Maestra* va a Venezia dove riceve una accoglienza molto calorosa e dove -come si può intuire dagli articoli apparsi in quel periodo- riscuote un certo successo di critica.

"Oggi chi tra i tanti fa le spese della politica quantitativa è il primo lungometraggio di Ansano Giannarelli *Sierra Maestra*, coerente e positivo esordio di un documentarista che già operando nel cortometraggio aveva mostrato una rara sensibilità e una non comune intelligenza nell'approccio ai problemi del proprio tempo.(...) Si tratta di un'opera egregia per impegno morale e assai positiva nei suoi risultati complessivi, che -con i tempi che corrono- mette in luce con Ansano Giannarelli uno dei pochi giovani registi italiani da cui è concretamente possibile attendersi molto per il futuro; e conferma ad un tempo Fernando Birri (la cui presenza ideologica è rilevante nella sceneggiatura del film) come un intellettuale latinoamericano solidamente ed appassionatamente immerso nei drammatici problemi della propria terra"<sup>142</sup>. Oppure: "*Sierra Maestra*, che ha ricevuto una calda accoglienza alla Mostra, con un applauso anche a schermo acceso, durante la scena sarda (...)"<sup>143</sup>. Ancora:"Distinguendo saggiamente il suo comportamento da quello dei colleghi che lo avevano (anzi, non lo avevano) preceduto alla mostra -cioè i marxisti fratelli Taviani e l'ex cattolico-marxista, ora "anarchico apocalittico", Pasolini- il marxista Ansano Giannarelli è venuto a presentarci di persona il proprio film, in compagnia della produttrice Marina Piperno, del collaboratore alla sceneggiatura Fernando Birri , degli attori Antonio Salines, Fabian Cevallos, Giacomo Piperno e dell'operatore Marcello Gatti, i quali tutti hanno partecipato anche finanziariamente alla realizzazione della pellicola"<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> Io ho sempre avuto una forte visione autoriale ma sempre molto legata agli aspetti produttivi; non concepivo un tipo di organizzazione della produzione cinematografica in cui produttori e registi fossero contrapposti. Puntavo alla nascita di strutture produttive che si autofinanziassero.

<sup>141</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>142</sup> Lino Micciché, "Uomini della "sierra" e intellettuali d'Europa", *l'Avanti!*, 2 settembre 1969.

<sup>143</sup> Ugo Casiraghi, "Dibattito sulla rivoluzione in "Sierra Maestra" di Giannarelli", *l'Unità* 2 settembre 1969.

<sup>144</sup> Dario Zanelli, "Guerriglia e contestazione", *Il resto del Carlino*, 2 settembre del 1969.

Paradossalmente inizia a Venezia la vita molto difficile del film. *Sierra Maestra* è un film che per il suo contenuto non piace né a destra né a sinistra. A destra, Rondi scrive due righe su "Il tempo" in cui loda il film da un punto di vista strettamente cinematografico: "Giannarelli si qualifica come un regista di sicuro talento" ma contemporaneamente afferma di non voler parlare di un film finanziato con i soldi dello Stato e che vuole distruggere lo Stato. A tal proposito c'è da sottolineare -come ha affermato Marina Piperno- che i soldi ricevuti dallo Stato grazie all'art. 28 sono stati interamente restituiti. "Ho firmato delle cambiali in proprio e in qualche anno ho restituito tutto. Forse è uno dei pochi casi in cui siano stati restituiti per intero i finanziamenti statali ottenuti per la produzione di un film"<sup>145</sup>. A sinistra non viene visto di buon occhio per la critica nei confronti di Debray, un personaggio che era diventato uno dei simboli della sinistra mondiale. Per questo stesso motivo il film fu accolto con diffidenza anche dai cubani per i quali Régis Debray era un personaggio intoccabile. "A me, devo dire la verità, queste accoglienze -ricordo una discussione violentissima a Pesaro in una proiezione fuori festival nel '69- diverse mi andavano molto bene perchè dimostravano che avevo ottenuto il risultato sperato. *Sierra Maestra* voleva essere un film critico nonostante il finale fosse molto forte dal punto di vista politico"<sup>146</sup>.

"*Sierra Maestra* è un film al di fuori delle consuetudini paludate e prevedibili di quasi tutto il cinema di oggi, dalle sue origini produttive alla sua realizzazione"<sup>147</sup>. L'apertura di coscienza che distingue questo film, lo avvicina agli esempi più alti di cinema civile che annovera il nostro paese. I giudizi negativi sul film possono essere raggruppati nella posizione di Ugo Casiraghi: "Il guaio è che il dibattito, malgrado le apparenze, è assai più didascalico-propagandistico che veramente dialettico; e, protraendosi per due ore buone, finisce con l'essere anche troppo lungo, troppo faticoso. Un film non è come un saggio di "Rinascita", o di "Nuovi argomenti", di cui si può eventualmente sospendere la lettura per riprenderla il giorno dopo"<sup>148</sup>.

Negativo è anche il giudizio del Centro Cattolico Cinematografico Italiano per la classificazione del film nella IV categoria, cioè per la sua totale esclusione dalla visione. "Non apriamo qui la pagina contraddittoria e equivoca delle valutazioni comparate fra film e film e dei criteri che, dai risultati, sembrano essere seguiti dal Centro: ma ci limitiamo ad osservare che un giudizio del genere potrebbe essere valido soltanto se, per ipotesi, la Chiesa avesse deciso di essere ufficialmente, nell' America Latina, a favore della dittatura e della oppressione, a favore dei pochi ricchi e contro i moltissimi diseredati, e contraria alla loro elevazione. Se, per ipotesi, esistesse questa posizione ufficiale, la si potrebbe -dovrebbe- discutere, ma il giudizio sulla "esclusione" del film sarebbe, in qualche modo almeno, giustificato"<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> Conversazione con Marina Piperno, maggio, 1997.

<sup>146</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>147</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra", *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970.

<sup>148</sup> Ugo Casiraghi, "Dibattito sulla rivoluzione in "Sierra Maestra" di Giannarelli", *l'Unità* 2 settembre 1969.

<sup>149</sup> Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra", *Cineforum*, n. 91, aprile, 1970.

*Sierra Maestra* può essere considerato il punto di arrivo di un certo lavoro di Giannarelli e contemporaneamente il punto di partenza di una nuova attività del regista. "Oltre all'attesa per l'uscita di questo film, comincio a riflettere sul fatto che fare attività culturale e politica con il cinema sperando di avere successo di pubblico è una forte contraddizione. La televisione in questo senso ha delle capacità di fruizione più forte più ampie, spazi diversi da quelli del mercato, infatti quando *Sierra Maestra* esce ed esce in molte città italiane, prima esce nelle sale d'essai ma viene tenuto poco perchè ha degli incassi molto limitati; ed io è qui che comincio a riflettere sulla necessità di utilizzare di più il mezzo televisivo"<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

## VI NON HO TEMPO

Ansano Giannarelli con *Sierra Maestra* e con tutta la sua produzione precedente ha rifiutato qualsiasi tentazione spettacolare e commerciale. Nel suo primo lungometraggio -prodotto al di fuori delle strutture tradizionali, in armonia con i contenuti del film- il regista si è rivolto al pubblico senza alcun espediente accattivante, non si è valso neppure del potere avvincente della trama. "Era quello un film di idee piuttosto che di accadimenti in senso tradizionale. In esso lo spettatore difficilmente trovava il modo di identificarsi. Il risultato era una continua provocazione, nel senso migliore del termine: il dialogo col pubblico veniva continuamente riproposto e rilanciato proprio perché il pubblico veniva mantenuto consapevole di avere di fronte un film, meglio, una finzione cinematografica. Questi stessi elementi, che facevano di quel film una interessantissima proposta di linguaggio alternativo, condannarono il primo lavoro di Giannarelli nell'ambito piuttosto angusto dei cinema d'essai, dei cineforum e dei circoli cinematografici in genere. Si ebbe così l'assurdo che un'opera pensata per avere peso politico non riusciva a trovare la comunicazione col grande pubblico. Proprio questo fatto e la preoccupazione di porvi rimedio hanno portato Giannarelli alla decisione di trovare nuovi canali di distribuzione. Si badi bene però: si tratta di un mutamento che investe la distribuzione, non la impostazione contenutistica e linguistica"<sup>151</sup>.

Giannarelli porta avanti altri progetti, tutti legati ad un impegno decisamente politico - egli non ama il cinema di facile realizzazione- con un occhio rivolto verso la televisione, per cercare ovviamente di superare il grosso problema distributivo. "L'esperienza di *Sierra Maestra* mi fa capire che è molto difficile fare attività politica e culturale con il cinema sperando di avere "successo di pubblico". Nonostante l'interesse venutosi a creare intorno al film presentato a Venezia, *Sierra Maestra* nelle sale viene tenuto poco a causa degli incassi limitati. E' in questo periodo che comincio a pensare alla televisione come mezzo di comunicazione adatto a parlare con più persone. E' la stessa tv che mi propone, subito dopo l' esperienza veneziana di presentare dei

---

<sup>151</sup> Roberto Escobar, "Non ho tempo", *Cineforum*, n.129, gennaio, 1974, p.57.

progetti"<sup>152</sup>. Naturalmente mi fu fatto capire che non potevo presentare dal punto di vista contenutistico proposte di film simili a *Sierra Maestra*, ma mi assicuravano una certa autonomia e predisposizione alla sperimentazione linguistica. E io la colsi al volo: è su queste basi che nasce *Non ho tempo*. Tutto il '70 e il '71 lo dedico alla scrittura del film con l'aiuto di Sanguineti (consulente letterario) e di Lucio Lombardo Radice (consulente scientifico) i quali mi forniscono continuamente materiali e mi fanno delle proposte. Chi struttura la sceneggiatura sono io perché sono io che devo tradurre tutto questo in immagini. Mi rafforzo l'idea che in una produzione filmica non industriale ma che aspira ad essere artistica, la sceneggiatura deve essere realizzata da chi dirigerà le riprese"<sup>153</sup>.

La trattativa con la Rai è molto lunga a causa della forma da dare al film. Giannarelli progetta una versione di *Non ho tempo* in tre puntate. La televisione non è adatta secondo lui a film che non si prolungano nel tempo<sup>154</sup>. La Rai al contrario vuole un film da un'ora e mezzo.

Iniziano nel mese di agosto del '71 le riprese della parte "documentaristica" a Parigi. "Quando penso ad un film strutturato con materiali fiction, riprese documentaristiche, interviste, preferisco realizzare prima le riprese documentaristiche perché poi nella fiction posso girare in modo da utilizzare al meglio le riprese non-fiction. Nei sopralluoghi a Parigi riesco a fare quello che non ho potuto fare in America Latina in seguito alla rinuncia di Gian Maria Volontè. Porto con me l'interprete del film, Mario Garriba, che diventa la guida del sopralluogo. Garriba-Galois è la guida della ricerca -soprattutto nella versione televisiva- del materiale e delle informazioni che consentono di costruire la biografia di Galois. Finite le riprese, di fronte alle imposizioni della Rai, rivendico la mia autonomia; monto la versione in tre puntate da un'ora ciascuna ed è con quella che mi presento ai dirigenti della televisione (insieme a me c'era Lucio Lombardo Radice). Dopo la proiezione, nel luglio del '72, ci fu detto: se volete che la Rai accetti questa versione dovete presentarla al Premio Italia del 6-7 settembre -eravamo alla fine di luglio- con i sottotitoli in inglese. Una valutazione positiva in sede internazionale potrebbe legittimare questa vostra

---

<sup>152</sup> Porto subito tre progetti in Rai, su tematiche che mi interessavano profondamente: il primo tratto da una vicenda di cronaca, che ha portato al suicidio di un emigrato sardo a Torino; il secondo era *Non ho tempo*, che presentai come una storia romantica: storia e scienza vista alla luce del romanticismo; infine presentai un soggetto relativo alla ricostruzione del 1900 l'anno in cui venne ucciso Umberto I. Portai questi soggetti ai primi di dicembre, qualche giorno dopo telefonai in Rai e mi dissero: il film su Bresci e Umberto I è meglio lasciarlo da parte (era appena successo l'episodio della strage di piazza Fontana e la relativa accusa agli anarchici); lasciamo da parte anche l'episodio del suicidio dell'operaio sardo perché entra in gioco una componente cattolica che scatta sul tema del suicidio; possiamo portare avanti la storia di Galois (*Non ho tempo*).

<sup>153</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>154</sup> Cfr. il paragrafo Cinema e Tv.

violazione del contratto. In ogni caso bisogna che facciate anche la versione di un'ora e mezzo, come da contratto, perchè la Rai deve poter decidere che cosa utilizzare"<sup>155</sup>.

Oggetto di analisi di questo capitolo è la versione cinematografica di *Non ho tempo*.

## 6.1 - COME NASCE L'IDEA DEL FILM

*Non ho tempo* si ispira alla vicenda del matematico francese Evariste Galois, morto ventunenne in seguito ad un duello. La sua fine così precoce è avvolta nell'oscurità. C'è chi dice che il duello con un altro repubblicano fu causato dalla presenza di una donna amata sia dal matematico che dal rivale, ma c'è anche chi sostiene che il duello sia nato da un gesto provocatorio in seguito ad una congiura politica ordita dai numerosi nemici dello scienziato.

Giannarelli racconta di aver maturato l'idea dopo la lettura di un libro trovato nella biblioteca del padre matematico, nel 1956: si trattava di una biografia di Galois scritta da un allievo di Einstein, il polacco Leopold Infeld, dal titolo *13 ore per l'immortalità*.

Leopold Infeld aveva scritto una biografia di Evariste Galois, avvalendosi in parte di documenti storici e in parte della sua fantasia. Ma, nelle ultime pagine del libro, con una mentalità tipicamente scientifica, rendeva edotti i lettori di ciò che era o non era vero. Ansano Giannarelli, nel ricostruire la vita di questo giovanissimo scienziato francese, ha preferito fidarsi soltanto dei documenti dell'epoca. Nel suo film non c'è nulla che sia inventato. Perfino i dialoghi hanno una veridicità storica: sono stati composti utilizzando scritti, lettere di Galois, documenti e giornali dell'epoca. "Infeld, in *13 ore per l'immortalità*, mette in luce i dati geniali e profondamente rivoluzionari di Galois, ardente repubblicano, profondo antagonista della scienza conservatrice del suo tempo e violento contestatore della Restaurazione instaurata da Luigi Filippo. Giannarelli, come lui stesso ha affermato: "sono i rapporti tra scienza e politica, quelli che più mi stanno a cuore e che intendo porre nel mio nuovo film", è interessato a questo aspetto profondamente rivoluzionario di Galois il quale ha lasciato scritto: *solo chi odia il presente può amare il futuro*"<sup>156</sup>.

Del resto nella primavera dello stesso anno Giannarelli ha realizzato una inchiesta in sei puntate, *Ragioniamo con il cervello*, andata in onda sulla Rai. La scienza, il mondo tecnologico, le ultime scoperte, la figura dello scienziato con i suoi mille problemi umani sono argomenti affascinanti, specie per un regista che, nonostante una formazione umanistica, si è sempre interessato di problemi di divulgazione scientifica e, soprattutto è figlio di un matematico. Si può comprendere allora come Giannarelli sia interessato più che alla biografia di Galois, alle sue vicende politico-scientifiche inserite in un contesto storico molto interessante.

## 6.2 - CENNI STORICI

---

<sup>155</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>156</sup> Aldo Scagnetti, "I progetti di Ansano Giannarelli, tre idee difficili", *Paese sera*, 22-4-1970;

Galois vive in un periodo durante il quale in Europa, in particolar modo in Inghilterra ed in Francia, si assiste allo sfaldarsi del potere politico dei grandi proprietari terrieri e al prevalere, non più solo economico, della borghesia più ricca. L'ideologia di quei borghesi che reclamano l'adeguamento dei rapporti di forza politici ai rapporti di forza economici è il liberalismo moderato con qualche isolata e temporanea puntata verso la democrazia. Sia in Francia che in Inghilterra la grande borghesia, per sostituirsi ai latifondisti, cerca ed ottiene l'appoggio del nascente movimento operaio. Tanto i radicali inglesi quanto i democratici e socialisti francesi, tuttavia, esaurito il loro compito, vengono allontanati dalla direzione politica dei loro Paesi. Gli operai ed i borghesi più progressisti avevano costituito il deterrente e la forza per la rivendicazione del liberalismo moderato, ma si vedono da questo apertamente traditi. Mentre in Inghilterra non si giunse ad un mutamento istituzionale, in Francia non solo Carlo X fu sostituito con Luigi Filippo, ma il monarca vide anche limitati i propri poteri da una Costituzione moderata. A tutto ciò si giunse dopo le "trois glorieuses", le tre giornate del luglio 1830 durante le quali il popolo di Parigi costrinse Carlo X alla fuga. Ma il risultato di quella che pure era stata una rivoluzione non fu certo pari alle richieste della parte più radicale e numerosa dei rivoluzionari. In Francia, come in Inghilterra, la ricca borghesia aveva semplicemente usato i fermenti rivoluzionari proletari per condurre a termine la propria rivoluzione interrotta dagli accordi di Vienna. In conclusione, nulla che potesse impensierire i detentori del potere e, inversamente, nulla che riconoscesse le richieste della grande maggioranza dei rivoluzionari.

### 6.3 - IL SOGGETTO

Il film si apre sulla Parigi di oggi con l'attore-Galois (Mario Garruba) che cammina su un ponte, leggendo. Ha tra le mani il libro di Leopold Infield, *13 ore per l'immortalità*. Queste immagini sono proiettate per trasparenza su una delle pareti di un set cinematografico dove gli attori si stanno ancora preparando per girare una scena. Una sarta da gli ultimi ritocchi ai costumi, un truccatore da un ultimo controllo al suo lavoro, Galois guarda le immagini sulla parete-schermo mentre indossa gli abiti di scena. Due attrezzisti portano via un vetro su cui c'è scritto: "Interrogatorio di un cittadino francese del 1831". L'interrogatorio è quello di Evariste Galois, il set quello di *Non ho tempo*.

Galois e Duchatelet sono fermi, davanti alla scatola che contiene due pistole. Duchatelet osserva la scatola, con le due pistole identiche. Poi rapidamente ne afferra una. Galois prende l'altra. I due avversari compiono dei passi regolari. Si voltano. Puntano le pistole. Il rumore di uno sparo. Galois cade a terra. E' ancora vivo ma i presenti si allontanano in fretta. E' uno sconosciuto che, visto il corpo di Galois, lo solleva, lo appoggia sul fondo di un carro agricolo e lo porta via. Ma ormai non c'è più niente da fare. Si viene a sapere che,

*L' amore è stato il motivo del duello, avevano scelto la pistola ma non se la sono sentita di tirare l' uno contro l' altro, in nome della vecchia amicizia. Si sono così rimessi alla cieca decisione del destino. Una sola delle due pistole era carica.*

Seguono quindi con passaggi ellittici alcuni nodi fondamentali della biografia di Galois. Nel 1823 Galois entra nel collegio Louis Le Grand ma il suo temperamento ribelle si scontra ben presto con la rigida disciplina del luogo. Evariste dovette ripetere la penultima classe del liceo ed è proprio in quel periodo che egli scopre la matematica e comincia a studiarla, da solo. *E' divorato da una specie di furore matematico.* L'unico che comprese il valore di Galois e che ne aiutò e incoraggiò le ricerche fu Richard (Lucio Lombardo Radice), un professore di matematica:

*Galois per due volte tenta di essere ammesso al Politecnico e per due volte viene respinto. E' proprio il suo modo di concepire la matematica, un modo nuovo inedito che entra in conflitto con la tradizione culturale di questa pur grande scuola e che è inaccettabile per gli esaminatori di professione che decidono delle ammissioni secondo alcuni schemi rigidi e prestabiliti.*

Respinto dal Politecnico Galois passa dal Louis Le Grand alla scuola preparatoria incaricata di formare i nuovi insegnanti.

Giannarelli indaga la vita familiare, provinciale e chiusa del giovane scienziato soffermandosi in modo particolare sul suicidio del padre. Fino ad ora può sembrare un film su Galois. Ma poco per volta attraverso il nucleo centrale di *Non ho tempo* -il film è un flash-back strutturato intorno la lunga notte precedente al duello, durante la quale il matematico scrive sedici pagine (nell'ultima delle quali si legge, non ho tempo) che testimoniano il suo eccezionale talento e lo pongono come uno dei fondatori dell' algebra- Giannarelli comincia a esaminare l' atmosfera sociale, culturale e politica della Francia di quegli anni. La conclusione del primo anno trascorso da Galois alla scuola preparatoria coincide con la conquista dell' Algeria che diventa la prima colonia francese. Balzano in primo piano le figure degli operai parigini con i loro problemi.

*E ai tuoi figli chi ci bada quando sei a lavoro. Be! tanto cominciano a lavorare ad otto anni; gli resta poco da stare per le strade. Non ci saranno più bambini, è una questione aritmetica: la giornata è fatta di 24 ore, 15 ore per lavorare, 1 ora per andare a lavorare, 1 ora per ritornare a casa, 1/2 ora per mangiare tanto noi mangiamo poco, vorrai pure dormire. E chi ha voglia di fare bambini?*

Altri operai a lavoro in una bottega di marmisti (stanno lavorando su una statua rappresentante un leone accovacciato, "con il capo sollevato che rimanda inequivocabilmente ad Ejsenstejn"<sup>157</sup>)

---

<sup>157</sup> Giorgio Cremonini, *L'eredità di Brecht in tre film "politici" dopo il '68*, "Il ponte", 31 marzo 1974, p.233.

leggono le notizie relative allo scioglimento delle camere, all'abolizione della libertà di stampa, alla riduzione dell' elettorato a sole 25.000 persone.

Scoppia la rivolta popolare: è la rivoluzione del luglio 1830 che scuote l' ordine europeo costruito nel 1815. I repubblicani dirigono la lotta, bastano tre giorni per abbattere la monarchia borbonica ma l' obiettivo di instaurare la Repubblica non viene raggiunto: il partito liberale preferisce una monarchia costituzionale affidata a Luigi Filippo d'Orleans. La traccia "biografica" su Galois, si generalizza, si dissolve sempre di più, e diventa ormai il veicolo di una analisi politica più vasta. Dopo la rivoluzione di luglio si assiste al primo sorgere del movimento operaio sia pur diviso tra egualitarismo tardo-giacobino alla Buonarroti, utopie sansimoniane e insurrezionalismo blanquista. A Saint-Simon, Buonarroti, Blanqui si contrappongono i conservatori del movimento liberale tradizionale. L'attività politica di Galois è tenuta costantemente sotto controllo da un agente segreto il cui rapporto introduce i movimenti politici dello scienziato: il suo legame alle società rivoluzionarie, la sua adesione alla *Società degli amici del popolo*, il suo arruolamento alla guardia nazionale.

Non è bastato a Giannarelli dissolvere la biografia di Galois nell'analisi della situazione politico-sociale di quegli anni. Egli va oltre. Collega l'impegno politico-scientifico del matematico all'attualità e a situazioni a noi vicine. La sua adesione alle idee repubblicane gli costa due processi. Il primo, a causa di un brindisi a Luigi Filippo re dei francesi. L'attore-Galois entra nel cortile del tribunale di Parigi -siamo nel 1970- accompagnato da una voce fuori campo:

*Questo è il tribunale della Senna che nel 1830 ha giudicato per la prima volta Galois (...) dobbiamo decidere delle sorti processuali di Galois per il reato di vilipendio, cioè un reato di opinione, cioè l'espressione di un pensiero che ora si vuole togliere dal nostro codice penale che chiaramente è di marca fascista. C'è un grosso movimento di giuristi di avvocati, di opinione pubblica, di lavoratori perchè questi reati siano veramente tolti dal codice penale.*

Assolto per il brindisi a Luigi Filippo, Galois viene processato una seconda volta -sul banco degli imputati non è solo ma con Duchatelet- per porto abusivo di uniforme e armi. Il giovane matematico è stato in prigione quattro mesi prima del processo. Quello che è successo a lui nel 1830, oggi succede a Pietro Valpreda:

*dopo tre anni e più di attesa il processo contro Pietro Valpreda ed i suoi compagni non è stato neppure iniziato eppure per gli stessi fatti si procede contro altri imputati. Eppure l'opinione pubblica si è fatta una sua convinzione (...).*

Galois e Duchatelet sono condannati rispettivamente a tre e a 6 mesi di prigione.

Torna in primo piano l'analisi politica del periodo. Blanqui è interrogato nel processo contro alcuni membri della *Società degli amici del popolo* imputati di pubblicazioni sovversive":

voce f.c.: *Qual è la vostra professione?*

Blanqui: *Proletario*

voce f.c.: *Non è una professione*

Blanqui: *E' la professione di milioni di persone che vivono del loro lavoro e sono privi di diritti politici.*

In carcere si rappresenta satiricamente la Rivoluzione di luglio: il re e i suoi ministri, la sconfitta della monarchia borbonica, la fine della Rivoluzione e l' inizio degli intrighi:

*la Francia non è pronta per la Repubblica, bisogna sostituire ad una monarchia assoluta una monarchia popolare , liberale. Offriamo la corona al Duca D' Orléans.*

Si prosegue con la rappresentazione dell'insurrezione di Lione del novembre 1831, che costituisce una svolta nella storia della classe operaia non solo in Francia ma nel mondo intero. Si finisce con "l' internazionale" cantata dai prigionieri.

Durante il periodo trascorso in carcere dal giovane matematico, avviene un episodio importante. "Nella sua cella dormivano in quattro, si stavano spogliando quando sentirono un colpo; egli aveva avuto la certezza che lo sparo fosse diretto a lui. Galois era incerto se comunicare a qualcuno i suoi sospetti. Possibile che egli fosse un personaggio così importante da costituire il bersaglio di una pallottola destinata a lui da un complotto"<sup>158</sup>?

Ancora il duello. I due avversari si voltano. Puntano le pistole. Il rumore di uno sparo. Galois cade a terra. E' ancora vivo ma i presenti si allontanano in fretta. E' uno sconosciuto che, visto il corpo di Galois, lo solleva, lo appoggia sul fondo di un carro agricolo e lo porta via. Ma ormai non c'è più niente da fare.

Perchè Galois fu abbandonato ferito sul luogo del duello? Forse questa volta, dopo l'analisi - attraverso il flash back- delle vicende sociali e politiche del giovane, è più facile rispondere alla domanda. Lo fa il fratello del matematico:

*Perchè il duello fu una provocazione ordita dalla polizia del re per sbarazzarsi di un avversario pericoloso come era considerato Evariste.*

Il film fino ad ora in bianco e nero, diventa a colori sullo sfondo di una bandiera rossa e delle barricate del cinque giugno 1832<sup>159</sup> (sette giorni dopo la morte di Galois). Tocca a Fernando Birri,

---

<sup>158</sup> Testo letto dall'attore-Galois (Mario Garriba).

<sup>159</sup> In occasione dei suoi funerali il gruppo repubblicano organizza una sommossa che viene rinviata di 3 giorni per la morte di un generale napoleonico, allo scopo di utilizzare una maggiore concentrazione di gente. L'episodio, accaduto realmente a Parigi il 5 giugno 1832, è descritto mirabilmente da Victor hugo nei *Miserabili*.

nella parte di Buonarroti, l'italiano amico di Babeuf e autore di *Cospirazione per l'uguaglianza*, concludere:

*E' passato il tempo delle rivoluzioni fatte dalle piccole minoranze coscienti alla testa di masse incoscienti. Dove si tratta di una organizzazione completa delle organizzazioni sociali, ivi devono partecipare le masse stesse, ivi le masse stesse devono già aver compreso di che si tratta , per che cosa danno il loro sangue e la loro vita ma affinché le masse comprendano quel che si deve fare è necessario un lavoro lungo e paziente. Questo lavoro è ciò che stiamo facendo adesso, e con un successo che spinge gli avversari alla disperazione. (Engels)*

Con *Non ho tempo*, Giannarelli prosegue un discorso che ha come pregio di fondo la coerenza. "Rifiuto il cinema spettacolo perché la confezione consumistica diminuisce la carica provocatoria, così come evito quello soltanto didascalico che rischia di trasformarsi in pura propaganda. Tento di trovare un equilibrio tra le due forme: un cinema critico che arricchisca la conoscenza e stimoli il dibattito"<sup>160</sup>. Questa frase che Giannarelli ha formulato in occasione di un dibattito sul suo secondo film, potrebbe benissimo assumerla *Sierra Maestra*, a testimonianza, appunto della coerenza dell' autore. Anche in *Non ho tempo* Giannarelli ha rifiutato lo spettacolo, inteso nel senso deteriore del termine. Allo spettatore non viene mai proposta una storia; il centro del film non è mai la vicenda personale del protagonista. Questo avviene proprio perché occorre evitare che il pubblico intenda il discorso del film come se fosse riferito ad una singola seppur interessante e significativa personalità. Il vero protagonista del film è lo scontro sociale di classe nella Francia della prima metà del secolo scorso, con tutte le implicazioni di carattere politico e culturale. E attraverso il riferimento storico si risale immancabilmente alle analoghe (anche se non identiche) condizioni dei nostri giorni. "Perché la storia di Galois, che si può così facilmente romanzare, non diventi l'interesse prevalente dello spettatore, Giannarelli l'ha dissolta e stemperata lungo tutto il film. Quello che avrebbe dovuto essere il compimento della vicenda, il duello venato di facile romanticismo, viene proposto all'inizio del racconto, come a dire che lo spettatore sa già "come va a finire". Se resta ancora attento ora la sua attenzione si dirigerà nei confronti delle motivazioni della personalità di Galois e, perciò, delle condizioni nelle quali quest'uomo si era trovato a vivere"<sup>161</sup>.

Coerente è anche il metodo di lavoro di Giannarelli: estremamente documentato e coadiuvato da esperti che hanno anche il grande pregio di partecipare alla vita politica e che, perciò, di Galois

---

<sup>160</sup>Romano Zanarini, "Non ho tempo", scheda filmica, *Cinema Roma d'essai*, N.19, anno 1972-73.

<sup>161</sup> Roberto Escobar, "Non ho tempo", *Cineforum*, n.129, gennaio, 1974, p.58.

hanno saputo cogliere gli elementi innovatori che, per gran parte, ancora oggi, stimolano un dibattito vivo, non accademico.

#### 6.4 - ATTUALITA' di GALOIS

*Né dell'agiografia né della celebrazione, fare un film su Galois significa fare un film sul presente*<sup>162</sup>.

Dal soggetto di *Non ho tempo* si capisce chiaramente quali sono state le motivazioni di fondo che hanno portato Ansano Giannarelli alla realizzazione di un film su Galois. Gli eventi della vita del protagonista sono immersi nel quadro non solo della società francese di quel periodo ma anche nel nostro tempo. Il regista -lo si è già visto nei lavori precedenti- non ama allontanarsi dalla realtà. "La storia di Galois mi interessava soprattutto per due motivi. Mi permetteva di fare il discorso sull'impegno civile dello scienziato e proprio nel contesto di un momento storico importante: la conquista del potere da parte della borghesia e la nascita del movimento socialista. Galois, uno dei fondatori dell'algebra astratta fu ignorato dalla cultura accademica dell'epoca che si rifiutò di prendere in considerazione le sue opere. Una specie di congiura del silenzio attorno a quest'uomo, che concepiva la scienza come patrimonio di tutti, che era impegnato attivamente come cittadino nelle vicende sociali del suo paese, che ostentava una posizione scientifica antiaccademica e antiautoritaria. Questa estrema attualità del personaggio doveva essere valorizzata al massimo. Ho scelto così una struttura narrativa che amalgamasse il punto di vista storico con quello dell'attualità"<sup>163</sup>. La vicenda esistenziale di Evariste Galois e il periodo storico in cui visse sono messi in confronto con il panorama politico contemporaneo. Giannarelli rivaluta la figura del giovane scienziato non solo come matematico, ma anche come militante politico: Galois tiene a cuore il progresso scientifico e quello sociale, partecipa attivamente alla vita pubblica di quegli anni cruciali nella storia della Francia e del mondo moderno. In un certo senso, dunque, il geniale ragazzo fu un precursore della contestazione studentesca del '68.

E' verso questa "attualità" che Giannarelli riporta continuamente il suo discorso, recuperando in tale direzione non soltanto gli elementi innovatori che la vita breve e intensa di Galois pone, ma lo stesso stile del film, ancora più "dinamico" di *Sierra Maestra*. La biografia di Galois si dissolve nel contesto storico-sociale in cui il matematico ha vissuto; a sua volta questo contesto si dissolve nella condizione sociale e politica dei nostri giorni. Questa connessione tra presente e passato è ricercata da Giannarelli per tutto il suo film: si può dire che ogni più piccolo elemento tenda a questo risultato. Lo spettatore è portato a riflettere sulla gravità della lunghissima carcerazione preventiva di Valpreda, sul carattere fascista di un codice che mantiene ancora la figura del reato d'opinione, la natura classista della giustizia borghese e i metodi terroristici della polizia.

---

<sup>162</sup> La frase di Sanguineti, è ricordata da Giannarelli in una intervista rilasciata ad Andrée Tournès, apparsa su *Jeune cinéma*, n.68, Février 1973.

<sup>163</sup> Anna M.Pinnizzotto, "Tra storia e scienza un matematico con poco tempo e molte idee", *Radio Tv, (Paese sera)*, 23-29 agosto 1972.

Tutto ciò è ottenuto in modi abbastanza diversi. Roberto Escobar ne individua due. "La prima strada, si può definire "interna" al film, lo spettatore la sente nascere spontaneamente nel contesto del discorso cinematografico. Questo vale soprattutto per la questione più generale del tradimento da parte del riformismo nei confronti delle posizioni realmente rivoluzionarie. Allo stesso modo l'analisi della funzione politica dell'istituzione scolastica e della posizione più o meno autoritaria dell'insegnante, con evidenti riferimenti a problemi che oggi sono particolarmente gravi, è giustificata e condotta nell'ambito della logica del film. Ancora all'interno di questa logica nasce l'approfondimento del rapporto tra ricerca scientifica avanzata e rivoluzione, così come appare efficace l'inserimento di evidenti accenni al lavoro di fabbrica dei nostri giorni a proposito di quello di più di un secolo fa"<sup>164</sup>. Una donna, le cui mani mimano la ripetizione del processo lavorativo della "catena di montaggio", afferma:

*E tutto questo per 4 soldi al giorno e lavorando 14 ore. Ogni scatola passa 13 volte sotto le mani di un'operaio...e bagnare la carta...e preoccuparsi che non si sporchi nulla....e tener calda la colla...4 soldi al giorno, come vi pare che si possa vivere.*

Anche la scena in cui gli operai parlano della loro condizione economica, con citazioni tratte dai testi dell'epoca, può essere ricondotta alla logica interna del film.

"Più artificiosa e forzata è la seconda delle strade indicate. Questa potrebbe quasi essere chiamata "esterna", perché ad essa Giannarelli ricorre quando il suo lavoro non riesce a stabilire collegamenti sufficienti con il nostro tempo. Si hanno allora inserimenti di elementi estranei al film (una voce fuori campo, un avvocato, un regista) che correggono la situazione. L'attore che esce dal personaggio, come ad esempio avviene nel tribunale, dove il presidente, di fronte la protesta per la carcerazione preventiva di Galois risponde: "un momento a proposito di carcerazione preventiva (...); oppure tutte le interviste a persone estranee alla storia "fiction"; sono esempi relativi alla logica esterna del film"<sup>165</sup>.

Ad una analisi più approfondita ci si può rendere conto della presenza di una terza strada, che sta a cavallo tra la logica interna e la logica esterna del film, ed è sicuramente la più interessante. Questa terza modalità, che possiamo definire della "giustapposizione", appare evidente nella scena dell'interrogatorio in cui la polizia minaccia Galois. Dietro -in trasparenza- c'è il suo equivalente del '68. Galois viene messo al corrente dei metodi brutali che si usano con i prigionieri, siamo nell' 800. Sullo sfondo, un intervistato di oggi diventa il quinto personaggio della scena ambientata nel secolo scorso:

*una cosa che si vede oggi spesso in Francia sono i poliziotti che sparano, hanno sparato a me e io non sono un isolato; c'è stata precisamente il 23 luglio una manifestazione davanti*

---

<sup>164</sup> Roberto Escobar, "Non ho tempo", *Cineforum*, n.129, gennaio, 1974, P.60.

<sup>165</sup> Ibidem.

*all' ambasciata (...) si sono gettati su di me, io non avevo assolutamente niente nelle mani o nelle tasche , mi hanno tenuto in due e mentre mi tenevano uno mi ha sparato addosso , la pallottola è entrata da qui ed è uscita da qui (indicando una parte del corpo) ecco cosa vogliono i poliziotti, far paura alla gente. Vogliono spaventare perchè dappertutto la contestazione aumenta, nelle fabbriche, nelle facoltà e anche nelle campagne. La gente ormai è abituata a non aver più paura delle repressioni e quando il potere se ne accorge reagisce così. Ne ha bisogno per conservare la sua autorità.*

Torniamo indietro, ancora nel secolo scorso: "quando ci imbattiamo in certi individui abbiamo sempre la risorsa di ucciderli, ad ogni loro minimo movimento. In questo modo si evitano le spese di custodia, il processo, il mantenimento e si libera la società da un pericolo", ma con l'intervistato del 1970 che ascolta quello che veniva detto 140 anni fa. "Sono tre modi diversi, a me personalmente quello che piace di più e che penso sia più efficace è quello della giustapposizione dei due materiali. In questo caso il confronto tra il materiale recitato e il materiale documentaristico (l'intervista), tra il passato e il presente avviene contemporaneamente"<sup>166</sup>. Una serie di piani "narrativi" (storici, contemporanei e didattici), operano nello stesso tempo all'interno della stessa inquadratura. Qui viene esaltata al massimo la possibilità che ha il cinema di utilizzare diversi piani di lettura. "E' lo stesso rapporto che esiste tra il PP e lo sfondo soltanto che lo sfondo in genere è descrittivo, è contestuale qui invece ci sono due testi diversi tra loro che danno origine a qualcosa di ancora più diverso"<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>167</sup> Ibidem.

## 6.5 - SCIENZA E RIVOLUZIONE

*Ma cambi mestiere, la matematica non fa per lei.  
Chiarezza e rigore! Rigore e chiarezza!*

Galois é il punto di incontro tra la ricerca scientifica (quella vera) e la rivoluzione. Egli si scaglia non solo contro i suoi insegnanti -unica eccezione il professore interpretato (non a caso) da Lucio Lombardo Radice- grettamente attaccati ad una concezione della scienza immobile, statica, ma anche contro la scuola del periodo che ha la funzione di servire gli interessi della classe dominante. "Può essere interessante come la Francia della rivoluzione e di Robespierre avesse aperto l'accesso alla cultura, aumentando le scuole pubbliche e dando la priorità all'istruzione elementare. Si trattava cioè di allargare la partecipazione ad uno strumento di potere importante e spesso decisivo. Ovvio quindi che nel programma reazionario di Napoleone fosse contemplata una politica opposta, con la riduzione delle scuole elementari e pubbliche ed un potenziamento dei licei e delle università, con lo scopo evidente di creare una ristretta, preparata e fedele classe dirigente. Questo programma fu ulteriormente rafforzato nel clima ancor più reazionario che seguì la restaurazione"<sup>168</sup>.

Una scuola del genere non può tollerare le rivoluzionarie intuizioni in campo matematico del giovane allievo. Non solo Galois non può pensare in modo aperto, ma dovrebbe anche chiudere gli occhi e soprattutto la bocca nei confronti delle uniche "novità" che la scuola è disposta ad accettare: pena l'espulsione dalla scuola preparatoria. Ma Galois che alle esclusioni c'è ormai abituato non esita a rivelare pubblicamente l' "apertura" della scuola ai poteri e alle forze dominanti che di volta in volta si susseguono, facendo bene attenzione a non pregiudicare la possibilità di rinnegare tutto e tornare, all'occorrenza, alle posizioni precedenti. Galois smaschera con una lettera anonima pubblicata da un giornale il contraddittorio comportamento del direttore della scuola preparatoria (ha un atteggiamento completamente diverso durante e dopo le 3 giornate della rivoluzione di luglio), il quale si trova "costretto" ad espellere l'allievo ribelle.

Questi, desideroso di un reale cambiamento, vive con uguale intensità sia la ricerca scientifica più avanzata sia la ricerca di una società migliore (e quindi la rivoluzione). Egli non scinde i due aspetti, la ricerca scientifica dal contesto sociale, come faceva la maggiorparte degli scienziati, indirizzati verso tale comportamento dalla classe dominante. Quella stessa classe dominante che non può accettare il comportamento "anomalo" di Galois che (al contrario dei suoi colleghi) aveva avuto il coraggio di rifiutare questa figura dello scienziato astratto dalla realtà. E' per questo motivo che la posizione del protagonista, sia come matematico sia come militante politico, è sempre in aperta lotta (espulsione dalla scuola, processi politici) contro l'ordine costituito.

---

<sup>168</sup> Roberto Escobar, *Non ho tempo*, Cineforum, n.129, gennaio, 1974, p.62.

Tutto ciò non fa che rimandare al problema relativo al rapporto tra l'intellettuale e il proletariato rivoluzionario. Con Galois, Giannarelli riprende il discorso iniziato in *Sierra Maestra*. Il giovane matematico proviene da una famiglia della media borghesia francese ed è proprio questa sua origine che gli impedisce di capire fino in fondo il movimento rivoluzionario. Ma a differenza degli intellettuali romani di *Sierra Maestra* o di quelli di altri film realizzati a cavallo tra gli anni '60 e gli anni '70, Galois può essere giustificato dalla situazione storica. Siamo in un periodo in cui non era ancora nata una ideologia precisa del movimento operaio e del proletariato; non si aveva ancora piena coscienza del significato di termini come "lotta di classe". Galois, nonostante avesse una madre -apparteneva ad una famiglia dell'alta borghesia francese, di tradizione monarchica- con una mentalità chiusa e ostile nei confronti delle istanze politico-culturali che minacciano l'ordinamento sociale, riesce a prendere le distanze dal suo ambiente ma non fino in fondo. La sua posizione rimane a cavallo tra quella dei borghesi più progressisti e quella degli esponenti più rivoluzionari del movimento operaio. A tal proposito è significativo il suo atteggiamento nei confronti della giustizia. Egli si oppone al diritto e alle istituzioni liberali sulla linea di Saint-Simon. Ma ben altra cosa sono gli attacchi nei confronti delle stesse istituzioni da parte di Blanquì come veniamo a sapere da questa intervista, realizzata a Parigi, durante i sopralluoghi:

*Blanquì, che era un vero rivoluzionario, accusato per un reato di opinione, ha sostenuto l'accusa come Galois. Ma mentre Galois sostiene l'accusa in termini borghesi, Blanquì nel processo dei tredici ha detto al magistrato questa frase eccezionale, non ho più davanti a me dei giudici ma dei nemici. Lui ha rappresentato veramente la rottura di classe, mentre Galois è il giovane intellettuale, il giovane borghese che afferma la sua solidarietà con una classe operaia che ancora non si sa bene cosa sia (...)*<sup>169</sup>

"La sceneggiatura di Giannarelli e Sanguineti non può fare a meno di lasciare emergere il messaggio complessivo che vede da un lato la classe operaia in movimento (a questo cammino che porta il movimento operaio da posizioni utopistiche e umanitarie a posizioni scientifiche e realistiche, Galois ha dato un contributo marginale perché irretito nella sua lacerazione interiore, specchio di una ambigua collocazione sociale) e dall'altro l'intellettuale borghese, che simpatizza, che appoggia, ma che resta "altro" dalla classe operaia"<sup>170</sup>.

"Diventa quasi d'obbligo il paragone col Marat-Sade di Peter Brook (tratto dal libro di Peter Weiss). Anche in quel film uno dei temi centrali era lo scontro tra il borghese illuminato e rivoluzionario Marat ed il proletario, anche se ancora non scientifico Roux. La differenza fondamentale tra le due opere consiste nel fatto che Giannarelli recupera all'attualità una situazione di 140 anni fa, senza però toglierla dal suo contesto, Brook (e prima di lui Weiss), invece, tende a fare un discorso emblematico molto più svincolato dal particolare momento

---

<sup>169</sup> Intervista realizzata durante i sopralluoghi a Parigi a Henri Leclerc.

<sup>170</sup> Roberto Alonge, "Non ho tempo", *Cinema nuovo*, n.223, maggio-giugno 1973, p.205-206.

storico"<sup>171</sup>. Galois è un personaggio dibattuto in un'inconciliabile dissidio tra teoria e prassi, tra la propria cultura borghese e la sperimentazione rivoluzionaria.

## 6.6 - STRUTTURA

Il taglio stilistico di *Non ho tempo*, articolato su vari piani, spesso sovrapposti è assolutamente innovativo. Giannarelli dissolve le strutture tradizionali della narrazione filmica, fondata sulla continuità dello svolgimento temporale. La vita di Galois non si svolge con coerenza logica, dalla adolescenza alla morte, ma secondo un ritmo dissociante che riprende, ripete, anticipa, isola momenti particolari, significativi, dell'esistenza del giovane. Il film è articolato in una serie di quadri che aprono e dilatano i dati della vicenda esistenziale del matematico nello sfondo di una società più vasta.

Schematicamente, seguendo le indicazioni di Giorgio Cremonini<sup>172</sup>, si possono riconoscere nel film alcuni piani di riferimento: il piano cronologico, il piano narrativo, e il piano stilistico. E' dall'accostamento di questi piani -tenuti insieme da una struttura "scientifica", studiata prima a tavolino e messa a punto infine in moviola- che deriva il risultato finale dell'opera di Ansano Giannarelli.

**Il piano cronologico.** Si inizia con il presente (il film si apre sulla Parigi di oggi con l'attore-Galois che cammina su un ponte, leggendo) e si finisce con il passato (le barricate del 5 giugno 1832). All'interno: l'ultima notte di Galois e il duello in cui perse la vita, i flash back sulla vita del giovane matematico, lo sviluppo del socialismo fino alla sua fase "scientifica" (immissione di una frase di Engels nel finale), l'oggi, cioè i primi anni '70 (riferimenti a Valpreda, al codice fascista, le interviste ecc...). "Questa continua alternanza tra il passato e il presente e, la fusione di questi momenti (...) pone le basi della storicizzazione del passato nel presente (...) "<sup>173</sup>. "Le sequenze, le inquadrature, sono mosse in un'ellissi aperta che colloca in evidenza le loro componenti contraddittorie, lasciando il margine all'ambiguità per non permettere al pubblico di ritrovarsi in un processo prestabilito di significazione"<sup>174</sup>.

**La costruzione narrativa.** "La biografia di Galois, pur rispettata nei dettagli, è occasione di respiro più ampio, si va al di là del ruolo attribuitogli di genio, romanticamente incompreso, o del ribelle politico. Sono superate le motivazioni psicologiche. La dimensione esistenziale si dilata in una prospettiva storica; la biografia diventa storicizzazione sullo sfondo sociale"<sup>175</sup>. Tutto il film si sviluppa attorno ad un rapporto dentro/fuori della narrazione, che rimanda ad un continuo rifiuto del criterio naturalistico della successione. L'intero film è un flash back, articolato su alcune linee

---

<sup>171</sup> Roberto Escobar, *Non ho tempo*, Cineforum, n.129, gennaio, 1974, p.65.

<sup>172</sup> Cfr. Giorgio Cremonini, *L'eredità di Brecht in tre film "politici" dopo il '68*, "Il ponte", 31 marzo 1974, P.232.

<sup>173</sup> Ibidem.

<sup>174</sup> Pier Paolo Krak, *Influenze brechtiane nell'opera di Ansano Giannarelli*, tesi di laurea, anno accademico 1978-79, DAMS, BO,p.167.

<sup>175</sup> Ibidem.

tematiche: gli esordi scolastici di Galois, la storia della sua famiglia, la sua maturazione politica, i processi, il carcere. "Le uscite dalla narrazione (avvengono attraverso spaccature cronologiche) consistono essenzialmente in alcune interviste (su Galois, sulla repressione poliziesca, sui meccanismi repressivi della magistratura); nell'apertura "straniata" del film (l'attore Garriba che indossa gli abiti di Galois e si prepara a recitare la "parte") che si ripete nella recitazione della madre di Galois, del professore (Lucio Lombardo Radice), ecc...; infine in alcune "parentesi" riguardanti l'ambiente storico-sociale in cui è cresciuto Galois: riprese e discorsi di operai ed artigiani preannunciano l'inizio della lavorazione a catena (il lungo dettaglio delle mani delle operaie che ripetono lo stesso gesto) e dello sfruttamento (quindici ore di lavoro al giorno).

**Il piano stilistico.** "La costruzione stilistica prosegue la ricerca che Giannarelli ha accennato nei precedenti lavori. Lo smantellamento della struttura drammatica, messa in opera dall'ideologia borghese, la frantumazione della storia, della trama, divengono modi di organizzazione del materiale stilistico"<sup>176</sup>. Per quanto riguarda la costruzione stilistica vi sono nel film delle costanti espressive.

*Il documentarismo.* La ricostruzione minuziosa della biografia di Galois, come la "spiegazione", per quanto sintetica, delle innovazioni da lui apportate nel campo delle scienze, trovano una conferma nella estrazione documentaristica di Giannarelli e testimoniano di un modo scientifico di concepire il cinema. Al tempo stesso, l'uso della tecnica documentaristica (le riprese con la macchina a mano: la rivolta del luglio 1830, la sequenza della ricreazione in carcere, la sequenza finale sulle barricate) costituisce il *trait d'union* strutturale tra presente e passato"<sup>177</sup>. A ciò bisogna aggiungere l'elemento dell'inchiesta. E' come se la troupe, e non il solo regista, si fosse proposto il compito di far luce su un certo periodo storico, senza nascondere al pubblico che si tratta appunto di un lavoro di ricerca e di ricostruzione. Se poi il film ogni tanto ridiventa rappresentazione e finzione, ciò avviene quasi spontaneamente e all'interno del più importante lavoro di ricerca.

*La composizione iconografica* -la scenografia è di Beppe Mangano- di derivazione espressionista. Valgono per tutti due esempi tra i più significativi. La *Società degli amici del popolo* per ovviare alla legge che proibiva le riunioni superiori a 20 persone, ricorre al sistema di invitare ad assistere alle loro sedute il pubblico che rimane separato da transenne in legno. La polizia in questo modo non poteva intervenire. "Giannarelli risolve tale situazione con l'adozione di una scenografia di tipo espressionista: un cubo gigantesco, i cui spigoli sono formati da tubi al neon"<sup>178</sup>. All'interno ci sono le 20 persone consentite dalla legge, all'esterno la gente venuta ad assistere. Il secondo è relativo alla sequenza del processo che si apre con una inquadratura del tribunale, "montato su una grande impalcatura tripartita in senso orizzontale (la successione dal basso dell'impalcatura, dei seggi, del bassorilievo; nel secondo processo questo è sostituito dai

---

<sup>176</sup> Pier Paolo Krak, *Influenze brechtiane nell'opera di Ansano Giannarelli*, tesi di laurea, anno accademico 1978-79, DAMS, BO, p.171-172.

<sup>177</sup> Giorgio Cremonini, *L'eredità di Brecht in tre film "politici" dopo il '68*, "Il ponte", 31 marzo 1974, P.232.

<sup>178</sup> Giorgio Cremonini, *L'eredità di Brecht in tre film "politici" dopo il '68*, "Il ponte", 31 marzo 1974, p. 235.

disegni di Daumier) e in senso verticale (i seggi sono tre e l'impalcatura del tribunale è divisa da tre linee convergenti leggermente verso l'alto). Si fondono così gli effetti di una inquadratura *a grata* e di una composizione *a piramide*: all'effetto di "chiusura" della prima si sovrappone l'impressione di autoritarismo della seconda. Anche qui la composizione è di derivazione espressionista, come del resto spesso in tutto il film"<sup>179</sup>.

*Il cinema nel cinema.* Giannarelli mostra il processo di produzione, il film nel suo farsi, dai sopralluoghi effettuati a Parigi, fino alla tecnica utilizzata per la realizzazione del film. "Mostrare il processo, la tecnica, significa che non è possibile intendere i mezzi cinematografici fuori da implicazioni ideologiche (la tecnologia ed il suo uso, non è mai neutra)"<sup>180</sup>. La costruzione dell'immagine -da parte della troupe cinematografica- che rivela la presenza della cinepresa, sta ad indicare che questa "realtà" è un film.

*L'accostamento.* "Il rapporto tra le inquadrature, i piani, non è di continuità. L'accostamento di sequenze apparentemente slegate tra loro sono traccia di un collegamento non casuale<sup>181</sup>; quella che viene distrutta è l'illusione di continuità, la funzione di raccordo che impera nella legge del realismo borghese trasposta nel cinema, per la quale l'incatenamento dei piani funziona come sintassi logica, creando l'effetto di credibilità.(...)In questi passaggi "aperti", l'occhio dello spettatore, è costretto a spostarsi in un tragitto che diviene intervento critico, di confronto e di verifica. Questo rapporto tra le cose, sottende che la realtà non è esauribile in nessuna definizione: tocca allo spettatore ritrovare il senso che il "segno" non può esaurire"<sup>182</sup>.

All'inizio, subito dopo l'interrogatorio di Galois, assistiamo al duello e alla sua morte. L'accostamento tra due sequenze apparentemente slegate introduce in realtà il sospetto di un collegamento di nessi non casuali, anche se non espliciti (è alla fine che si scopre il collegamento tra l'attività politica di Galois ed il duello in cui perse la vita). Analogamente, dopo la rivolta del 1830, assistiamo ad una sequenza in cui ai discorsi degli "Amici del popolo" si contrappuntano inquadrature e frasi di operai, ecc...: l'accostamento è qui meno immediato, ma sottintende il carattere *in fieri* di una presa di coscienza "di classe". Infine l'intervista all'avvocato Leclerc è inframmezzata da inquadrature di Galois in carcere che concretizzano le affermazioni del primo sulla repressione giudiziaria. Appartengono allo stesso modulo le proiezioni di diapositive sui fondali (l'accostamento è all'interno della stessa inquadratura e si dovrebbe parlare di sovrapposizione): ad esempio durante il secondo processo a Galois, dietro la struttura scenografica del tribunale vengono proiettati alcuni disegni di Daumier (caricature di magistrati, ecc...).

---

<sup>179</sup> Ibidem.

<sup>180</sup> Pier Paolo Krak, *Influenze brechtiane nell'opera di Ansano Giannarelli*, tesi di laurea, anno accademico 1978-79, DAMS, BO, p.172.

<sup>181</sup> Cfr. il paragrafo, *Attualità di Galois*.

<sup>182</sup> Pier Paolo Krak, *Influenze brechtiane nell'opera di Ansano Giannarelli*, tesi di laurea, anno accademico 1978-79, DAMS, BO.

Questa complessa -ma mai confusa- struttura cinematografica dà origine ad un originale impasto narrativo. Il cinema presta tutte le sue articolazioni di linguaggio e mette nel contempo le carte in tavola dichiarando la propria invalicabile realtà ambigua di verità-finzione. Ecco allora spiegata la "svista" dell'inviato speciale de *Il tempo* il quale scrive il 20 settembre del '72: "serata speciale, in margine ai lavori per il "Premio Italia" radiotelevisivo, con la presentazione del *brano* italiano di Ansano Giannarelli. Un *documentario-biografico* dedicato a Evariste Galois (...)Il *brano* si intitolava *Non ho tempo* (...)". Svista che si riferisce alla difficoltà di questo giornalista a trovare le giuste parole con cui indicare il genere cinematografico di *Non ho tempo* (brano, documentario-biografico).

#### 6.7 - NON HO TEMPO e BERTOLT BRECHT<sup>183</sup>

*La presenza nel campo narrativo di elementi di attualità che richiamano in continuazione lo spettatore alla coscienza che si tratta di una rappresentazione, sono quell' elemento stilistico che permette di applicare al cinema -il mio non è un cinema psicologico ma un cinema fatto di personaggi simbolici- le teorie brechtiane"<sup>184</sup>.*

Spesso la narrazione di *Non ho tempo* si interrompe per lasciare il posto a discorsi chiarificatori sugli elementi trattati e da trattare. Niente viene dato per scontato, ma tutto è esplicitamente collocato in un contesto storico e sociale di cui si dà al pubblico esplicita indicazione. Lucio Lombardo Radice esce fuori dal suo "ruolo" e riprendendo i suoi "veri panni", informa lo spettatore sulle scoperte di Galois nel campo dell'analisi matematica. Tutto questo e il continuo intervento degli attori al di fuori dei loro ruoli spettacolari per commentare la vicenda (e altri elementi ancora) hanno fatto parlare di scelta brechtiana da parte di Giannarelli. In effetti, e lo si è già visto, lo straniamento (cioè la capacità dello spettatore di mantenere le distanze dallo spettacolo per coglierlo per ciò che è, cioè come finzione) è continuamente cercato ed ottenuto.

Ciò che si propone l'autore è quindi di provare lo spettatore, portando a galla quegli umori che possono garantire l'incisività dell'opera anche dopo la proiezione. Discorso questo che lega strettamente i temi e i personaggi scelti con la tecnica utilizzata: presa diretta, raffronto costante tra l'attualità e la narrazione, proiezione nella proiezione, dialogo in prima persona con lo spettatore, intervento diretto degli esperti in chiave di intervista. La scelta di questi metodi richiama immediatamente alla memoria le caratteristiche del teatro epico : "Per il teatro epico l'arte sta appunto nel suscitare, al posto dell'immedesimazione lo stupore. Per dirla con una formula: invece di immedesimarsi nell'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali si muove"<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Per un maggior approfondimento sul rapporto tra Ansano Giannarelli e Bertolt Brecht, cfr. Pier Paolo Krak, *Influenze brechtiane nell'opera di Ansano Giannarelli*, tesi di laurea, anno accademico 1978-79, DAMS, BO

<sup>184</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>185</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

Anche la ricerca di un nuovo rapporto film-spettatore sembra chiaramente ispirata a Brecht, infatti ne *L'eccezione e la regola* egli chiedeva allo spettatore:

*Avete ascoltato e avete veduto  
ciò che succede ogni giorno.  
Ma noi vi preghiamo:  
se pur sia consueto, trovatelo strano!  
Inspiegabile, pur se normale!  
Quello che è uguale, vi possa sorprendere!*

Brecht vuole instaurare in ogni spettacolo una distanza tra lo spettacolo e lo spettatore. Giannarelli applica questi principi al cinema, il quale è tradizionalmente fondato sulla continuità del film e sull'identificazione dello spettatore con questo o quel personaggio.

Brecht, riferendosi al pubblico del teatro, dice: "Guardare e ascoltare sono attività, all'occasione anche divertenti, ma questa gente, nonché aliena da qualsiasi attività, sembra materia passiva. Il rapimento col quale paiono abbandonarsi a sensazioni imprecise ma violente è tanto più profondo quanto meglio gli attori sanno recitare; talché noi, disapprovando questo stato di cose, ci troviamo spinti a desiderare che recitino nel peggiore modo possibile"<sup>186</sup>.

"Mario Garriba è stato scelto non soltanto per la somiglianza psicologica con il protagonista ma soprattutto per le qualità di "non attore" del giovane regista che andavano benissimo per un tipo di recitazione "estraniata"<sup>187</sup>. Così come era successo in *Sierra Maestra* per Antonio Salines: "attore che mi piacque per il suo carattere non divistico e per la sua voce considerata non gradevole ma che invece a me andava benissimo"<sup>188</sup>. Da ciò, *l'effetto di straniamento*, processo per cui l'attore invece di immedesimarsi, di "diventare" il personaggio, critica, osserva, descrive, propone al pubblico tale personaggio nella sua dialettica. La prima esperienza del teatro epico, è che lo spettatore possa vedere con un "occhio nuovo" ciò che gli viene mostrato. Le tecniche dello straniamento non hanno altra funzione che di rendere possibile questo "sguardo nuovo". Niente di decorativo in tutto questo, e tanto meno di magico. Per Brecht mettere in scena è innanzitutto stimolare "questo estraneo occhio arduo e fecondo" dello spettatore.

"Giannarelli va oltre il riferimento a Brecht. Egli non solo evita l'identificazione dello spettatore con gli attori, ma arriva a fare un film su della gente che fa un film. Il pubblico ha cioè sempre la sensazione che da qualche parte ci sia un cartello con la scritta "lavori in corso" (...). Il film svela la relazione tra momento critico e momento ricostruttivo. Il lavoro della troupe, più che preparare un film, costituisce un film"<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, To, Einaudi, 1962.

<sup>187</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> Roberto Escobar, *Non ho tempo*, Cineforum, n.129, gennaio, 1974, p. 58.

## 6.8 - REALIZZAZIONE DEL FILM

*Sperimentazione.* La sperimentazione di *Non ho tempo* non riguarda soltanto lo stravolgimento della struttura narrativa tradizionale. Giannarelli cerca di portare avanti un metodo di lavoro che coinvolga tutti -autori, tecnici, attori- nella discussione sul film "Alla preparazione di *Non ho tempo* abbiamo lavorato in pochi: io, Sanguineti, Lombardo Radice e Beppe Mangano. Abbiamo lavorato circa un anno sulla documentazione per determinare la struttura della sceneggiatura a cui non abbiamo dato una forma chiusa, rigida, ma abbiamo previsto che potesse essere modificata dalle discussioni con gli altri componenti della troupe. Il tentativo è riuscito parzialmente perchè vi apparivano le contraddizioni proprie della divisione rigida del lavoro cinematografico: i tecnici valorizzavano i problemi tecnici, gli attori i loro, ecc., un processo pieno di contraddizioni. Durante la fase di ripresa si lavorava con la camera e con il videotape accoppiati in modo rudimentale alla macchina da presa: l'intenzione era quella di permettere la visione istantanea in video, del "girato", a tutti i collaboratori che avevano partecipato alla realizzazione delle diverse inquadrature. Volevo intavolare una discussione sulle scene girate, per poi rigirare alcune cose sulla base dei risultati della discussione. Cercavamo attraverso questo di fare acquisire una coscienza critica. Nella procedura normale, i registi dicono, ok si ricomincia. Questo ricominciare obbedisce ad una posizione gerarchica: il regista dà un ordine e non si discute. Al contrario sul nostro set si poteva verificare un cambiamento, purtroppo questo si è verificato soltanto in parte a causa di difficoltà tecnologiche, questione di tempo, chiusura da parte di alcuni componenti della troupe"<sup>190</sup>. "Ricordo a tale proposito un avvenimento che mi ha colpito, un macchinista molto bravo nel suo lavoro, non partecipava alle discussioni e quando io gli chiesi il motivo, lui mi rispose che preferiva non avere un ruolo creativo all'interno del film perchè sicuramente questo tipo di esperienza sarebbe rimasta un'isola felice. Quindi questa posizione molto critica mi fece riflettere su quanto di utopistico andavo proponendo. Ricordo in un'altra occasione di aver detto ad un gruppo di attori: il set è vostro, fate quello che volete, io mi limito a riprendere ciò che accade. Fu una catastrofe, nel senso che venne fuori tutta la pochezza dell'attore come essere capace di improvvisazione fuori dal preparato, dal costruito. Conoscevano le battute, ma quando si trattò di trasformare questo dibattito politico dell' 800 in un dibattito politico sull' oggi fu una catastrofe"<sup>191</sup>.

*La sceneggiatura.* Costruito sulla base di una solida sceneggiatura, il complesso edificio di Giannarelli, bene si regge grazie ad uno stile che amalgama con disinvoltura una suggestiva modernità di linguaggio fatto di continui sdoppiamenti e rimandi. "La sceneggiatura del film è stata scritta in collaborazione con Sanguineti -scrittore che prima di allora non si era mai occupato di cinema- con cui l' accordo fu totale anche perché entrambi eravamo per natura "brechtiani"; eravamo cioè per un cinema che non fosse coinvolgente sul piano emotivo ma che fosse "epico",

---

<sup>190</sup> Intervista di Giannarelli rilasciata ad Andrée Tournès, Jeune Cinéma, N.68, Février 1973, cinéma italien.

<sup>191</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

che coinvolgesse gli spettatori nella loro coscienza prima che nella loro pancia . Uno dei primi problemi che ci ponemmo fu il seguente: come scrivere i dialoghi per un film ambientato nella prima metà dell' 800? Avremmo dovuto scrivere dei dialoghi sullo stile di Stendhal, quello era il linguaggio usato da Galois. Poi ci siamo detti, perchè non facciamo un collage di citazioni? Sanguineti si è occupato della ricerca delle citazioni che sono poi diventate le battute del film e contemporaneamente io scrivevo la sceneggiatura"<sup>192</sup>. Nessun dialogo inventato, tutto è stato ricavato da giornali e scrittori dell'epoca attraverso una trascrizione fedele: *Il rosso e il nero* di Stendhal, scritti di Balzac, giornali e documenti dell'epoca. Come sempre Giannarelli presta una attenzione estrema alla sceneggiatura, frutto del suo modo scientifico di lavorare. La "scienza" in Giannarelli -come in Galois de resto- significa apertura, confronto, dibattito, democrazia: da qui la forma elastica di una sceneggiatura "scientifica" che si presta ad apportare al proprio interno materiali cinematografici che si incontrano nella strada che porta dalla sceneggiatura al montaggio: le interviste e i documenti iconografici nella fase dei sopralluoghi (che in Giannarelli fanno parte della fase realizzativa del film), le improvvisazioni degli attori e della troupe e le discussioni collettive nella fase delle riprese. Se a ciò si aggiunge il fatto che *Non ho tempo* è stato girato con una tecnica simile a quella utilizzata in *Sierra Maestra*, a blocchi, si può intuire l'importanza fondamentale del montaggio nonostante la "sceneggiatura scientifica" di Ansano Giannarelli.

*Il montaggio.* Giannarelli riesce a controllare la struttura del film, veramente molto complessa grazie ad un lavoro delicatissimo di montaggio. Il montaggio della versione in tre puntate inizia a Gennaio e finisce a Giugno. E' stato un lavoro come dice lo stesso autore di assoluta concentrazione mentale. Giannarelli ha montato egli stesso la versione in tre puntate. E' stato accusato in questa occasione benevolmente di "crudeltà" per la sua capacità di tagliare senza rispetto di ciò che si era prodotto ma soltanto pensando al risultato complessivo. "Rispetto al materiale girato avevo compiuto delle scelte di una essenzialità estrema, senza nessuna concessione al momento della commozione, al momento della contemplazione della bellezza di certe immagini; senza concessione alle emozioni"<sup>193</sup>. Ha invece affidato il montaggio della successiva versione cinematografica -discutendo con lui l'impostazione ma lasciandogli una forte autonomia- a Carlo Schellino. "Non me la sono sentita di fare una ulteriore operazione di taglio. La versione cinematografica taglia via molte delle parti alle quali io ero profondamente legato: la parte del sopralluogo, la parte del dietro le quinte. Non me la sentivo ad essere io a tagliare, forse è per questo che ho accettato la presenza di una persona con una forte autonomia. Il lavoro di limatura è stato suo"<sup>194</sup>.

*Attori.* In *Non ho tempo* c'è la presenza di attori teatrali (la maggior parte del numeroso cast) di uomini di scienze (Lucio Lombardo Radice), di uomini di cinema (Mario Garriba, Fernando Birri), di musicisti (Vittorio Gelmetti, autore delle musiche elettroniche che accompagnano la colonna sonora). *Non ho tempo* si avvale in tutto di 130 attori tra cui -oltre a quelli nominati- Franco

---

<sup>192</sup> Ibidem.

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> Ibidem.

Agostini, Piero Anchisi, Mario Bardella, Aldo Massasso, Ludovica e Paolo Modugno, Renato Montanari, Giacomo Piperno, Antonio Salines, Soko, Mario Valdemarin, Piero Vida. Per la recitazione, lo si è già visto, Giannarelli ha seguito un'impostazione brechtiana, volutamente estraniata al fine di ottenere il necessario distacco critico dalla materia. Gli attori mettono e smettono i panni dei personaggi in un andarivieni temporale che consente loro di ragionare dal più conveniente punto di vista di problemi di ieri e di oggi: metodi didattici, distribuzione della ricchezza, poteri della polizia, diritti dei lavoratori, libertà d'opinione e via di seguito. Spicca tra gli altri Fernando Birri che si trova perfettamente a suo agio nel ruolo dell'italiano (Filippo Buonarroti), autore di *Cospirazione per l'uguaglianza*. Infine, la presenza nel film di Lucio Lombardo Radice non solo è garanzia di corretta impostazione scientifica nella rievocazione della figura di Galois, ma permette l'approfondimento di uno dei temi centrali del film. E' appunto Lucio Lombardo Radice che interpreta la figura dell'unico insegnante di Galois che ne avesse saputo intravedere la grandezza. Nè questo era accaduto per caso: a lui era possibile comprendere ciò che gli altri neppure presentivano, perché diverso era il suo atteggiamento nei confronti della scuola oltre che nei confronti della scienza.

*Musica.* La musica è di Vittorio Gelmetti, lo stesso di *Sierra Maestra*. Gelmetti è un autore d'avanguardia e la sua musica prende le distanze da quel tipo di musica mediocre, magari ben fabbricata ma sostanzialmente vuota, utilizzata per i film commerciali. Egli denuncia apertamente la musica "oggetto di arredamento" dei film e lotta per una musica che abbia un suo ruolo, non più accessorio, ma semantico. "Questo dovrebbe essere il vero ruolo della musica. Invece nella maggioranza dei casi, la musica non ha niente a che vedere con il film. Il film potrebbe fare a meno della musica. Un sapiente uso dei rumori sarebbe sufficiente ed esempi di questo tipo ce ne sono molti, basti pensare all'Antonioni di *Zabriskie Point*, dove quel rumore, quei suoni montati in un certo modo sono già musica". Non è un caso allora che Gelmetti componga la musica di *Sierra Maestra* nonché quella di *Non ho tempo* (oltre che naturalmente quella di altri film come per esempio *Sotto il segno dello scorpione*, dei fratelli Taviani). Giannarelli si è rivolto a Gelmetti proprio perché aveva bisogno di una musica che nel film avesse una funzione semantica e non di puro "arredamento", che si amalgamasse perfettamente alla struttura critica di *Non ho tempo*. C'è una sequenza nel film di Giannarelli -racconta Gelmetti- in cui Galois si trova con Stéphanie in un bosco di betulle; il regista ha impiegato una bellissima fotografia e fatto ripetere ai due un dialogo di Stendhal in modo assolutamente distaccato. "E' chiaro che a quel punto anche io ricorro alla falsificazione; cioè al falso Shubert fabbricato per l'occasione, perché questo si accorda con il tipo di fotografia estremamente "pulita", da cartolina ecc..."<sup>195</sup>.

## 6.9 - CINEMA E TV

---

<sup>195</sup> Vittorio Gelmetti, "Strutture della musica riprodotta", *Cinema Nuovo*, n.234, 1975.

*Un film alla tv è un'operazione aristocratica e intellettualistica. Perché una delle caratteristiche della tv è quella della ripetizione di un prodotto che non è dato una volta sola ma si prolunga nel tempo*<sup>196</sup>.

Si è accennato alla doppia versione del film, per il cinema e per la televisione. Giannarelli si è posto il problema dei linguaggi diversi e ha montato due lavori completamente diversi. La versione televisiva segue un andamento cronologico e fa un ampio uso del montaggio parallelo, mentre la versione cinematografica è concepita come un lunghissimo flash back. Nella versione televisiva la cronologia della vita di Galois è rispettata in modo più preciso, didascalie sono apposte alle immagini più metaforiche e di non immediata comprensibilità per un pubblico indifferenziato. E' comunque altrettanto incisivo il doppio piano continuo fra l'ieri e l'oggi. E' lo stesso Giannarelli ad affermare: "La trama è la stessa, il montaggio sarà profondamente diverso. Nel cinema la storia inizia con l'interrogatorio in carcere di Galois e segue con un flash-back. Per la televisione il racconto è più dilatato e procede cronologicamente. Tenendo presente la particolarità del pubblico televisivo, che è più distratto, tentiamo inoltre un lavoro di divulgazione storico scientifica. Per quanto riguarda la televisione, infatti, non si può non tener conto, oltre alla caratteristica del piccolo schermo, anche della concentrazione parziale del pubblico. La fruizione televisiva è sempre inquinata da molti elementi che rendono impossibile una visione attenta di un film che ha molti contenuti. Per questo ho montato letteralmente due prodotti diversi per due pubblici diversi"<sup>197</sup>.

Si è già detto del proposito dell'autore di voler provare lo spettatore al fine di garantire l'incisività dell'opera anche dopo la proiezione. Ciò risulta in modo evidente dalle parole del regista: "Il film fatto per la tv e che passa una sera, è una cosa che muore la sera stessa della proiezione, che non si prolunga, che non entra in rapporto dialettico con niente, che non provoca delle discussioni e svanisce dopo la proiezione. Dunque, la discussione che mise alla luce il nostro progetto fu un tentativo di trasformare quello che c'era stato proposto -il film- in qualche cosa di più lungo: non per apparire tre volte alla tv ma perché pensavamo che la tv avrebbe funzionato se *Non ho tempo* si fosse sviluppato nel tempo. Vedere se era possibile provare ad utilizzare tecniche televisive come quella della ripetizione, tenere conto del fatto che il pubblico poteva vedere solo una parte del film. Quindi studiare una struttura che permettesse anche al pubblico che vede soltanto una parte di un'opera complessa di comprendere qualche cosa, lavorare a dei livelli di ascolto diversi, lavorare per quelli che lo avrebbero visto tutto e per quelli che ne avrebbero visto una parte? Facciamo un esempio. Volevamo dare informazioni sulla rivoluzione del 1830 in Francia, così abbiamo scelto di mostrare la rivoluzione in due parti dell'emissione: nella seconda abbiamo dato attraverso dei documenti iconografici (la versione quasi ufficiale), nella

---

<sup>196</sup> Ansano Giannarelli, Intervista rilasciata ad Andrée Tournès, *Jeune Cinéma*, N.68, Février 1973, cinéma italien.

<sup>197</sup> Anna M. Pinnizzotto, "Tra storia e scienza un matematico con poco tempo e molte idee", *Radio Tv*, (*Paese sera*), 23-29 agosto 1972.

terza parte dell'emissione si dava attraverso lo spettacolo teatrale una visione tendenziosa della rivoluzione del 1830. Una recitazione realizzata da un punto di vista ben determinato. Dunque la ripetizione dello stesso tema in due modi diversi. Il film e l'emissione hanno due funzioni diverse. Il film è concepito per un pubblico che ha già un certo grado di cultura. Per esempio in *Non ho tempo* ci sono citazioni del testo di Buonarroti, *La cospirazione per l'uguaglianza*. Nel film si parte dall'ipotesi che lo spettatore abbia una serie di riferimenti culturali mentre nell'emissione televisiva si parte dall'ipotesi contraria per cui abbiamo pensato di dare informazioni supplementari"<sup>198</sup>.

#### 6.10 - LA VICENDA "DISTRIBUTIVA" DI NON HO TEMPO

Il 20 settembre del 1972 il film in tre puntate viene presentato al *Premio Italia*, (della radio e della televisione) a Torino. "Il pubblico convenuto all'Auditorium ha trovato una sgradita sorpresa: essendo la durata del film di tre ore, la Rai ha giudicato con paternalistica autorità che lo spettacolo fosse troppo lungo e ha offerto soltanto mezza pellicola; procedura insolita per una rassegna, imbarazzante e direi offensiva per l'autore e per tutti"<sup>199</sup>.

Il lavoro di Giannarelli fu giudicato dalla critica in termini molto lusinghieri ma nonostante ciò le tre puntate non appaiono sui teleschermi delle famiglie italiane; alla nostra televisione piace soltanto quello che non turba la "pace" dei suoi censori.

"Bella la frase *non ho tempo* scritta da Galois. Lui scriveva *non ho tempo* perché ad ogni formula gli si aprivano davanti spazi immensi di tempo, di mondo matematico, e piccolo e misero gli pareva il tempo a sua disposizione. Poi la faccenda andò in mano alla televisione italiana che fece fare un film, bello e lungo e rivoluzionario, così che non lo mandò mai in onda, ufficialmente perché troppo lungo (non c'è tempo), ma in verità perché la nostra televisione non ha tempo, è estranea al nostro tempo"<sup>200</sup>. Giannarelli avrebbe fatto arrivare allo spettatore televisivo problemi che la Rai solitamente non tratta o se li tratta, li deforma e li mistifica.

"Io penso sia stato censurato oltre che per i riferimenti all'attualità, anche per la struttura. Secondo me ha pesato molto il dato linguistico, il dato formale, cioè la sua rottura con la tradizione. E' la sua indigeribilità formale (che naturalmente valorizza di più il dato contenutistico) che ha spaventato i dirigenti della Rai"<sup>201</sup>.

Il 29 marzo del 1973 inizia la programmazione di *Non ho tempo* nelle sale cinematografiche, a Torino. La critica è stata favorevole; il pubblico ha partecipato con interesse ai due dibattiti, uno pomeridiano e uno serale, organizzati a fine proiezione.

*Non ho tempo* entrato nel circuito dei *cinema d'essai* nell'aprile del '73, riscuotendo un certo successo, continua ad essere ignorato dalla Rai tv.

---

<sup>198</sup> Ansano Giannarelli, Intervista rilasciata ad Andrée Tournès, *Jeune Cinéma*, N.68, Février 1973, cinéma italien.

<sup>199</sup> Ugo Buzzolan, "Dal loquace Sant'Agostino a un matematico dimezzato", *La Stampa*, 21-9-1972.

<sup>200</sup> Gian Paolo Ormezzano, "Non ho tempo", *Tuttosport*, 2-11-1975

<sup>201</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

Il 12 maggio del 1973 lo stesso giorno in cui a Cannes<sup>202</sup> viene presentato *Vogliamo i colonnelli* di Mario Monicelli -il regista con cui Ansano Giannarelli ha cominciato la sua attività cinematografica- viene visto nel quadro de la "Semaine de la critique française", *Non ho tempo*. In questa settimana vengono presentati (fuori concorso) pochissimi film, scelti con il criterio del valore artistico da una giuria di critici cinematografici. Il film di Giannarelli è stato scelto insieme ad altri sei film d'arte di tutto il mondo. Anche qui il film è accolto favorevolmente: "Giannarelli ha contribuito efficacemente a salvare il prestigio del nostro cinema, piuttosto compromesso dai due primi film passati in concorso nella grande sala del Palazzo"<sup>203</sup>. Oppure sul *Corriere della Sera* del 19 maggio 1973 si legge: "il film, l'unico che rappresenta l'Italia alla "Settimana della critica" ha avuto un successo molto caldo. Ancora Lino Micciché scrive: meno male che alla "Semaine de la critique" si è potuto vedere *Non ho tempo* (...). L'opera dell'autore di *Sierra Maestra* ha avuto finora in Italia sporadiche e poco durature uscite ed è augurabile che la sua presenza a Cannes possa essere di qualche utilità. Poiché, pur entro limiti precisi e certamente non senza contraddizioni, si tratta di uno dei non molti "film d'autore" della stagione. Qui a Cannes (...) è valsa a dimostrare di fronte alla "selezione ufficiale" che nel nostro cinema non tutto è "commedia all'italiana"<sup>204</sup>. *Non ho tempo* è stato realizzato dopo un regolare contratto con la tv, e dalla tv è stato finanziato. Dopo il successo ottenuto dalla versione televisiva al *Premio Italia* e il successo ottenuto dalla versione cinematografica a Cannes, in tv, ancora niente.

Tutto fermo fino al maggio 1974. In questo periodo un redattore del *Radiocorriere* si reca presso la casa produttrice del film per avere fotografie e intervistare il regista, annunciando che il lavoro sta per andare in onda. Da allora comincia una serie di dentro e fuori: *Non ho tempo* sì, ma quello corto, il 6 giugno; poi, ancora "sì", senz'altro, ma il 20 giugno (attenzione, il 20 giugno ci sono i mondiali di calcio); poi qualche giorno dopo, tutto cambia.) Non c'è tempo per *Non ho tempo*, ed Evaristo resta nel cassetto, resta in prigione.

"Il nostro lavoro è stato una ricostruzione fedele della personalità di Evariste Galois e dell'ambiente storico nel quale si bruciò la sua breve vita (...). Evaristo, rivoluzionario nella scienza, fu anche un rivoluzionario in politica. Quando facciamo parlare Raspail o Blanqui, quando giriamo una riunione della "Società degli Amici del Popolo" o un processo contro i "rossi" di allora, non facciamo altro che seguire Evaristo: nella contestazione contro la vecchia scuola, nelle lotte di strada, nelle aule di tribunale, nel carcere di Sainte Pèlagie. Le due grandi Memorie di Galois, un

---

<sup>202</sup> I film italiani in concorso al ventiseiesimo festival di Cannes, oltre a *Vogliamo i colonnelli* di Mario Monicelli sono: *Bisturi, mafia bianca*, di Luigi Zampa, *Amleto*, di Carmelo Bene e *Film d'amore e di anarchia*, di Lina Wertmüller. Quindi *Non ho tempo* per la "Semaine de la critique française". E nel quadro della "Quinzaine des réalisateurs", *La città del sole*, di Gianni Amelio, *La vita in gioco* di Gianfranco Mingozzi e *La villeggiatura* di Marco Leto.

<sup>203</sup> Ugo Casiraghi, "Affermazione italiana ai margini del festival", *L'Unità*, 19-5-1973, p.9.

<sup>204</sup> Lino Micciché, "Quattro donne disperate alla ricerca della morte", *Avanti*, 20-5-1973, p.13.

vero monumento matematico, verranno pubblicate quattordici anni dopo la sua morte; saranno comprese a fondo circa quaranta anni dopo la scomparsa del *sublime enfant*. Nel giugno del 1974, si compivano ben centoquarantadue anni dal giorno dei funerali di Galois. I conservatori di allora avevano paura di un tumulto, di quella rivolta che poi scoppiò di fatto pochi giorni dopo, e che Victor Hugo immortalò nei suoi *Miserabili*. Centoquarantadue anni dopo, nuovi conservatori hanno ancora paura che Evaristo desti scandalo, provochi turbamenti della quiete pubblica? Far paura un secolo e mezzo dopo morti. Un destino che pochi riescono a guadagnare in vita; un destino bellissimo; ma spetta a noi rompere la porta della prigione di Evaristo, non lasciare che i suoi nemici prevalgano" (Lucio Lombardo Radice).

Quindi il lavoro televisivo di Giannarelli è ormai rinviato a data da destinarsi, senza che ne sia stata data giustificazione alcuna. Come se non bastasse, non si voleva mandare in onda l'edizione televisiva in tre puntate, ma quella cinematografica. Fatto questo di estrema gravità, che rischia di riproporsi anche per il lavoro di Florestano Vancini, *Bronte*, realizzato -prima della riduzione cinematografica- in quattro puntate per la TV e ancora in anticamera. Ma già si dice che, se si trasmetterà, *Bronte* andrà in onda soltanto in edizione ridotta: un'ora su quattro. Di fronte a questi arbitri Ansano Giannarelli, messo al corrente della situazione, ha telegrafato il seguente messaggio: "impegnato fuori Roma per lavoro, apprendo con grande sorpresa che la Rai-tv ha deciso di rinviare a data da destinarsi il mio originale televisivo *Non ho tempo*, già in programma per il prossimo mese e di cui ero stato indirettamente informato. Mi sorprende anche sapere che la RAI-TV non intendeva mandare in onda l'edizione televisiva del lavoro in tre puntate ma quella cinematografica. Mi dichiaro pienamente solidale con le dichiarazioni di Gianni Serra e di Bruno Cirino apparse sulla stampa e mi dichiaro disponibile a iniziative unitarie che affermino il principio della libertà degli autori e respingano ogni atto di censura e di autoritarismo".

Lo stesso Gianni Serra nello stesso periodo dichiara: "Il mio non è un caso isolato. La protesta si estenderà. Svelare i meccanismi segreti e apparentemente impenetrabili della censura televisiva sarà un contributo importante nella nuova fase che si è aperta della battaglia per la riforma. Qualsiasi "amichevole" consiglio, ricatti, discriminazioni nel lavoro, blocchi di progetti già avviati, saranno pubblicamente denunciati e respinti. Infatti la stampa democratica, le forze politiche, sindacali, il consiglio d'azienda del Centro di produzione di Roma, le organizzazioni culturali, le associazioni degli autori cinematografici e degli attori hanno immediatamente denunciato i provocatori e arbitrari atti censori della direzione generale della RAI-TV"<sup>205</sup>.

"La Rai-tv non risponde alla protesta che in queste settimane si è levata contro la censura che ha colpito oltre a *Non ho tempo*, anche i due film di Gianni Serra, *Dedicato a un medico* (poi riammesso con un atto che è suonato beffa per tutti) e *Uno dei tre*; quello di Gianni Bisiach *I due Kennedy* (riammesso di fronte alla protesta) (...). A prendere l'iniziativa sono state le associazioni più combattive del cinema italiano, l'ANAC e l'AACI e la Società attori italiani. A queste si

---

<sup>205</sup> Ivano Cipriani, "Tv recidiva: rimandato *Non ho tempo*", *Paese Sera*, 26-5-1974.

aggiungono le associazioni di categoria dei registi, i sindacati, le forze culturali organizzate. Sarà opportuno, intanto, ricordare che i casi che hanno dato il via a questo movimento sono soltanto alcuni ma la censura ha operato contro decine di lavori. Basti pensare a tanti altri film che alla data del 12 giugno del '74 non erano ancora andati in onda: *Matilde di Canossa*, di Silverio Blasi, sceneggiato in tre puntate, fermo dal 1963; *Orfeo 9*, opera di Tito Schipa jr. ferma dal 1972; *Bronte* di Florestano Vancini, realizzato nel 1970; *Qui non è successo niente*, sceneggiato dedicato agli incidenti sul lavoro di Giuliana Berlinguer; *Ragazzo cercasi* sempre della stessa Berlinguer; *Garibaldi e i 1001*, di Fortunato Pasqualino, storia a pupazzi di Garibaldi e delle sue imprese; *Teatro off in USA*, inchiesta di Aldo D'Angelo sul teatro non ufficiale americano; *Indagine su una rapina* di Calasso, presentato al Premio Italia del 1972 a Torino, inserito per due volte nei programmi e per due volte annunciato dal Radiocorriere. Sempre tolto dalla circolazione all'ultimo momento; *Le mani sulla città*, film di Francesco Rosi; *Sedotta e abbandonata* di Germi, di cui è bloccato anche il film *Divorzio all'italiana*. Questo non è che un piccolo elenco rispetto a tutto quello che sarà possibile dire sull'azione censoria della RAI-TV e del suo gruppo dirigente, guidato dal fanfaniano Ettore Bernabei<sup>206</sup>.

"Il Movimento di solidarietà nei confronti degli autori televisivi che hanno subito gli interventi autoritari di una censura che sembra non avere limiti, prosegue e si estende. Il fatto che di fronte alla protesta della stampa e delle forze democratiche la dirigenza della Rai abbia deciso di riammettere *I due Kennedy* di Gianni Bisiach e *Dedicato ad un medico* di Gianni Serra non ha diminuito il tono della protesta. D'altra parte è noto -Serra lo ha definito "una beffa"- che il reinserimento nei programmi di *Dedicato ad un medico* danneggia questo racconto sceneggiato spostandolo in una programmazione assurda (durante i mondiali). E' nel quadro di questa protesta una importante dichiarazione di uomini di cultura e dello spettacolo, tra i quali si trovano non pochi collaboratori della RAI-TV. Questo il documento: "Solidali con quanti si battono contro ogni tipo di censura, riaffermiamo la volontà di lotta delle forze democratiche e della cultura. L'atto censorio nei confronti dei telefilm "Uno dei tre" e "Dedicato ad un medico" di Gianni Serra e dello sceneggiato in tre puntate "Non ho tempo" di Ansano Giannarelli, è uno degli ultimi episodi repressivi della Direzione generale della RAI-TV contro programmi di particolare impegno sociale, politico e culturale. La dichiarazione è stata firmata da: Liliana Cavani, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Franco Solinas, Marco Ferreri, Elio Petri, Franco Rosi, Mariangela Melato, Ottavia Piccolo, Gian Maria Volontè, Dacia Maraini, Nanni Loy, Bernardo Bertolucci, Giovanni Arnone, Italo Moscati, Suso Cecchi d'Amico, Ernesto Treccani, Lucio Mandarà, Ettore Scola, Age, Furio Scarpelli, Luigi Comencini, Ugo Pirro, Giuliano Montaldo, Mario Monicelli, Sergio Amidei, Francesco Maselli, Cesare Zavattini, Massimo Andrioli, Mario Gallo, Gianfranco Mingozzi, Luca Ronconi, Fabrizio Onofri, Jean Marie Straub, Enzo Siciliano, Luchino Visconti"<sup>207</sup>.

Continua l'impegno di tanti intellettuali per la libertà, per una vera riforma televisiva che abolisca la censura. Viene tenuta una grande assemblea -tra le più importanti tra quelle tenutesi

---

<sup>206</sup> Ivano Cipriani, "Il 12 giugno processo ai censori della rai".

<sup>207</sup> "Prosegue la polemica sulla Rai-tv. Scrittori e cineasti contro la censura", *Paese sera*, 28-5-1974.

negli ultimi anni in difesa della libertà d'espressione e per una nuova radio-TV- a Roma la sera del 13 giugno del '74. E' difficile fare l'elenco dei nomi di registi, attori, tecnici del cinema e della televisione, dei funzionari stessi della RAI-TV presenti in mezzo alle trecento persone che si stipavano nella sala e per i corridoi della Casa della cultura. Tentiamo un elenco approssimativo: alla presidenza Cesare Zavattini e poi i registi Gillo Pontecorvo, Massimo Andrioli, Ugo Gregoretti, Elio Petri, Ansano Giannarelli, Gianni Serra, Ettore Scola, Giuseppe Fina; il rappresentante del sindacato scrittori Aldo De Jaco; Riccardo Napolitano della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema; Lidia Serenari dell'ARCI; Otello Angeli del sindacato unitario dello spettacolo.

"Morale della favola è che per quanto riguarda il film, questo fu selezionato per la settimana della critica del festival di Cannes e poi ebbe una uscita nelle sale d'Essai, ma in televisione *Non ho tempo* ha aspettato dal '72 al '76. Devo dire che questa è stata l'esperienza che più di ogni altra mi ha segnato. Questa attesa di 5-6 anni per l'uscita televisiva fu assolutamente ingiustificata. Quando il film, finalmente fu mandato in onda gli indici di ascolto mi dettero ragione e mi confermarono che c'era un pubblico anche per questo tipo di proposta sicuramente innovativa sotto il profilo stilistico e sperimentale: trasmesso in prima serata sulla seconda rete (grazie ad uno dei dirigenti più coraggiosi, secondo me, che ci siano stati in Rai, Fichera) il film ebbe quattro, quattro milioni e mezzo di spettatori. Veramente tanti per un film sperimentale"<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

## VII CINEMA E TELEVISIONE

*Chi non odia il presente non può amare il futuro!*  
(Evariste Galois)

La frase pronunciata da Evariste Galois in *Non ho tempo* si addice alla concezione che Ansano Giannarelli ha del mondo audiovisivo. Così come l'impegno del giovane matematico era tutto rivolto verso la creazione di una nuova scienza e contemporaneamente verso la ricerca di una società migliore, allo stesso modo Ansano Giannarelli è interessato ad un cinema "nuovo", che possa avere un impatto forte sulla realtà. Questo ed altro -ad esempio il rapporto tra l'intellettuale e la rivoluzione- potrebbero far parlare di scelta autobiografica. Non sappiamo quanto ciò possa esser vero, di certo tutto il lavoro cinematografico e televisivo di Ansano Giannarelli è rivolto verso il desiderio di incidere profondamente -come si è visto nei precedenti capitoli- sulla realtà comunicativa. Questo è all'origine della sua continua sperimentazione, del suo stravolgimento dei "generi" tradizionali, del suo interesse nei confronti delle potenzialità dei nuovi mezzi di comunicazione.

"E' singolare la sorte dell'invenzione cinematografica: pensata come strumento di ricerca e di documentazione scientifica, ha poi preso prevalentemente l'aspetto di spettacolo grossolano, di occupazione e riempitivo del tempo libero, che offre vantaggi economici sia a chi ne intraprende l'industria, sia a chi, grazie al costo del biglietto, accede finalmente ad una forma di spettacolo che sta alla sua portata"<sup>209</sup>.

Il cinema italiano del dopoguerra non ha dato al pubblico una coscienza critica: i migliori film neorealisti avevano cercato di offrire uno spettacolo diverso, più polemico, uno spettacolo che doveva far conoscere a tutti le condizioni della società italiana ma il programma del neorealismo è stato presto accantonato (è stato fatto accantonare) per lasciar posto a quei film che, riproponendo un'etica e una tradizione piccolo borghese, avevano facile presa sul pubblico. Pubblico "considerato non tanto un insieme di potenziali interlocutori "attivi" quanto piuttosto un'anonima massa di spettatori (di consumatori) "passivi": da convincere, da emozionare, magari anche da

---

<sup>209</sup> "Come si documenta il crimine", in *Materiali di documentazione cinematografica*, a cura di Giampaolo Bernagozzi, n.1 aprile, 1975, Pàtron Editore, p.25.

provocare o da scandalizzare, ma sempre da accompagnare per mano senza chiedergli una vera risposta critica"<sup>210</sup>.

E' contro tale situazione che si è sempre battuto Ansano Giannarelli, sin dalla realizzazione del suo primo cortometraggio, *16 ottobre 1943* ad oggi. Ciò risulta chiaro ripercorrendo le tappe del lavoro cinematografico e televisivo del regista che ha portato avanti una battaglia personale per una forma di comunicazione diversa da quella che ha messo in secondo piano l'elemento pubblico. E' in questa ottica che va intesa una frase pronunciata dallo stesso Giannarelli in occasione di un dibattito su *Non ho tempo*: "Rifiuto il cinema spettacolo perché la confezione consumistica diminuisce la carica provocatoria, così come evito quello soltanto didascalico che rischia di trasformarsi in pura propaganda. Tento di trovare un equilibrio tra le due forme: un cinema critico che arricchisca la conoscenza e stimoli il dibattito"<sup>211</sup>. Si è già visto come Giannarelli ha sempre cercato di provare lo spettatore, portando a galla quegli umori che possono garantire l'incisività dell'opera anche dopo la proiezione. Giannarelli sin dai suoi esordi ha sempre avuto la consapevolezza che il cinema non significasse *intrattenimento spettacolare* ma *strumento di conoscenza*. Il cinema è uno strumento per indagare la realtà -non riprodurla passivamente- e proporla alla riflessione dello spettatore.

Il regista prende spunto da episodi reali, quotidiani, egli non inventa i suoi personaggi ma questo senza bandire la fantasia dai suoi film: l'inchiesta non vuole restituire il reale nella sua autenticità, ma è il primo passo del lavoro del cineasta, seguito da una elaborazione in cui la fantasia subentra prepotentemente. Tale immersione nella realtà ha bisogno di un metodo di lavoro snello, staccato dalla ingombrante tecnologia cinematografica; da qui la sua adozione del *cinema diretto* e la sua continua sperimentazione sull'uso di pellicole sensibili, presa diretta, macchina da presa sganciata dal cavalletto, improvvisazione.

Così come la fantasia non è bandita da Giannarelli, non lo è neanche la finzione, a patto però che questa finzione sia resa palese allo spettatore: qualsiasi procedimento che tende alla identificazione attore-personaggio e spettacolo-pubblico non trova posto nel cinema di Giannarelli. Questo suo non rispettare le regole dello spettacolo cinematografico tradizionalmente inteso, questa sua libertà espressiva, sono indirizzati al tentativo di rivolgersi con immediatezza agli spettatori ciascuno dei quali è investito della responsabilità di esprimere un proprio parere.

*16 ottobre 1943, Resistenza, una nazione che risorge, Tradimento* e gli altri lavori di Ansano Giannarelli sulla resistenza non vanno considerati come tentativi di ricostruzione di avvenimenti passati ma come intervento critico sul presente. Lo stesso si può dire dei cortometraggi "africani": la realtà che fa da sfondo a questi lavori non è più quella della violenza fascista e nazista degli anni del secondo conflitto mondiale ma quella del nuovo fascismo quotidiano degli anni '60, segnati dalla violenza della politica imperialista. E' chiaro allora il motivo della scelta del regista in *Sierra Maestra* (la difesa della rivoluzione), e la scelta dei personaggi da divulgare (Galois, Rudolf Jacobs, R.Debray, Guido Rossa, Che Guevara, e inoltre personaggi comuni che hanno preso

---

<sup>210</sup> Bruno Torri, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palermo, Palumbo, 1973, p.39.

<sup>211</sup> Romano Zanarini, "Non ho tempo", in scheda filmica, *Cinema Roma d'essai*, n.19, anno 1972-73.

parte alla resistenza e alla lotta antifascista ecc...). Tutto in Giannarelli rimanda ad una rivoluzione dell'esistente ed è in questo senso che possiamo intendere la "rabbia" di Galois in *Non ho tempo: Chi non odia il presente non può amare il futuro!*

Questa rivoluzione dell'esistente -il suo modo di intendere il cinema, è testimonianza di una concezione democratica dei media- non può non investire anche i mezzi di comunicazione di massa. Non solo il cinema ma l'audiovisivo in generale, può svolgere una funzione importante nel risvegliare le coscienze. Ciò è all'origine degli interessi di Ansano Giannarelli nei confronti del mezzo televisivo (snobbato da tanti cineasti) e del linguaggio dei moderni mass media che oggi il progresso tecnologico sta propiziando. Da qui lo stretto legame con i personaggi che hanno sicuramente influenzato il suo lavoro, Bertolt Brecht e Cesare Zavattini.

Giannarelli oltre ad applicare ai suoi film alcune caratteristiche del *teatro epico*, sembra concordare -come vedremo in seguito- con la concezione del teorico tedesco sulla cattiva utilizzazione dei mezzi di comunicazione ed in particolare della radio: "La radio ha una sola dimensione, mentre dovrebbe averne due(...)si dovrebbe trasformare la radio da mezzo di distribuzione a mezzo di comunicazione. La radio potrebbe essere per la vita pubblica il più grandioso mezzo di comunicazione che si possa immaginare, uno straordinario sistema di canali, cioè potrebbe esserlo se fosse in grado non solo di trasmettere ma anche di ricevere, non solo di far sentire qualcosa all'ascoltatore ma anche di farlo parlare, non di isolarlo ma di metterlo in relazione con gli altri(...)"<sup>212</sup>.

A Zavattini lo accomuna il suo sentire la natura mercantile del cinema come un freno per la libertà di espressione. Non è dunque un caso che Giannarelli collabori alla realizzazione de *I misteri di Roma* nel '63 e del *Cinegiornale della pace*, nello stesso anno. "E che cosa sono, se non progetti televisivi realizzati cinematograficamente *Il cinegiornale della pace* e *I Misteri di Roma*: in cui inchiesta, immediatezza, ricerca della realtà e del personale si fondono ben al di là di uno schematico "film ad episodi"<sup>213</sup>. "Una cosa che mi affascinava molto era l'idea di cinema di Zavattini. Egli cercava di realizzare un film istantaneo. Zavattini ha cominciato a riflettere sulla lentezza del cinema nei confronti della realtà quotidiana e sulla necessità di arrivare a proporla al pubblico con grande rapidità molto prima di Godard. Un regista fa un film in 60 giorni -afferma Zavattini-, noi dobbiamo farlo in una giornata. Io e gli altri 14 registi fummo contattati e coinvolti nell'avventura con tale intenzione. Questo è la televisione. Non è un caso infatti che poi lui metta in scena ne *La Veritàaaa* il canale degli italiani attraverso il quale chiunque poteva esprimersi quotidianamente. Lo stesso *Cinegiornale della pace* significava intervenire con rapidità nella realtà attraverso una forma di comunicazione nuova e più democratica. Voleva fare un cinegiornale "per" e "con" la gente. Zavattini è tra i primi a capire l'importanza della televisione e non ha nessun atteggiamento vittimistico nei confronti dell' avvento del nuovo mezzo". "Nel suo modo di atteggiarsi verso la televisione e nelle sue ipotesi per un uso di questo mezzo "all'altezza dei

---

<sup>212</sup> Bertolt Brecht, "La radio come mezzo di comunicazione. Discorso sulla funzione della radio", in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, p. 44-49.

<sup>213</sup> Giacomo Gambetti, in *Lessico zavattiniano*, a cura di Guglielmo Moneti, Marsilio Editori, 1992, VE, p.51.

tempi", Zavattini conferma la sua diversità anche all'interno della cultura di sinistra. "Per la televisione non siamo ancora in grado di parlare di poeti della televisione, bensì della poesia della televisione, del suo potenziale poetico che esiste anche se sarà male usato o usato solamente in una direzione" (Zavattini, 1959); "No, la tv non è un più o meno ingegnoso impiego del tempo libero (...) perché quello della tv è il tempo (...) e davanti a un miliardo di persone acquista una misura assoluta"<sup>214</sup> (Zavattini, 1961).

La partecipazione a *I misteri di Roma*<sup>215</sup> consente a Giannarelli di fare esperienza con il cinema diretto e con le interviste. "Ricordo il fascino delle notti passate con questo uomo scatenato, con questa *macchina da presa vivente*. Zavattini ci racconta per notti intere il film, ce lo fa "vedere" e ce lo fa pre-vedere in un modo che noi non saremo assolutamente capaci di farlo. Egli ipotizza una tecnologia di grandissima libertà, spiega come bisognava intervistare le persone per le scale o affacciate da una finestra. Molti di noi lo prendevano per un visionario: sostiene delle cose impossibili. Siamo ancora in una fase di tecnologia arretrata, non esistono i radiomicrofoni, per fare una ripresa in presa diretta bisognava stare con un filo che collegava mdp, microfono, registratore: si veniva a creare un triangolo che non permetteva facili spostamenti: spesso ci si legava"<sup>216</sup>.

Dell'anno successivo è *Il Cinegiornale della pace*, prototipo di quelle iniziative di attività cinematografica indipendente e collettiva su temi di interesse sociale e politico che Cesare Zavattini ha poi ulteriormente promosso attraverso i *Cinegiornali liberi*.

"Egli sperava che con l'8 mm ci fosse una fioritura di proposte, in realtà anticipa troppo il tempo delle videocamere: erano molto rari i film fatti da dilettanti che avessero uno spessore culturale artistico, estetico, politico di qualche tipo"<sup>217</sup>. *Il Cinegiornale della pace*, è un film collettivo che si apre con una dichiarazione di Mario Soldati:

*Penso che questa sia la prima volta nella storia del mondo che un uomo, (sono io), invita solennemente i suoi simili ad avere paura (...). Nel caso di una guerra atomica ed universale l'uomo dovrebbe aver paura non soltanto per i propri amici ma anche per i propri nemici perché la distruzione sarebbe totale (...). Il nostro nemico in questo caso non è più la malvagità degli uomini. Il nostro nemico è l'imbecillità degli uomini. Questo primo numero del "Cinegiornale della Pace" si rivolge all'intelligenza degli uomini e nasce dall'intelligenza. E' libero a tutti. Tutti possono parlare. (...) Noi invitiamo prima di tutto quelli che si occupano di cinema: i registi, gli operatori, i cineamatori a mandare i loro contributi sotto forma di idee, di trovate, di interviste, di documenti; anche gli scrittori, i giornalisti, gli uomini di cultura, chiunque insomma possa dare un contributo*

---

<sup>214</sup> Giovanni Cesario, "Televisione" in *Lessico Zavattiniano*, a cura di Guglielmo Moneti, Venezia, Marsilio Editore, 1992, p.273-274.

<sup>215</sup> Il lungometraggio tratto da una idea di Cesare Zavattini è la registrazione di alcuni aspetti della vita della capitale attraverso la messa in pratica della poetica del "pedinamento".

<sup>216</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>217</sup> Ibidem.

*ad illuminare l'intelligenza degli altri su questo fatto. Li invitiamo a mandare dei pezzi che possano contribuire a questo Cinegiornale (...).*

E Giannarelli non può non rispondere. Non solo da un contributo complessivo alla redazione del *Cinegiornale*, della cui organizzazione se ne occupò Marina Piperno per la Reiac, in più realizza un cortometraggio: **La tortura**.

Una luce di una lampada da interrogatorio contro la macchina da presa. Un pugno batte forte sul tavolo. Il fascio di luce si avvicina alla macchina da presa. Una mano prende per i capelli l'interrogato e alza il suo capo con violenza. Sentiamo la voce di chi sta conducendo l'interrogatorio: "parla...conferma...parla...devi parlare, sei ebreo....sei un partigiano...parla... conferma, fuori i nomi...parla, parla, parla". A questo inizio recitato, costruito, "fiction", che vuole simulare un interrogatorio violento che precede una "seduta di tortura" segue un excursus storico -attraverso materiale fotografico, iconografico e materiale d'archivio sugli orrori del nazismo- sulla tortura.

"Il cortometraggio parte dalle torture medievali nei confronti degli eretici da entrambe le parti - in alcuni periodi i cattolici torturano i protestanti, in altri periodi accade il contrario- fino ad arrivare alla guerra d'Algeria, alle torture che venivano fatte in alcuni paesi africani, passando per gli orrori commessi dai nazisti nei confronti di milioni di persone. Racconto quindi questa storia sulle torture con un inizio recitato, poi tutto il resto con documenti iconografici"<sup>218</sup>.

Nel *Cinegiornale*, accanto alla *Tortura* vi sono interviste, testimonianze, inchieste che affrontano la prospettiva del pericolo rappresentato da un eventuale conflitto atomico e sottolineano la necessità che gli uomini si uniscano per scongiurare una immane catastrofe: *Vita e morte di Gianni Ardizzone*, un ritratto del giovane studente ucciso dalla polizia in una manifestazione di solidarietà per Cuba; *Marzabotto, vent'anni dopo*, la strage nazista rievocata da tre superstiti all'interno del cimitero del paese; *La marcia di Altamura*, cronaca di una manifestazione per la pace in un paese della Puglia; *Giochi di bambini*, descrizione del modo in cui i bambini vivono ed esprimono il problema della pace; *I missili*, rassegna fotografica, informativa ed ironica, sui diversi tipi di missili; *Gli intellettuali e la pace*, interviste a Rodolfo Margaria, a Traverso, a Guttuso e a Levi; *Il giro del mondo di un regista americano*, un regista americano racconta dei morti a causa della guerra, delle distruzioni, dei crimini dei nazisti. Infine, *Biografia di un cancelliere tedesco*; *L'asse Parigi-Bonn*, intervista a J.P.Sartre.

Sempre nel '63 realizza, *India, una democrazia in cammino*, una trasmissione di montaggio della durata di 60'. Questa esperienza è positiva da un lato (la Tv offre possibilità diverse dal cinema<sup>219</sup>), ma negativa dall'altro: *diventa una delle più dolorose esperienze della mia vita. (...)*Era

---

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup>La tecnologia usata per i cortometraggi era una tecnologia molto più arretrata e più rigida di quella che si usava in tv. E' la tv che per prima comincia la presa diretta nelle inchieste, molto prima che il cinema cortometraggio, perchè il cinema cortometraggio non ha capitali da investire.

una trasmissione di montaggio (per il programma "Libro bianco") su materiale d'archivio e la cosa mi interessava tantissimo ma la Rai proprio perchè in questo modo riusciva a controllare meglio i programmi, mi chiede di montare l'episodio dell'aggressione militare dell'India da parte della Cina sulla base di un testo scritto da Arrigo Levi. Questo testo non mi ha fatto dormire per tutta la notte. Ricordo di essermi alzato alle cinque per riscrivere il testo, che era anticomunista e fazioso, cercando di non stravolgere comunque quello di Levi. Io avevo una concezione della televisione secondo cui non bisognava schierarsi ma si dovevano offrire materiali di riflessione allo spettatore (...).

Del resto questo è molto chiaro non solo nella futura attività televisiva di Ansano Giannarelli ma anche in tutto il suo lavoro cinematografico, precedente e successivo. E' significativo a tal proposito che *Sierra Maestra* non piaccia nè a destra nè all'estrema sinistra. A destra per il suo contenuto<sup>220</sup>, a sinistra per la critica nei confronti di Régis Debray che era diventato uno dei simboli della sinistra mondiale. E' dopo *Sierra maestra* che Giannarelli si avvicina con più interesse al mezzo televisivo, anche se è tutto l'universo dei "media" che interessa al regista. Interesse non sorto improvvisamente, ma rintracciabile in tutto il suo lavoro precedente e preannunciato dal titolo originario di *Sierra Maestra : Mass communications*.<sup>221</sup>

"L'esperienza di *Sierra Maestra* mi fa capire che è molto difficile fare attività politica e culturale con il cinema sperando di avere "successo di pubblico". Nonostante l'interesse venutosi a creare intorno al film presentato a Venezia, *Sierra Maestra* nelle sale viene tenuto poco a causa degli incassi limitati. E' in questo periodo che comincio a pensare alla televisione come mezzo di comunicazione adatto a parlare con più persone. E' la stessa tv che mi propone, subito dopo l'esperienza veneziana di presentare dei progetti" Naturalmente mi fu fatto capire che non potevo presentare dal punto di vista contenutistico proposte di film simili a *Sierra Maestra*, ma mi assicuravano una certa autonomia e predisposizione alla sperimentazione linguistica. E' su queste basi che nasce *Non ho tempo* prima e *Immagini vive* dopo.

Ansano Giannarelli comincia a dare importanza all'aspetto della distribuzione. Si rende conto che oltre a possedere i mezzi di produzione con cui realizzare un film è importante anche far vedere i film. "In un periodo -negli anni '60- c'è l'applicazione quasi scolastica della concezione marxista del possesso dei mezzi di produzione. Si dice, chi vuol fare del cinema libero deve avere i mezzi di produzione, quindi la mdp e la moviola. Si pensa in sintonia con questa idea a leggi che aiutino la produzione: la concezione dell'articolo 28 nasce proprio per questo motivo, per aiutare il momento della produzione, trascurando completamente la fase della distribuzione. Negli anni '70 si ragiona in modo diverso; si dice, ognuno trova per conto suo i soldi per fare un film, quindi si cerca di aiutare la distribuzione e la circolazione delle opere. Nasce l'idea del circuito alternativo (il termine alternativo si riferisce non tanto alla produzione ma alla distribuzione) che rimane sempre un fatto assolutamente limitato. La distribuzione televisiva ha dato invece buoni risultati. La tv all'inizio degli anni '70 porta avanti per un certo periodo una politica in favore della

---

<sup>220</sup> Confr. la critica di Rondi, nel capitolo su *Sierra Maestra*.

<sup>221</sup> Questo titolo fu depositato per non insospettire le autorità venezuelane.

sperimentazione. Nonostante già allora si pensasse ad una televisione generalista, ci sono state esperienze di film sperimentali. *La città del sole*, di Gianni Amelio che viene visto da 800.000 o 900.000 spettatori è una cosa sconvolgente rapportato agli spettatori cinematografici degli stessi film. *Sierra Maestra* nei cinema viene visto forse da 50.000 spettatori, *Non ho tempo* (la versione televisiva) ha 4 milioni e mezzo di spettatori<sup>222</sup>.

Nel 1971, Giannarelli realizza *Ragioniamo con il cervello*<sup>223</sup>, un'inchiesta televisiva sul mondo dei calcolatori in sei puntate da 30' ciascuna. La scienza a portata di tutti, controllata non autoritariamente da un'élite ma democraticamente dal popolo: questo era il messaggio della sua inchiesta. Tale lavoro consente al regista di venire a contatto con il mondo dell'informatica e con l'uso del videotape nella società americana. La sceneggiatura prevedeva delle riprese in una fabbrica americana ma "a causa" di *Sierra Maestra* a Giannarelli non viene concesso il visto di ingresso negli Stati Uniti. La troupe raccoglie il materiale con il quale oltre all'inchiesta, il regista realizza un cortometraggio di montaggio, *Off Limits* (1971) in cui egli stesso davanti alla moviola commenta le immagini girate in sua assenza.

Queste immagini avrei dovuto girarle anch'io, l'IBM, le fabbriche della Chevrolet, gli schermi della tv americana che mandano le immagini della protesta per la guerra in Vietnam. Un amore tradito che diventa odio per l'America di Truman, di Eisenhower, di Nixon, per l'America della Corea del Nord, di San Domingo, del Vietnam, per l'America della Cia che organizza spedizioni contro Cuba, che fornisce armi al Portogallo, appoggia il regime dei colonnelli in Grecia, per l'America del Ku Klux Klan, per l'America che condanna a morte i coniugi Rosenberg, che uccide senza processo i dirigenti del Black Power, che compie eccidi nelle prigioni, che bastona e spara sugli studenti. Per l'America che riesce ad addormentare la coscienza di classe del suo proletariato. Ma poi senti che anche i coniugi Rosenberg, Malcolm X, gli studenti nei Campus, anche i neri, anche i portoricani, gli operai della Ford e della General Motors (...) classe operaia nonostante tutto sono America. E allora la rabbia si chiarisce, non coinvolge tutto genericamente. Anche l'Italia, una certa Italia strattone studenti e operai, spara sui braccianti, fa cadere innocenti dalle finestre, fornisce armi al Portogallo, tiene per anni in galera senza processo, costringe all'emigrazione milioni di persone. Ma anche gli studenti, i braccianti, gli operai del nord, gli emigranti sono Italia: un'altra Italia come c'è un'altra America. Allora pensi che forse il tuo caso personale acquista un altro aspetto. Ti rendi conto che anch'esso -minuscolo, microscopico, uno dei tanti- è un granello di quella montagna che è la discriminazione lo sfruttamento e ti rendi di più conto che nel proprio mestiere bisogna avere il coraggio di imparare sempre di più, ad usarlo meglio, come scriveva Brecht:

*bisogna imparare il coraggio di mostrare la verità benché essa venga soffocata dappertutto, l'accortezza di riconoscerla benché ovunque essa venga travisata, l'arte di renderla maneggevole come un'arma, il giudizio di scegliere coloro nelle cui mani essa diventi efficace e*

---

<sup>222</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>223</sup> L'inchiesta è stata trasmessa dalla Rai nel 1972.

*la scaltrezza di propagarla tra questi; con la consapevolezza che coraggio, accortezza, arte, giudizio, scaltrezza sono necessarie e difficili per quelli che lavorano sotto il fascismo ma valgono anche per coloro che vivono nei paesi delle libertà borghesi.*

## 7.1 - IMMAGINI VIVE

Nel 1974 per la tv Giannarelli, realizza il suo terzo lungometraggio, *Immagini vive*. Anche questo film richiede un pubblico pieno d'attenzione e che non pretenda l'"intreccio". La ricerca sul mescolamento tra presente e passato, tra documento e fiction, che caratterizza gran parte del cinema di Ansano Giannarelli, continua in *Immagini Vive*. "A noi, non interessa la "ricostruzione" del passato di Ada come operazione archeologica. E non ci interessa nemmeno sapere o capire come Ada ricorda il suo passato. L'aspetto più importante dei "ricordi" di Ada è il suo modo di ricordarli: non di nostalgia, non di rimpianto, non di recriminazione, non di fatalità, non di rancore. Ma fondamentalmente un modo critico"<sup>224</sup>.

Il film è la rappresentazione "fiction" di un' intervista ad un' anziana donna, valtellinese di origine, trasferitosi poi a Milano per fare l' operaia. E' la madre di Luigi Verga il quale la intervista con il magnetofono. Lei racconta la sua infanzia, cercando di ricostruire come è stata formata ad essere donna: il suo destino femminile è stato costruito come un obbligo. "Lui me ne parlò e io gli dissi che il film era già questo: tu rigira con la macchina da presa l' intervista -la giri in un rapporto fra te e lei soltanto, in modo che non ci siano intermediazioni esterne-, poi ricostruiamo la sua infanzia"<sup>225</sup>. La struttura base del film è costituita dai ricordi di Ada Guareschi su cui si inserisce la ricostruzione fiction -con la partecipazione di "attori" presi tra gli abitanti della Valtellina- dello stesso racconto.

"Ai miei tempi, sessant'anni fa, dicevano che una femmina bisognava trattarla male sin da bambina: così che quando si sposava, se incontrava un buon marito, stava veramente bene, e se invece incontrava un cattivo marito, provava meno sofferenza, tanto era già abituata (...)"

E' questa una delle battute chiave di Ada Guareschi Verga, l'autrice del racconto autobiografico, che compare continuamente nel film come narratrice delle sue vicende di bambina. Sono vicende umilissime legate alla grama esistenza degli abitanti di un paesino di montagna, in Lombardia, verso il confine svizzero. Rivediamo la protagonista bambina a scuola, dove l'insegnamento è tutto basato sulla retorica; in canonica per imparare il catechismo insegnato da un prete molto rigido ; in casa dove si dà del "voi" ai genitori, si deve sempre e soltanto star zitti, i bambini non possono mai esprimere né un giudizio né un desiderio. La bambina impara presto a convivere con i dolori e i disagi; viene rimproverata se giocando alza un pò la pesante gonna, non deve tagliarsi i capelli perchè è segno di inverecondia, non deve guardarsi nello specchio perchè è peccato, "nello specchio c'è il diavolo", e deve lavorare, lavorare subito e molto:

---

<sup>224</sup> Ansano Giannarelli, "Trattamento" di *Immagini vive*.

<sup>225</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

trasportare grossi mastelli pieni d'acqua, accendere il fuoco, tessere, inerpicarsi per i viottoli con la schiena piegata dal carico. Lavorare sempre, obbedire, tacere. Destino della donna accettato con rassegnazione. In chiesa il prete tiene una predica dicendo che non è l'uomo che deriva dalla donna, ma la donna dall'uomo, e il senso ultimo è che la superiorità dell'uomo sulla donna è manifesta. Sullo sfondo, accenni alla guerra di Libia e ai moti socialisti. Poi nel paese arriva la fotografia, e persino un breve saggio di cinema che offre agli attoniti spettatori le immagini di un mondo assurdo ed estraneo, con cocottes da carrozza e figli di finanzieri con la tuba in testa.

In primo piano costantemente, la signora Ada, oggi sui settantacinque anni: con pacatezza commenta, con sobrietà aggiunge qualche ricordo di dettaglio, qualche considerazione, "volevo ribellarmi, ma era inutile (...)nessuno mi avrebbe dato ragione"; e intanto spazza, mette a posto la cucina, rifà i letti, rammenda, prepara da mangiare, quello che ha fatto da bambina e che farà sino al suo ultimo giorno<sup>226</sup>.

I riferimenti all'oggi sono palesi. E' lo stesso regista a scrivere nel trattamento del film: "*Immagini vive* è in parte un film "storico", nel senso cioè che ricostruisce una serie di frammenti della realtà di un periodo ben definito, quello degli anni intorno al 1910, in Valtellina. Ma proprio perchè la "storia" di quel periodo viene rievocata in prima persona dalla protagonista del film, che è una donna vera di oggi, *Immagini vive* istituisce inevitabilmente nessi precisi tra passato e presente, e non in modo mediato e allusivo, bensì esplicito e dichiarato". Il racconto della donna diventa occasione per una denuncia mai volgare, della condizione femminile, della subordinazione culturale in cui essa era (ed è) tenuta. La sottomissione, l'obbligato silenzio, la massacrante fatica quotidiana della donna "non è espressa con un'invettiva, ma attraverso la cronaca di una povera e disadorna infanzia"<sup>227</sup>. Tenuto su toni dimessi, apparentemente disincantati, il film riesce ad essere così assai più convincente di tanti altri tentativi di polemica sull'argomento: la sua credibilità è immediata, perchè nel ritratto d'una quotidianità qualunque recupera tutti i valori, positivi e negativi, d'una emancipazione faticosa, d'una presa di coscienza che è storia e individuo al tempo stesso"<sup>228</sup>.

Una delle esperienze che Ada ricorda in modo vivissimo (da qui il titolo del film, *Immagini vive*) è quella degli spettacoli cinematografici cui assistette da bambina. Quando nel paese natale della protagonista giunge per la prima volta il cinema. Esso è il progresso e la civiltà, ma è anche il contenitore d'una nuova ideologia, che è poi sempre quella vecchia della donna-oggetto. Il film proiettato dal fotografo è uno spaccato dell'ideologia propagandata alle masse (senza cultura) riguardo all'imposizione di valori borghesi. Contemporaneamente il montaggio incastra immagini di Ada Guareschi di fronte alla televisione (anzi, di profilo, questa volta: traccia di un rifiuto ormai

---

<sup>226</sup> Ugo Buzzolan, "Una bambina, sessant'anni fa", *La Stampa*, 16-01-1976.

<sup>227</sup> Ibidem.

<sup>228</sup> Giorgio Cremonini, "Il cinema italiano dal 1959 ad oggi", *Cinema contemporaneo*, diretto da Vincenzo Bassoli, Editore Lucarini, Roma.

cosciente?). In questo bellissimo gioco di piani si esprimono molteplici significazioni, nella dialettica passato-presente.

La macchina da presa è immobile, evita cioè i movimenti (panoramiche, carrelli, zoom, riprese a mano), alternando invece totali a particolari. Questa soluzione risponde a due esigenze, come risulta dal trattamento del film:

-la prima è quella di rispettare una delle caratteristiche che noi riteniamo di aver individuato nel processo della memoria visiva, che non "ricorda" utilizzando panoramiche, carrelli, e tanto meno zoomate, ma procede per quadri fissi;

-la seconda è di rispettare una caratteristica del cinema di allora".

Non mancano i riferimenti al "sociale". Il fotografo, mentre scatta fotografie, cioè mentre riprende immagini della realtà, si fa portavoce delle vicende sociali che avvengono un poco più lontano: "...ho visto parecchi militari. Sapete perchè, perchè i contadini stanno scioperando, comunque le leghe socialiste sono riuscite ad impedire l'intervento dei crumiri...". Muovendo dal vero con una documentazione attenta e non prevaricante, Giannarelli costruisce un film che è rivisitazione delle particolarità economiche e sociali di allora viste in rapporto a quelle attuali. In tutta la produzione di Giannarelli è chiara la presa del possesso del proprio presente, delle proprie responsabilità; il momento di conoscenza è un momento da proiettare nell'attività critico-pratica tendente alla sua trasformazione.

Un ruolo importante -come sempre nel cinema del regista- ha avuto il montaggio nell'articolare una serie di materiale così complesso.

Nel 1977 collabora alla trasmissione, ***Uomini della Scienza, (1977)***, in cui realizza *Elogio a Gaspard Monge fatto da lui stesso*<sup>229</sup>, e insieme a Lucio Lombardo Radice, coordina tutta la serie, compreso l'aspetto della messa in onda. Una serie su personaggi della scienza attraverso telefilm di un'ora, i quali vengono presentati in prima serata e, seguiti, da una discussione sul tema proposto dal film. Giannarelli si occupa in particolar modo della preparazione del dibattito successivo al film: "la cosa interessante di questa trasmissione è stata la preparazione della fase successiva alla visione dei telefilm. Attraverso colloqui preliminari facevo in modo che i partecipanti al dibattito arrivassero preparati e motivati. La cosa a cui tenevo in modo particolare era di dar spazio alle categorie sociali che in genere in televisione non hanno voce alcuna. Questo è uno dei modi che aumenta tantissimo la partecipazione (anche se naturalmente non aperta a tutti ma solo agli ospiti)."<sup>230</sup>.

Ansano Giannarelli partecipa a quella polemica che si sviluppa, agli inizi degli anni '70, contro il dominio dei partiti di governo sul servizio pubblico televisivo. "Sulla scia dei movimenti sindacale e studentesco, vengono avanzate e anche sperimentate ipotesi diverse e praticate esperienze nella prospettiva di una democratizzazione del sistema dei media (...)si ipotizza l'apertura del

---

<sup>229</sup> E' un telefilm su un altro matematico francese, Gaspard Monge (1746-1818), inventore della geometria descrittiva, ossia quell'arte di descrivere su un foglio da disegno -quindi a due dimensioni- gli oggetti dello spazio, tridimensionali. La vicenda del matematico fa da sfondo alla situazione politica del periodo.

<sup>230</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

sociale e la trasformazione strutturale della Rai-Tv (...) Si punta a stimolare un autentico pluralismo creativo e produttivo, a costruire un rapporto diverso con il paese (...) si metteva in questione la struttura stessa dell'apparato mediatico e il modo di produzione dell'informazione e dell'immaginario.(...)Verso la metà degli anni '70, le esperienze produttive si andarono diluendo e l'elaborazione delle stesse ipotesi, che erano ancora largamente abbozzate, si affievolì. Nel 1975, la legge di riforma della Rai-TV accolse apparentemente qualcuna di queste istanze, ma in realtà ribadì sostanzialmente la struttura dell'apparato e lottizzò la presa dei partiti sull'azienda pubblica"<sup>231</sup>

Questo vuole essere il senso di, ***Versilia: gente del mare e del marmo, studio di (per) un'inchiesta televisiva***, del 1980. E' un programma sperimentale in due puntate su come bisognerebbe fare le inchieste televisive. "Per fare un'inchiesta che possa avere una qualche possibilità di riuscita bisognerebbe seguire con le macchine da presa e con le telecamere la vita quotidiana delle persone, il succedersi delle stagioni, ciò che accade durante il lavoro, le lotte, i licenziamenti (...).Con una presenza permanente, continuativa e coinvolgendo tutti i protagonisti di questo mondo. Questo secondo me è un grande compito per la tv decentrata, sia pubblica che privata e tale modo diventerebbe un potente mezzo di conoscenza, di democrazia, di comunicazione tra la gente. Questo non accade perché da un lato c'è una scarsa sensibilità per questi problemi e dall'altro ci sono interessi potenti che tendono a mantenere questi mezzi di informazione e di comunicazione diretti dal centro, accentrati, controllati"<sup>232</sup>.

Di fronte a tale situazione, Giannarelli comincia ad occuparsi in modo più intenso dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico dove lavora sulla conservazione dei testi filmici e sulla possibilità di riutilizzare questi documenti per nuove operazioni creative. "Sulla base di queste considerazioni in me è nato un interesse crescente verso un terzo aspetto del mondo audiovisivo, quello della conservazione: produzione (negli anni '60), distribuzione (negli anni '70), conservazione (dagli anni '80). I materiali che uno produce devono essere conservati e devono essere resi disponibili a tutti. Il film non deve morire con la diffusione televisiva o cinematografica ma deve avere una sua vita anche col passare del tempo. Quindi banche dati, banche immagini, catalogazione che consenta una conoscenza diffusa e la messa in rete delle informazioni. Tutto ciò fa parte di una dinamica nuova"<sup>233</sup>.

"Catalogare l'audiovisivo, l'immagine in movimento registrata, è uno dei problemi chiave della società multimediale che sta nascendo. Catalogare non ciò che è fisso, immobile, chiuso nei suoi confini, come le cose e ancor più le cose morte, ma l'immagine in movimento, l'immagine viva, l'argento vivo di un barbaglio di luce fatto prigioniero per trasmettere infinite informazioni, la maggior parte delle quali involontarie, è un problema affascinante intellettualmente, culturalmente, tecnicamente.(...)Non potrebbe essere diversamente, se si pensa all'enorme patrimonio culturale

---

<sup>231</sup> G. Cesareo, P. Rondi, *Il mercato dei sogni*, Bruno Mondadori, MI, 1996, p.11-13.

<sup>232</sup> Il testo è estratto dalle interviste a Giannarelli all'interno del programma stesso.

<sup>233</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

giacente in Italia e anche alla rilevanza, in questo ambito, del patrimonio cinematografico e audiovisivo nato e incrementatosi in questo paese.(...)I contributi sono stati tutti di grande valore per il forte richiamo ad attuare finalmente gli interventi non più rimandabili non solo per salvaguardare, ma soprattutto per valorizzare quello che è un grande patrimonio culturale"<sup>234</sup>.

Tutto ciò è orientato a favorire una larga circolazione dei materiali archiviati, una loro manipolazione e quindi una forma di produzione capace di favorire, ancora una volta, la partecipazione degli utenti. Questo spinge Giannarelli ad interessarsi alle nuove tecnologie multimediali: "Le innovazioni tecnologiche introducono anche nell'audiovisivo una modificazione radicale(...).Cresce anche il valore economico di questo oggetto, del film conservato, che diventa un materiale (audiovisivo) da riutilizzare. Ciò è una delle grandi conseguenze della scoperta di Benjamin, di che cosa succede all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: la richiesta dell'uso, del consumo, della fruizione delle immagini -attraverso l'enorme espansione delle potenzialità di diffusione, dai CD-Rom alle reti- richiederà la produzione continua di nuovi audiovisivi"<sup>235</sup>. "In questa ottica il film non deve essere considerato come una opera unica, intoccabile (è per sua natura toccabile); ciò -mi auguro- può portare verso una grande forma di democrazia: io faccio un film, che chiunque può utilizzare per propormi una versione diversa, personale. E' il massimo della reciprocità democratica"<sup>236</sup>.

Nel 1981, con **La "Follia" di Zavattini**, Giannarelli lavora ancora una volta con Cesare Zavattini. "Faccio un programma sul film *La verità*"<sup>237</sup> ed è straordinario partecipare a questa esperienza in cui Zavattini alla fine della sua vita realizza un film in cui si occupa del soggetto, della sceneggiatura, della regia, dell'interpretazione, della musica e del montaggio. Il rammarico è stato di aver dovuto concentrare questa avventura in un'ora: ma perché in tv non è possibile fare una trasmissione di un mese? E' straordinario quello che è avvenuto sul set di *La Verità*"<sup>238</sup>? Giannarelli segue tutta la realizzazione del film di Zavattini, ma ai fini del nostro discorso è utile riproporre alcuni passi dell'intervista realizzata dallo stesso regista:

A.Giannarelli: *I mezzi di comunicazione sono strumenti per diffondere il pensiero di pochi o il pensiero di tutti?*

C.Zavattini: *non ho mai avuto dubbi su questo e te lo dico proprio asciutto, il pensiero di pochi.*

---

<sup>234</sup> Paola Scarnati, in atti del convegno, *Accesso alla memoria, La catalogazione degli audiovisivi*, 8 maggio 1996, Roma.

<sup>235</sup> Ansano Giannarelli, in atti del convegno, *Accesso alla memoria, La catalogazione degli audiovisivi*, 8 maggio 1996, Roma.

<sup>236</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

<sup>237</sup>L'ottantenne Antonio (Zavattini) scappa dal manicomio per annunciare al mondo che oggi non c'è più pensiero ma solo "falso pensiero": lo dice a chi incontra, ne parla al papa, inaugura in tv il Canale degli italiani, ma quando si accorge dell'impossibilità di liberare la mente degli uomini dalle vecchie idee decide di suicidarsi trattenendo il respiro.

<sup>238</sup> Conversazioni con Ansano Giannarelli, gennaio-giugno, 1997.

A.Giannarelli: *possono diventare strumenti del pensiero di tutti ?*

C.Zavattini: *devono, ma questo comporta un lavoro enorme.*

A.Giannarelli: *farà un altro film?*

C.Zavattini: *se io ho qualche cosa da dire e mi capita un contributo ne farei un altro perché il cinema fa troppo pochi film e facendo troppo pochi film pensa meno di quello che potrebbe pensare. Si potrebbero fare centinaia e centinaia di film...sia i giovani che i vecchi, ci potrebbero essere strutture per facilitare di esprimersi che vuol dire creare e consumare in modo diverso da come stiamo facendo ora. Questo è fondamentale.*

## 7.2 - REMAKE e oltre....

Conversazione con Ansano Giannarelli.

Nel 1986-87 Ansano Giannarelli, realizza *Remake*.

La vicenda si sviluppa nel corso del Festival cinematografico di Locarno, con il quale si intrecciano una "storia del passato" e una "immaginazione del futuro", concepiti come rifacimenti (remakes) di pellicole di successo.

Si incontrano a Locarno Silvia e Alberto. Lei si è affermata come giornalista in un giornale locale e collabora anche alle trasmissioni tv sul Festival. Alberto è invece uno dei migliori critici cinematografici italiani. Silvia era stata una decina di anni prima innamorata di lui, rimasto invece indifferente e, ora che si sono ritrovati, l'uomo (da sempre interessato ai problemi di regia) le propone una sorta di gioco: durante il Festival, Silvia gli racconterà la sua vita e lui se la raffigurerà nelle immagini di un film (con correttivi personali secondo il proprio gusto), poiché per Alberto il Cinema è vita. Così la donna, sensibile alla sfida, si convince a parlare: del primo marito, un uomo morboso e sadico, per il piacere del quale essa si prestava passivamente a rituali di stampo erotico; del figlio Michele (ormai un adolescente, presente anche lui a Locarno); del secondo marito, esigente ed egoista, che lei ha abbandonato per rifugiarsi col bambino a Locarno presso l'amica Liliana. Nella rievocazione, totale e spesso sofferta, si inserisce una nuova storia, quella con Alberto stesso, vissuta nel visionario, ma ricca anch'essa di tensioni e delusioni.

E sono trascorsi intanto -nell'intrecciarsi dei loro incontri quotidiani nella realtà del festival, dei flash-back sul passato di Silvia con le intromissioni di Alberto, e del segreto fantasticare di Silvia - i dieci giorni che dura la manifestazione cinematografica.

A quale dimensione appartiene, allora, un loro incontro che avviene proprio l'ultimo giorno? A quella "reale" o a quella "immaginata" da Silvia?

Alla fine Alberto esce dal gioco della finzione come perdente (nemmeno con lui Silvia ha trovato l'amore) e lei continuerà a vivere del proprio lavoro con il figlio Michele, fiduciosa nell'amicizia e comprensione di Liliana.

Poi, il Festival cinematografico di Locarno si chiude, le luci dei proiettori si spengono, Alberto parte e Silvia resta.

G. *Ganino*: Il mio lavoro si conclude con informazioni su *Remake*, del 1986-1987: ancora troppo "cronaca" per entrare nel merito, almeno da parte mia. Però forse lei può sintetizzare - dal suo punto di vista - il suo lavoro dal 1986 a oggi.

A. *Giannarelli*: Per me *Remake* è un film come altri miei, piccoli o lunghi, per il cinema o la tv o l'home video. Nella mia elaborazione, un elemento ispiratore di quel film è la critica a un mito: il mito del cinema. E' un mito che si sviluppa negli anni '80, i quali sono tra l'altro quelli in cui appaiono i due strumenti che rivoluzioneranno poi il modo di realizzare e produrre immagini in movimento: il personal computer e il videotape (all'inizio si chiamò così la telecamera con videoregistratore portatile). Ma gli anni '80 sono anche quelli in cui - nel conflitto tra diversi modi di concepire il mondo - una delle forze in campo ottiene una vittoria destinata a durare nel tempo. Tra i "valori" di quella posizione c'è anche il mito emblematico del cinema: cinema come successo, come esibizione, come vanità, come emozione; e quindi cinema come lungometraggio, cinema come incasso, cinema come festival, cinema come divi, cinema come effetti speciali, cinema ricco, cinema come attrazione. E' un mito trasversale, che attraversa tutte le posizioni culturali e politiche. In *Remake* alla fine c'è un "gioco della verità", un "gioco di associazioni": avrei dovuto anche metterci "cinema/mito, cinema/Reagan, cinema/Craxi, cinema/irrazionalismo...". Se per me *Remake* è un film come altri miei - (in cui tento di andare avanti sul terreno della sperimentazione che m'interessa, per esempio quella di utilizzare un evento reale - il festival di Locarno - per inserirci dentro una vicenda fiction) - per altri è probabilmente qualcosa di diverso. Il film non ha successo, soprattutto tra i critici cinematografici. C'è un rapporto con il fatto che il film critica una critica dominante? Su una rivistina di cinema alla moda mi inseriscono tra i registi che devono cambiare mestiere. Si accentua una tendenza già manifestatasi tra i dirigenti di festivals e convegni: la mia "esclusione dal cinema"; quando si parla del cinema esordiente (nel senso del lungometraggio) negli anni 60' e attivo negli anni '70-'80, io non esisto. Possibile che tutto ciò derivi soltanto dalla circostanza che ho fatto un film, che potrà anche essere considerato brutto, non riuscito? Non può invece entrarci in qualche modo la mia "diversità" (che mi piace e che difendo in tutti i modi, pagando di persona per esempio sul piano economico), che forse è venuta fuori nelle conversazioni che abbiamo avuto? In ogni modo, devo constatare obiettivamente che - dopo una mia "esclusione dalla tv", avvenuta nell'epoca dell'occupazione della Rai da parte dei craxiani - si verifica anche una mia "esclusione dal cinema".

Considero la possibilità tecnologica di registrare immagini in movimento, nata un secolo fa, e quindi la nascita di un nuovo linguaggio come qualcosa di straordinario, veramente un segno

anticipatorio di una modernità appena iniziata: ma mi sembrerebbe appunto di soggiacere a un mito se mi annoverassi tra quelli che dicono "io amo il cinema". Se proprio dovessi utilizzare questa espressione, allora direi che "amo" il cinema critico, il cinema sperimentale, il cinema povero, il cinema fatto con una videocamera non professionale, il cinema montato su una centralina VHS, mentre c'è un altro cinema che proprio non m'interessa. Comunque, tutto ciò non mi getta nella disperazione. Certo, mi dispiace che la difficoltà di lavoro nei due ambiti cinema-tv mi porti a un progressivo distacco dalla Reiac film (in cui ho impegnato anni di vita e di fatica, e della quale spero un giorno di scrivere la storia), che resta soprattutto la struttura operativa di quella brava produttrice che è Marina Pipemo. Cresce in me l'interesse per il materiale d'archivio, per la loro conservazione, per i metodi di catalogarli in modo da poterli conoscere e usare; e quindi per il lavoro sulle immagini esistenti: in quest'ambito realizzo film di montaggio, film-antologie, video-interviste e video-testimonianze. E' un lavoro che si coagula in questi anni nell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, in cui confluiscono anche le elaborazioni compiute nel corso della lunga esperienza Reiac sull'importanza di strutture nel settore audiovisivo che operino anche per innovare processi produttivi e metodologie operative, per conciliare esigenze di qualità culturale e produttività, per formare nuove professionalità interdisciplinari. M'interessano le nuove tecnologie, il montaggio digitale che presenta possibilità di ricerca straordinarie, la simbiosi cinema-tv-informatica-telematica: fino a una progettazione recente sulla multimedialità (che io chiamo "a centralità audiovisiva"), legata al territorio della provincia di Ravenna. M'interessa la formazione, a cui in questi anni dedico molto impegno, soprattutto nella formazione "decentrata", per gli aspiranti "filmmakers" ma anche per gli studenti delle scuole e dell'università, e la svolgo in diverse parti d'Italia, dalla Calabria all'Umbria all'Emilia-Romagna (qui in modo intenso, con Union Comunicazione): e in queste circostanze realizzo o partecipo alla realizzazione di film (brevi, lunghi, documentari, con materiali di archivio, ecc.), ed elaboro con altri progetti di scuole multimediali (come quella per il Videocentro di Terni). Per tutto questo trovo anche apprezzamenti (non vorrei dare la sensazione di avere un qualche complesso di persecuzione, parlando di "esclusione"): per esempio proprio dai docenti dell'Università di Bologna con cui lei discuterà la tesi, che sono due esimi storici del cinema; e poi da molti giovani, che magari quando ci conosciamo mi guardano un po' diffidenti, ma con cui poi spesso, magari dopo baruffe e conflitti, trovo appassionanti terreni d'intesa. Insomma, anche questi anni di cronaca mi diverto a tener fede al modo in cui hanno spesso modificato scherzosamente il mio nome già un po' strano, da Ansano a "Insano".

*G. Ganino:* Nella sua intervista a Zavattini che c'è ne *La "follia" di Zavattini*, Lei gli domanda se farà un altro film dopo *La verità*aaa La ripropongo a Lei: fara un altro film?

*A. Giannarelli:* Proprio ieri ho rivisto Fernando Birri, autore, regista, pittore, poeta, marionettista, co-fondatore di una straordinaria scuola di cinema e tv come quella dei *Tres Mundos* di Cuba. Abbiamo parlato del film che sta facendo. La tv tedesca gli ha chiesto un film su Che

Guevara. Lui - che ha già fatto *Mio Figlio il Chè*, anni fa - ha accettato dicendo che avrebbe fatto un film sull'utopia. Ha sorriso, quando gli ho detto che stavo pensando a qualcosa di simile anch'io: ha sorriso nella sua lunga barba perché ha riconosciuto le ragioni del nostro essere amici! fratelli, anche se diversissimi. Sto lavorando a un progetto di film che ha come tema il susseguirsi di tante sconfitte dell'utopia, individuali e collettive, e la sua continua riproposizione, individuale e collettiva. Non so se sarà un film corto o lungo, se girato su pellicola o su videonastro, se analogico o digitale; non so come lo farò, magari a pezzi, in tempi lunghi, con diversi collaboratori. Ho alcune "certezze", ora, in una fase che è sempre stata importante, quella dell'ideazione, della progettazione. Sicuramente sarà composto da tanti tipi di materiali, fiction e non fiction, girati appositamente da me, di archivio, girati da altri. Sicuramente questa volta - dopo il Venezuela, dopo Parigi, dopo Locarno - l'ambiente sarà l'Italia, un paese che mi piace molto malgrado tutto, perché presenta diversità straordinarie nella sua lunga estensione, appunto dalla Sicilia alle Alpi, deviando per la Sardegna. Anche a Lei potrei chiedere una qualche forma di collaborazione ...

**VIII**  
**FILMOGRAFIA**

## Apprendistato cinematografico

Assistente volontario alla regia in *Totò e Carolina*, di Mario Monicelli (Ponti-De Laurentis, settembre-novembre 1954);

Assistente alla regia di *Proibito*, di Mario Monicelli (Documento Film, luglio-ottobre 1955);

Segretario di edizione in *Un eroe dei nostri tempi*, di Mario Monicelli (Vides, maggio-giugno 1956);

Aiuto-regista nel documentario cortometraggio *La diga sul Rendine*, di F. degli Espinosa (luglio 1957);

Regia del cortometraggio pubblicitario *Velluti Cantoni* (1958);

Edizione (non firmata) delle cinque comiche di C.Chaplin raccolte con il titolo, *Charlot pericolo pubblico*, Corona cinematografica, (1958);

Direzione artistica del film mediometraggio di animazione, *Cico Pepe e l'allegra brigata*, (1959);

1960- Regia del film mediometraggio (dal vero e di animazione) , *Sport Atleti ... e fantasia* vincitore della targa del CSI per la cinematografia sportiva;

Trascrizione in collaborazione con Mino Argentieri delle sceneggiature dei film *L'erede di Genghis Khan* e *Il ritorno di Vassili Bortnikov*, pubblicate in *La settima arte* di V.Pudovkin, Editori Riuniti, 1961.

## FILMOGRAFIA

1960

### 16 OTTOBRE 1943

*Genere:* cortometraggio; *regia:* Ansano Giannarelli; *co-sceneggiatura:* M. Argentieri; *direttore della fotografia:* Marcello Gatti; *musica:* Sergio Liberovici; *voce:* Arnaldo Foà; *durata:* 12'; 35mm b/n; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità; presentato alla *Settimana del film documentario di Mannheim*, 1960; presentato al *l festival del cinema libero di Porretta Terme*, 1960; candidato all' *Oscar* per il cortometraggio, 1961; diploma di partecipazione alla sezione informativa del *Festival dei Popoli*, 1962; attestato di merito per la fotografia in bianco/nero al *Nastro d'argento*, 1961; *reperibilità:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico..

### FOUR FAMILIES

*Genere:* film inchiesta; regia dell'episodio italiano del film prodotto dalla *National Film Board of Canada*, settembre, 1960;

### IL PRODIGIO DEL SANGUE

regia (non firmata) del cortometraggio a cartoni animati; *produzione:* Corona cinematografica (ottobre-dicembre, 1960); ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità;

### NORD-NORD/OVEST

*Genere:* cortometraggio; *regia* non firmata; *produzione:* Corona cinematografica, ottobre-dicembre, 1960;

### GEOMETRIA DELLA PITTURA

Cortometraggio; *regia:* Ansano Giannarelli; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità; *reperibilità:* Corona cinematografica

1961

### BENITO MUSSOLINI-ANATOMIA DI UN DITTATORE

Trattamento in collaborazione con M. Argentieri (nome ritirato dai titoli di testa); *produzione:* Zenith cinematografica, febbraio, 1961

### IL GRIDO DI DOLORE

Cortometraggio; *regia:* Ansano Giannarelli; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità; *reperibilità:* Corona cinematografica

### PIEMONTE 1849-1859

Cortometraggio; *regia:* Ansano Giannarelli; *reperibilità:* Corona cinematografica

### **ITALIA UNA E INDIPENDENTE**

Mediometraggio per la gioventù; *regia*: Ansano Giannarelli (con lo pseud. Giampaolo Mercanti); *reperibilità*: Corona cinematografica

### **LA CENTRALE DEI SENSI**

regia (non firmata; nome in sceneggiatura) del cortometraggio a cartoni animati; *produzione*: Corona cinematografica, aprile-agosto, 1961; ammesso alla programmazione obbligatoria

### **LA CAMPAGNA DEL SUD**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: corona cinematografica, luglio-settembre, 1961; presentato al II *Festival del cinema libero di Porretta Terme*, 1962; *reperibilità*: Corona cinematografica

### **DA QUARTO AL VOLTURNO**

Mediometraggio per la gioventù; *regia*: Ansano Giannarelli (con lo pseud. Giampaolo Mercanti); *reperibilità*: Corona cinematografica

### **GUARDIA PIEMONTESE**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli (con lo pseud. Giampaolo Mercanti); ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **TV IN PAESE**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *co-sceneggiatura* di M. Argentieri e I. Cipriani; diploma di partecipazione alla sezione informativa del *Festival dei Popoli*, 1962; vincitore della coppa d'argento del Comune di Este al III *Premio dei Colli*, 1962; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **AFRICA CHIAMA**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *co-sceneggiatura* di M. Argentieri e I. Cipriani; ammesso alla programmazione obbligatoria; *reperibilità*: Corona cinematografica

### **I PITTORI DELLA PREISTORIA**

regia (non firmata; nome in sceneggiatura) del cortometraggio; *produzione*: Corona cinematografica, novembre-dicembre, 1961;

**1962**

### **L' ARTE DELLA FOTOGRAFIA**

Cortometraggio; *Regia*: Ansano Giannarelli (con lo pseud. Giampaolo Mercanti); ammesso alla programmazione obbligatoria; *reperibilità*: Corona cinematografica

## **1-X-2**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *co-sceneggiatura di* M. Argentieri; ammesso alla programmazione obbligatoria; presentato alla *Mostra Internazionale di Venezia*; presentato al *III Premio dei Colli di Este*, 1962; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

## **IL DELITTO E' IL MIO MESTIERE**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *reperibilità*: Corona cinematografica

## **IDOLI DELLA FOLLA**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli (*con lo pseud. Giampaolo Mercanti*); ammesso alla programmazione obbligatoria; *reperibilità*: Corona cinematografica

## **SPAGNA 1936**

Edizione(non firmata) del documentario *Spagna 1936* (ARCI, maggio-giugno, 1962; presentato al II Festival del cinema libero di Porretta Terme, 1962);

## **THE CITY IN HISTORY**

Regia delle riprese italiane per il film *The city in history* (National Film Board of Canada, luglio 1962);

## **UN UOMO INUTILE**

Soggetto (in collaborazione con M.Argentieri e I. Cipriani) di *Un uomo inutile* (1° premio ex-aequo al II Festival del cinema libero di Porretta Terme, 1962);

## **1963**

### **I MISTERI DI ROMA**

*co-regia* (insieme ad altri 14 registi) del film di Cesare Zavattini; *regia*: Libero Bizzarri, Mario Carbone, Angelo D'Alessandro, Lino del Fra, Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Ansano Giannarelli, Giulio Macchi, Lori Mazzetti, Enzo Muzii, Piero Nelli, Paolo Nuzzi, Dino B. Partesano, Massimo Mida, Giovanni Vento, Gianni Bisiach,; *montaggio*: Eraldo Da Roma; *musica*: Piero Umiliani; *interpreti*: non professionisti; *durata*: 106'; *produzione*: Spa cinematografica; invitato alla *Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia*, 1963;

Film-inchiesta per cogliere alcuni aspetti di ventiquattrore della vita di Roma. Forse il punto estremo della organizzazione registica di Zavattini.

**8=12** Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità; *reperibilità*: Corona cinematografica

### **LA TORTURA**

Cortometraggio (*Cinegiornale della pace n.1*); *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **INDIA, UNA DEMOCRAZIA IN CAMMINO**

Trasmisione di montaggio per la Rai-Tv della durata di 60' (andata in onda su Rai 1 il 16 giugno del 1963); *regia*: Ansano Giannarelli; *reperibilità*: Rai-Tv;

### **PATRIA O MUERTE!**

Edizione (non firmata) del documentario mediometraggio *Patria o Muerte!*, Rinascita, marzo, 1963;

### **INTERVISTA ELETTORALE TOGLIATTI-LEVI**

Regia (non firmata) dell'intervista elettorale Togliatti-Levi, PCI, marzo-aprile, 1963;

1964

### **SUI COLLI FATALI**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; ammesso alla programmazione obbligatoria; premio di qualità; *reperibilità*: Corona cinematografica

### **PROFILO DI UN OPERAIO**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *soggetto*: Ovidio Martini; *fotografia*: Giuseppe Pinori; *musica*: Sandro Brugnolini; *suono*: Manlio Manara; 35mm, 13', colore; *produzione*: Reiac; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Cortometraggio che delinea il profilo umano di un tipografo. La sua adesione cosciente al lavoro, i rapporti con i compagni, la caratterizzazione delle sue mansioni si intrecciano nel racconto a sentimenti pensieri e ricordi di famiglia.

### **BIOGRAFIA DI UN AEREO**

Film industriale per la Fiat; *sceneggiatura*: Ansano Giannarelli, Piero Nelli; *regia*: Ansano Giannarelli, Piero Nelli; *direttore della fotografia*: Marcello Gatti; *operatori*: Massimo Nannuzzi, Luciano Tovoli; *commento musicale*: Franco Potenza; *produzione*: Reiac; vincitore del 1° premio alla V Rassegna del film industriale di Bologna, 1964; presentato al V Festival Internazionale del Cinema Industriale di Londra, 1964; premio per la migliore selezione alla I Rassegna Internazionale del Film sulle comunicazioni di Genova, 1965; presentato al II Festival Mondiale del Film Aeronautico e Spaziale di Vichy, 1965; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

1965

**UNA NUOVA MONTAGNA**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; Il premio di categoria alla V Rassegna del Film Turistico di Venezia, 1965; presentato al XIV Festival Internazionale del Film di Montagna di Trento, 1965; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico..

**S.O.S. NEUROCHIRURGICO**

Film industriale per la Pfizer, *sceneggiatura e regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac; premio *Carlo Riva* alla III Rassegna Internazionale del film di documentazione scientifica medico-sanitaria di bologna, 1966; *Razzo d'oro* alla XIV Rassegna Internazionale Nucleare e Teleradiocinematografica di Roma, 1967; *Targa Fedic* al II Concorso Nazionale del Film Didattico Di Montecatini, 1967; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

**STORIA DI UN UOMO E DI UN M 113**

Sceneggiatura del documentario *Storia di un uomo e di un M 113* (in collaborazione con Piero Nelli); *produzione*: Reiac Film, aprile, 1965;

**GREEN LIGHT**

Sceneggiatura del documentario *Green Light* (in collaborazione con Piero Nelli); *produzione*: Reiac Film, luglio, 1965;

1966

**DIARIO DI BORDO**

*Cortometraggio* ; *co-regia*: Ansano Giannarelli, Pietro Nelli; *produzione*: Reiac film; *organizzazione generale*: Marina Piperno; *fotografia*: Giuseppe Pinori; 2° *macchina*: Eugenio Bentivoglio; *fonico*: Fausto Ancillari; premio di qualità; *Nastro d'argento*, 1967; presentato all'VIII Festival dei popoli di Firenze, 1967; 4° premio e Coppa per il miglior film televisivo alla VIII Rassegna Nazionale del Film Internazionale del Film Industriale di Lisbona, 1967; presentato all'VIII Premio dei Colli di Este, 1967; presentato alla IX settimana Internazionale del film documentario di Lipsia, 1967; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico..

**DAKAR E' UNA METROPOLI**

Cortometraggio; *Regia*: Ansano Giannarelli; *organizzazione generale*: Marina Piperno; *produzione*: Reiac film; *testo*: Ingrid Bernatzik; *fotografia*: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; *commento musicale*: Sergio Pagoni; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **IL BIANCO E IL NERO**

Cortometraggio ; *regia*: Ansano Giannarelli; *organizzazione generale*: Marina Piperno; *produzione*: Reiac film; *fotografia*: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; *musica*: Sergio Pagoni; *versi* : Léopold Sédar Senghor (pubblicati dagli editori Riuniti in "Letteratura negra"; *produzione*: Reiac film; premio di qualità; premio speciale della giuria all'VIII Festival dei Popoli di Firenze, 1967; Targa *Il Gattamelata* all'VIII Premio dei Colli di Este, 1967; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **L' ASFALTO NELLA GIUNGLA**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *organizzazione generale*: Marina Piperno; *produzione*: Reiac film; *fotografia*: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; *commento musicale*: Sergio Pagoni; *produzione*: Reiac film; premio di qualità; presentato all'VIII Premio dei Colli di Este, 1967; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **NOI SIAMO L' AFRICA**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *organizzazione generale*: Marina Piperno; *produzione*: Reiac film; *fotografia*: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; *riprese sonore*: Manlio Magara; *montaggio e testo*: Francesco Degli Espinosa; *musica*: Sergio Pagoni; *produzione*: Reiac film; premio di qualità; presentato al V Festival Internazionale del film cortometraggio di Cracovia, 1968; presentato alla X settimana Internazionale del film documentario di Lipsia, 1968; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **TOKENDE!**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *organizzazione generale*: Marina Piperno; *fotografia*: Eugenio Bentivoglio, Giuseppe Pinori; *riprese sonore*: Manlio Magara; *musica*: Sergio Pagoni; *produzione*: Reiac film; premio di qualità; presentato al XIV Festival del film cortometraggio di Oberhausen, 1968; *Medusa d'argento* al X Premio dei Colli di Este, 1969; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **AFRICA VECCHIA E NUOVA**

*Servizio televisivo*; *regia*: A.Giannarelli, P.Nelli; *produzione*: Reiac film; presentato nella rubrica "Sprint" del 19-07-1966;

### **L' ISOLA DEGLI SCHIAVI**

*Servizio televisivo*; *regia*: A.Giannarelli, P.Nelli; *produzione*: Reiac film; presentato nella rubrica "Tele-Set" del 26-01-1967;

### **CROCIERA DI PESCA**

*Servizio televisivo*; *regia*: A.Giannarelli, P.Nelli; *produzione*: Reiac film; presentato nella rubrica "Tele-Set" del 9-03-1967;

### **AFRICA GIOVANE**

*Servizio speciale per il telegiornale; regia: A.Giannarelli, P.Nelli; produzione: Reiac film; presentato il 20-10-1967.*

### **SPLUGEN BRAU E' IL NOME DELLA BIRRA**

*Sceneggiatura (in collaborazione con Piero Nelli) del documentario *Splugen Brau è il nome della birra*; produzione: Reiac film; marzo-aprile, 1966;*

### **1966-69 UN OLEODOTTO IN SIRIA**

*Film industriale per l'Eni; sceneggiatura e regia: Ansano Giannarelli (ottobre 1966-giugno 1969); produzione: Reiac film;*

### **1967 CANTIERI**

*Film industriale per la Fiat; sceneggiatura e regia: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac film; medaglia d'argento alla IX Rassegna Nazionale del Film Industriale di Siracusa, 1968; presentato al IX Festival Internazionale del Film Industriale di Vienna, 1968; Trofeo Agis al XXI Festival Internazionale del film a formato ridotto di Salerno, 1968.*

### **BALLESTRA PLANTS**

*Film industriale per la Ballestra; sceneggiatura e regia: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac film; Targa Difi-Inforfilm per la migliore fotografia alla IX Rassegna Nazionale del Film Industriale di Siracusa, 1968; reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.*

### **SPLUGEN BRAU**

*Regia dei caroselli e tic-tac, *Splugen Brau*: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac film;*

### **LAND RECLAMATION IN THE DESERT**

*Edizione del documentario *Land Reclamation in the desert*: Ansano Giannarelli;*

### **FLIPPER PERUGINA**

*Regia dello short pubblicitario *Flipper Perugina*: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac film;*

### **METANODOTTO ENI**

*Regia delle riprese per il documentario *Metanodotto Eni*, Istituto Luce, novembre 1967-1969, lavoro portato a termine da altri;*

### **1968**

#### **OPERAIE (altra edizione con titolo: SABATO DOMENICA LUNEDI')**

*Cortometraggio; regia: Ansano Giannarelli; testo: Miriam Mafai; fotografia: Mario Vulpiani; produzione: Unitelefilm; 16mm, 27', b/n; reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico..*

#### **CULTURA E INTELLETTUALI**

*Cortometraggio; regia: Ansano Giannarelli; produzione: Reiac film; reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.*

#### **PETROLIO E CHAGAS**

*Cortometraggio; regia: Ansano Giannarelli; fotografia: Marcello Gatti; sonoro diretto: Manlio Magara; collaboratrice al montaggio e all'edizione: Rossana Mattioli; assistente al montaggio: Velia Santini; produzione: Reiac film; presentato alla XXXI Mostra Internazionale del film documentario di Venezia, 1970; premio di qualità; reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.*

### **QUALITA' USAP**

Film industriale per l'Usap; *sceneggiatura e regia*: Ansano Giannarelli; presentato alla IX Rassegna Nazionale del Film Industriale di Siracusa, 1968; *produzione*: reiac film; *reperibilità*: Archivio Storico Audiovisivo Movimento Operaio

### **1968-69 SIERRA MAESTRA**

*Lungometraggio*; *regia*: Ansano Giannarelli; *soggetto e sceneggiatura*: F. Birri, V. Bortoli, A. Giannarelli; *fotografia*: M. Gatti; *sonoro in presa diretta*: Manlio Magara; *musica*: V. Gelmetti; *montaggio*: V. Santini; *interpreti*: (Franco) A. Salines, (il fotografo) F. Cevallos, (guerrigliero Manolo) F. Birri, (Carla) C. Gravina, (Giacomo) G. Piperno, A. Bellofiore, R. Bonanni, B. Cirino, F. Graziosi; *produzione*: Reiac Film; *origine*: Italia; *durata*: 111 minuti; *distribuzione*: CIDIF; *altri interpreti* S. Calabrò, R. Campanelli, S. Massotti, G. Mulachié, G. Piazza; invitato ufficialmente alla XXX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1969; Laceno d'oro, 1969; Noce d'oro, 1970; presentato al Festival di Hyères, 1970; Premio della contestazione al Festival di Nyon, 1970; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

### **TECNICA DI FABBRICAZIONE DEI CONTENITORI IN PLASTICA**

Film industriale per la Mossi & Ghisolfi; *sceneggiatura e regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Mossi & Ghisolfi;

### **1970 CHE COS'E' IL TURNO C**

Regia del servizio televisivo, *Che cos'è il turno C*; *produzione*: Reiac film; Rai-Tv, gennaio, 1970;

### **LAVORO MINORILE**

Regia del servizio televisivo, *Lavoro minorile*; *produzione*: Reiac film; Rai-Tv, febbraio, 1970;

## **FACIS**

Regia dei caroselli e tic-tac *Facis*; *produzione*: Reiac film; giugno-agosto, 1970;

1971

## **ANALISI DEL LAVORO**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *organizzazione generale*: Marina Piperno; *musica*: Vittorio Gelmetti; *fotografia*: Ugo Adilandi, Luigi Verga; *montaggio ed edizione*: Carlo Schellino; 35mm, 12', b/n; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Milano, Agrate, 1972. All'interno di un grande reparto della SCG, lunghe file di operaie in camice bianco lavorano al microscopio: controllano e saldano microprocessori. Dettagli del lavoro delle operaie e del collaudo dei piccolissimi condensati lavorati.

## **OFF LIMITS**

Cortometraggio; *Regia*: Ansano Giannarelli; 35mm, 12', b/n; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Davanti ad una moviola, nel laboratorio della società produttrice, in via Caposile a Roma, il regista Ansano Giannarelli commenta immagini sugli Stati Uniti, testimoniando sul visto che gli è stato negato dal consolato USA.

## **LINEA DI MONTAGGIO**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

## **MANI NERE**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: negativo c/o Cinecittà

## **GIOCHI AMERICANI**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico..

## **IL CENTRO DI PIOLTELLO**

Film industriale per la Gondrand, *sceneggiatura e regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico..

## **RAGIONIAMO CON IL CERVELLO**

inchiesta in sei puntate da 30' ciascuna; *produzione*: Reiac film;

## 1971-72 **NON HO TEMPO**

*Lungometraggio* (doppia versione: per la televisione, tre puntate da 1h; per il cinema, 105'); *regia*: Ansano Giannarelli; *soggetto*: Ansano Giannarelli; *sceneggiatura*: Ansano Giannarelli, Edoardo Sanguineti; *consulenza scientifica*: Lucio Lombardo Radice; *operatore alla macchina*: Ugo Adilardi; *assistente operatore*: Paolo Sornaga; *scene*: Beppe Mangano; *aiuto regista*: Rossana Mattioli; *segretaria di edizione*: Silvia Ormezzano; *sonoro in presa diretta*: Manlio Magara; *direttore di produzione*: Bruno Frascà; *anno di produzione*: 1973; b/n e colore; *interpreti*: Mario Garriba, Franco Agostini, Lucio Piero Anchisi, Roberto Bonanni, Fabian Cevallos, Claudio De Angelis, Renato De Carmine, Lucio Lombardo Radice; *fotografia*: Luigi Verga; *musica*: Vittorio Gelmetti; *montaggio*: Velia Santini, Carlo Schellino; *produzione*: REIAC; *distribuzione*: DAE; *reperibilità*: Rai-tv (versione in tre puntate da un'ora ciascuna), Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (versione da 100'); La versione cinematografica è stata presentata al festival di Cannes (settimana della critica) nel '73. La versione televisiva è stata trasmessa il 4-11-18, gennaio del '77 alla RAI.

## 1973 **1943**

*Regia*: Ansano Giannarelli; *testo*: Paolo Spriano; *fotografia*: Luigi Verga; *montaggio*: Velia Santini; 16mm, 35', b/n;

Una lezione dello storico Paolo Spriano sul 1943, registrata nella biblioteca dell'Istituto Gramsci. Il montaggio ha poi inserito nell'esposizione di Spriano materiali fotografici di repertorio su avvenimenti e personaggi di un anno cruciale per la storia italiana: è infatti l'anno dei grandi scioperi del marzo, della caduta del fascismo, dell'armistizio, dell'occupazione nazista in Italia, dell'inizio della Resistenza.

## 1974 **IMMAGINI VIVE**

*Lungometraggio* (film TV), *regia*: Ansano Giannarelli; *sceneggiatura*: Ansano Giannarelli, Luigi Verga; *organizzazione generale*: Elio Serra; *direttore di produzione*: Bruno Frascà; *montaggio*: Ansano Giannarelli, Velia Santini; *sonoro in presa diretta*: Manlio Magara; *scenografia*: Beppe Mangano; *fotografia*: Luigi Verga; *riprese con Ada Guareschi*: Luigi Verga, Eva Piccoli; *operatore alla macchina*: Ugo Adilardi; *assistente operatore*: Eva Piccoli; *segretaria di edizione*: Silvia Ormezzano; *produzione*: Reiac film; *interpreti*: Ada Guareschi (nella parte di se stessa), Nicoletta Donati (nella parte di Ada bambina), Gianni Magni, Emilio Garrelli, Peter Siniscalchi, e con la partecipazione degli abitanti di Arigna in Valtellina; segnalato al 27° Premio Italia 1975; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-Tv;

## **LA DINAMICA DELLA MATERIA**

Trasmissione didattica sperimentale in 4 unità didattiche da 10'; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

## 1974-76 **RESISTENZA: UNA NAZIONE CHE RISORGE**

*Lungometraggio* (film di montaggio); *regia*: Ansano Giannarelli; *sceneggiatura*: Mino Argentieri; *consulenza storica*: Paolo Spriano; *fotografia*: Luigi Verga, Ugo Adilardi; *assistente operatore*: Eva Piccoli; *musica*: Benedetto Ghilia; *fonico*: Romeo Balsamo; *montaggio*: Carlo Schellino, Carla Simoncelli; *ass. montaggio*: Maria Rosaria Agostinelli; *voci*: Luigi Proietti, Stefano Satta Flore, Bruno Alessandro, Mario Bardella; 16mm, 210', b/n; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Il film che si propone come documentazione critico-divulgativa e come ripensamento storico del periodo 1943-45, è diviso in cinque parti: febbraio-settembre 1943: da Stalingrado all'armistizio; settembre 1943- gennaio 1944: dall'insurrezione di Napoli al congresso di Bari; gennaio-agosto 1944: dallo sviluppo della Resistenza alla

liberazione di Firenze; agosto-dicembre 1944: dall'insurrezione di Parigi al secondo inverno in montagna; gennaio-aprile 1945: dal dibattito nel CNLAI all'insurrezione del 25 aprile. Esso delinea lo svolgimento delle vicende italiane nel quadro più ampio degli avvenimenti della seconda guerra mondiale a partire dal febbraio '43 all'aprile 1945. Un commento sonoro fuori campo accompagna la descrizione visiva affidata a documenti filmati, cinegiornali e documentari, a fotografie, documenti e grafici e collega tra loro le numerose testimonianze originali che costituiscono il corpo della pellicola. Una parte del film è dedicata alla lotta partigiana nel Piemonte e agli scioperi e alla Resistenza degli operai torinesi.

**1976**

**VELENI D' ITALIA**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli, in coll. con Ugo Adilardi, Paola Morico, Carla Simoncelli; 16mm, 20', colore e b/n; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Più che un documentario, *Veleni d'Italia* si propone come uno strumento audiovisivo d'informazione e di analisi sui problemi della nocività industriale. Partendo dall'incidente di Seveso, ricostruito con immagini cinematografiche, fotofrafiche e con grafici, l'audiovisivo si sviluppa -sulla base di un'intervista con la scienziata Laura Conti, di testimonianze di sindacalisti, esponenti politici, scienziati e di immagini sui luoghi e sulle situazioni più significative in rapporto al problema della nocività industriale- come una riflessione sulla salute nelle fabbriche e sul territorio, sulle misure da adottare per salvaguardare i cittadini e i lavoratori nell'ambiente in cui vivono e svolgono la propria attività, sulle necessità di un controllo democratico nei confronti dei processi industriali e dell'organizzazione del lavoro.

**1977 ELOGIO DI GASPARD MONGE FATTO DA LUI STESSO**

Telefilm nella serie di trasmissioni, *Uomini della scienza*; *regia*: Ansano Giannarelli; *consulenza scientifica*: Giorgio Israel, Piero Negrini; *sceneggiatura*: Ansano Giannarelli; *fotografia*: Luigi Verga; *montaggio*: Velia Santini; *scene*: Beppe Mangano; *costumi*: Adriana Spadaro; *musica*: Vittorio Gelmetti; *direttore di produzione*: Elio Serra; *interpreti*: Piero Vida (Gaspard Monge); *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-Tv.

**UOMINI DELLA SCIENZA**

supervisione, serie di 5 telefilm; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-Tv.

**1978-79 UN FILM SUL PCI**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *regia 2° unità*: Gabriele Tanferna; *fotografia*: Blasco Giurato; *fotografia 2° unità*: Giancarlo Martella; *fonico presa diretta*: Davide Magara; *fonico 2° unità*: Pasquale Rotolo; *montaggio*: Lino De Serriis; 16mm, 70', colore; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Il film racconta la storia del PCI dal dicembre 1978 al settembre 1979 attraverso una serie di avvenimenti politici collettivi che hanno al centro il XV congresso.

**1979 GUIDO ROSSA**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *fotografia*: Blasco Giurato; *montaggio*: Lino De Serriis; 16mm, 26', colore; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

**GIOVANI**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *fotografia*: Blasco Giurato, Giancarlo Martella; *suono in presa diretta*: Davide Magara, Lello Rotolo; 16mm, 19', colore; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Esempi emblematici della condizione giovanile alla fine degli anni '70, dalla disoccupazione all'emigrazione, dall'impegno nelle cooperative agricole alle manifestazioni per una scuola rinnovata, dall'emarginazione alla protesta violenta e all'impegno politico attivo.

**IL BUONGOVERNO**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

**1980**      **VERSILIA: GENTE DEL MARMO E DEL MARE**  
Trasmissione sperimentale in due puntate per la Rai-Tv, inedita; *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.Rai-Tv.

**SPECIALE RICERCA**

Film industriale per la Fiat, *sceneggiatura e regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Cinefiat, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (copia muta).

**1981**      **COME PARLA IL CINEMA ITALIANO**  
Trasmissione per la Rai-Tv (inchiesta in sei puntate da 40' ciascuna); *regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film;

**LA "FOLLIA" DI ZAVATTINI**

Trasmissione televisiva (special su La Verità aaa di C.Zavattini); *regia*: Ansano Giannarelli; *co-produzione*: Rai-Reiac Film; *fotografia*: Marcello Gatti, Maurizio Dell'Orco; *fonico*: Giancarlo Laurenzi; *montaggio*: Velia Santini; *assistente alla regia*: M. Nicoletti; 16mm, 56', colore; *reperibilità*: Rai-Tv; Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Cesare Zavattini esprime alcune idee sul cinema mentre sta seguendo la sua prima regia. Il documentario è stato realizzato durante le riprese e il montaggio del film *La Verità aaa* di cui Zavattini è l'ideatore il regista e l'interprete.

**1982**      **IL ROCOCO' NEI VICOLI**  
Cortometraggio; *Regia*: Ansano Giannarelli; *produzione*: Reiac film; *reperibilità*: Reiac.

**1983**      **MEMORIA PRESENTE. Ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista**  
Inchiesta; *regia*: Ansano Giannarelli; *consulenza storica*: Bice Migliau, Anna Rossi Doria; *collaborazione alle ricerche*: Lidia Piccioni, Laura Toscano; *organizzazione generale*: Marina Piperno; *produzione*: Reiac film; *fotografia*: Alfredo Mastrecchia; *suono*: Mauro Turchetta; *assistente*: Luciano De Paolis; *montaggio*: Marco Boccitto, Guido Popoli; *speaker*: Antonio De Robertis; *ispettore di produzione*: Sergio De Lorenzi; *direttore di produzione*: Renato D'Inverno; *durata*: 65'; colore e b/n; *realizzazione*: Archivio Storico Audiovisivo Movimento Operaio, Istituto Romano per la Storia dal fascismo alla Resistenza, centro di cultura ebraica della Comunità Israelitica di Roma, per conto della 1° Circoscrizione del Comune di Roma; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

L'inchiesta analizza quale rapporto ci fu tra i cittadini e il resto della popolazione della capitale, nel periodo dell'occupazione nazista a Roma, dal settembre 1943 al giugno 1944. Le interviste con i cittadini ebrei romani di diverse età, che furono protagonisti di quei drammatici mesi, e che scamparono alla deportazione nei campi di sterminio, si alternano con testimonianze rese dai cittadini romani e da religiosi, che offrirono la loro solidarietà ai perseguitati dal razzismo nazista. Il racconto di quel periodo storico è ricostruito anche con l'uso di materiali di repertorio cinematografico relativo agli avvenimenti bellici, nonché con brani di una rievocazione della razzia del 16 ottobre 1943. (tratto dall'elenco delle videocassette dell'Archivio.....)

#### **TRIBUNA AUTOGESTITA DEL PCI 1983**

Programma elettorale del PCI, *Per l'alternativa*; regia: Ansano Giannarelli; fotografia: Roberto Mastroianni; 3/4, 11', colore; reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Programma elettorale del PCI, *Un' alternativa per l' agricoltura*; regia: Ansano Giannarelli; reperibilità: Archivio Storico Audiovisivo Movimento Operaio;

**1984**

#### **ROMA OCCUPATA**

Cortometraggio; regia: Ansano Giannarelli; consulenza storica: Camillo Brezzi, Carlo Casula, Simona Colarizzi, Andrea Riccardi; produzione: Istituto luce; montaggio: Ernesto Trunverì; 16mm, 62', b/n; reperibilità: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Film sui dieci terribili mesi dell'occupazione nazista nella città di Roma, tra il 1943 e il 1944. Interamente composto da materiali audiovisivi di archivio sia fiction che non-fiction.

#### **SABATOVENTIQUATTROMARZO**

Regia: Gianni Amelio, Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Gioia Benelli, Giuseppe Bertolucci, Libero Bizzarri, Francesco Crescimone, Luigi Faccini, Massimo Felisatti, Nicolò Ferrari, Andrea Frezza, Ansano Giannarelli, Franco Giraldi, Ugo Gregoretti, Francesco Laudadio, Carlo Lizzani, Nanni Loy, Luigi Magni, Massimo Manuelli, Francesco Maselli, Gianni Minello, Giuliano Montaldo, Nanni Moretti, Riccardo Napolitano, Piero Nelli, Luciano Odorisio, Paolo Pietrangeli, Rosalia Polizi, Gillo Pontecorvo, Maurizio Ponzi, Faliero Rosati, Roberto Russo, Massimo Sani, Gianni Serra, Sergio Spina, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Gianni Toti, Piero Vivarelli; fotografia: Mario Benvenuti, Roberto Benvenuti, Maurizio Calvesi, Nino Celeste, Carlo Cerchio, Fabio Conversi, Dario Di Palma, Roberto Forges, Marcello Gatti, Ernesto Lanzi, Roberto Locci, Maurizio Lucchini, Gianni Mammoliti, Bruno Mancina, Sandro Messina, Antonio Modica, Bruno Moser, Cristiano Pogany, Francesco Rossetti, Marco Sacerdoti, Gian Piero Saulini; con la collaborazione di: Franco Angeli, Elisa Basconi, Armando Boccaceci, Salvatore Bognanni, Paolo Carnera, Luigi Cecchini, Aldo Cimaglia, Adriano Gangi, G.Lorenzo Gregoretti, Sandro Grossi, Ubaldo Jacopini, Massimo Intoppa, Gianni Lancellotti, Tony Scramuzzi, Fabio Tariciotti, Sergio Tolla; organizzazione: Loretta Bernabei, Barbara Galassi Beria; con la collaborazione di: Nico Forte, Lucio Lunerti suono Angelo Amatulli, Franco Borni, Aldo Gabrielli, Giancarlo Laurenzi, Davide Magara, Tullio Petricca, Domenico Salerno, Gianni Sardo, Giulio Viggiani, Corrado Volpicelli; montaggio: Roberto Perpignani, Fernando Quinteros, Carla Simoncelli con la collaborazione di Lorenzo Franco, Fabio Ferranti, Mimmo Granata; Italia, 1984, 16mm, 70', colore, sonoro

Cronaca della manifestazione del 24 marzo 1984 promossa dalla CGIL contro il decreto Craxi sulla scala mobile.

## **L' ADDIO A ENRICO BERLINGUER**

*Regia:* Ugo Adilardi, Silvano Agosti, Gianni Amico, Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Gioia Benelli, Roberto Benigni,, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Paolo Bianchini, Libero Bizzarri, Carlo Di Palma, Luigi Faccini, Giuseppe Ferrara, Nicolò Ferrari, Andrea Frezza, Ansano Giannarelli, Franco Giraldi, Francesco Laudadio, Carlo Lizzani, Luigi Magni, Massimo Manuelli, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, Riccardo Napolitano, Piero Nelli, Renato Parascadolo, Luigi Perelli, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Faliero Rosati, Roberto Russo, Massimo Sani, Ettore Scola, Raffaele Siniscalchi, Sergio Spina, Gabriele Tanferna, Annamaria Tatò, Gianni Toti; *selezione materiale:* Bernardo Bertolucci, Franco Giraldi, Carlo Lizzani, Luigi Magni, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, Gillo Pontecorvo, Ettore Scola; *fotografia:* Aldo Antonelli, Mario Barsotti, Angelo Bevilacqua, Massimo Cecchini, Antonio Climati, Dario Di Palma, Paolo D'Ottavi, Ernesto Lanzi, Angelo Lotti, Alessandro Ojetti, Claudio Ragona, Francesco Rossetti, Hermann Schatt, Franco Solito; *direzione produzione:* Loretta Bernabei; *scelta musicale:* Luigi Pestalozza; *mixage:* Adriano Taloni; *direzione montaggio:* Ugo Gregoretti; *montaggio:* Carla Simoncelli; 1984, 16mm, colore, sonoro;

Il film racconta la malattia, la morte e i funerali di Enrico Berlinguer, segretario del PCI.

**1985**

## **TRADIMENTO**

Lungometraggio (teatro-inchiesta); *regia:* Ansano Giannarelli; *sceneggiatura:* Carlo Alberto de Rosa, Ansano Giannarelli; *interpreti:* Bruno Corazzari, Antonio Salines, bruno Pennazzo, Renzo Lori, Antonio Lo Faro, Ivana Erbetta, Quinto Cavallera; *scenografia:* Paolo Bernardi; *costumi:* Lidia Barillà; *fotografia riprese esterne:* Alberto Gatto; *fotografia riprese in studio:* Valerio Moggio; *ricerche:* Michele De Luca; *assistente alla regia:* Erica Vitellozzi; *consulente musicale:* Vito Griva; *ispettore di produzione:* Renato Cuzzolin; *con la partecipazione di:* Rudolf Jacobs jr.; *reperibilità:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-Tv.

## **GRAFFITI MILANESI**

*Genere:* Antologia; *regia:* Ansano Giannarelli; *collaborazione:* Aurelio Citelli; *montaggio:* Renato Minotti; *speaker:* Daniela Morelli; *canzone dei titoli:* Paolo Pietrangeli; *produzione:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico in collaborazione con l'Assessorato ai servizi sociali e culturali della Provincia di Milano.

Antologia in videocassetta tratta dagli oltre 130 brani cinematografici di proprietà dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e descritti nella pubblicazione *Primo elenco del materiale di repertorio cinematografico su Milano e provincia*. L'antologia audiovisiva consente di ripercorrere visivamente alcuni dei momenti più significativi della vita sociale e politica di una città-chiave come Milano nella storia d'Italia, dalla Liberazione ai nostri giorni.

**1986**

## **NEL REGNO DEL SUD**

Lungometraggio (teatro-inchiesta); *regia:* Ansano Giannarelli; *soggetto:* Ansano Giannarelli, *sceneggiatura:* Lucio Battistrada; *scene:* Paolo Bernardi; *costumi:* Lidia Barillà; *direttore della fotografia:* Valerio Moggio; *consulenza storica:* Simona Colarizi, Giuseppe Corti; *assistente alla regia:* Erica Vitellozzi; *consulente musicale:* Giorgio Magri; *montaggio elettronico:* Caterina Ellena; *direttore di produzione:* Ezio Torta; *interpreti:* M. Sbragia, P. Cameron, G.Speranza, A.Mendolia, P.P.Capponi, F.Ferrarone, A.Cameron, N.Mascia, G.Farnese, G.Mandolicchio, B.Corazzari, S.Rossi, N. Gazzolo, P.Nuti, S. Gibello, L. D'Amico, F. Andreasi, P.G.Magliano, M. Scarpetta, F. Javarone, S. Ciulli, A. Alori, E. Cantarone, S. Massitelli, N. Francia, T. Biarco, R. Lori, G. Bullo, R. Izard; *reperibilità:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Rai-Tv.

*Nel Regno del sud* è un "teatro inchiesta" della terza rete RAI, che racconta gli avvenimenti politici nell'Italia del sud dallo sbarco alleato fino alla liberazione di Roma (1943-45). La base del racconto -che mescola ricostruzione e documenti cinematografici- è il diario di Benedetto Croce.

**1986-87 REMAKE**

*Lungometraggio; titolo italiano: REMAKE; regia: Ansano Giannarelli; interpreti : Roberto Accornero, Enrico Bertorelli, Maurizio Donadoni, Morando Morandini, Daniela Morelli, Paola Onofri, Riccardo Petrozzi, Silli Togni; soggetto: Ansano Giannarelli; sceneggiatura: Ansano Giannarelli Enrica Vitellozzi ; fotografia Fernando Gancola; musica: Lucio Dalla; montaggio: Fabio Ferranti, Ansano Giannarelli; anno di produzione:1987; durata (in minuti): 109 ; produzione: Reiac film-Rai; distribuzione : Istituto Luce INC; presentato fuori concorso al 40° Festival di Locarno.*

1987

**LEGHE DI ZINCO PER GLI ANNI '80**

Cortometraggio; *Regia:* Ansano Giannarelli; *reperibilità:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

**GIUSEPPE DI VITTORIO**

*A cura di* Ansano Giannarelli; *produzione:* Archivio Storico Audiovisivo Movimento Operaio in collaborazione con la CGIL; *durata:* 24'; *b/n* ; *reperibilità:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Il film rievoca la vita del leader della CGIL Giuseppe Di Vittorio, nel 30° anniversario della sua morte, utilizzando materiali di repertorio cinematografico e fotografico di particolare valore storico e provenienti da molteplici fonti. L'esperienza umana e politica di Giuseppe Di Vittorio, il suo lavoro fin da giovanissimo come bracciante agricolo in Puglia e la sua precoce militanza sindacale e politica; la lotta di Di Vittorio contro il fascismo, l'esilio in Francia e la successiva difesa della repubblica spagnola contro l'aggressione franchista. Immagini e parole mettono in evidenza il contributo decisivo di Di Vittorio alla rifondazione, in Italia, della CGIL e la sua direzione del sindacato negli anni duri della ricostruzione del paese, della scissione, delle lacerazioni del movimento operaio italiano e internazionale determinate dalla denuncia dello stalinismo e dai drammatici avvenimenti in Ungheria nel 1956.

1988

**BERLINGUER, LA SUA STAGIONE**

Lungometraggio (film di montaggio per l' home video); *regia:* Ansano Giannarelli; *collaborazione e testi:* Ugo Baduel; *ricerche:* Fabrizio Berruti; *organizzazione:* Paolo Di Nicola; *montaggio:* Claudio Di Lolli; *musica:* Nicola Bernardini, Antonella Talamonti; *produzione:* Archivio Storico Audiovisivo Movimento Operaio; *durata:* 90'; *b/n e colore;* *reperibilità:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Un ritratto di grande interesse del leader comunista. Non si tratta infatti di una biografia tradizionale, impostata secondo criteri cronologici. Della "stagione" di Berlinguer vengono tratteggiati, a blocchi tematici, alcuni periodi e nodi principali, certe sue specifiche caratteristiche, alcuni aspetti peculiari della sua personalità. Così, insieme alla rievocazione delle grandi vittorie del PCI, delle lacerazioni del mondo comunista, delle iniziative di Berlinguer in campo internazionale, il film mette in evidenza come egli si muoveva tra la gente, il suo rapporto sapiente con i mezzi di comunicazione, com'è diventato comunista, l'ironia di cui era capace accanto alla durezza, lo stile di comportamento, quel poco di vita privata su cui esistono immagini, le parole che ha "inventato". Il film è il risultato di una approfondita ricerca effettuata negli archivi sia cinematografici che televisivi; la selezione è stata guidata dal criterio della validità dei documenti, in qualche caso anche inediti, superando, se necessario, eventuali preoccupazioni di carattere tecnico;

1990

**LE COSE IMPOSSIBILI. Autobiografia di Pietro Ingrao**

*Raccolta da:* Nicola Tranfaglia; *regia:* Ansano Giannarelli; *organizzazione:* Paolo Di Nicola; *fotografia:* N. Castiglione, R. Mappa, A. Palmadessa, R. Palmadessa; *suono in presa diretta:* G. Laurenzi, P. Rosa; *montaggio:* Marco Alfonsi; *musica:* Leonardo Svidercoschi; *produzione:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico; *durata:* 60'; *b/n e colore;* *reperibilità:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico..

Da un'intervista di oltre 6 ore sono stati estratti i temi tra i più appassionanti dell'esperienza umana e politica di Pietro Ingrao e della storia del PCI: gli anni della giovinezza; la scelta politica; il lavoro di un giornalista comunista; la reazione alla denuncia dello stalinismo e alla tragedia dell'Ungheria; la battaglia all'11° congresso del

PCI; i problemi che emergono con la contestazione del '68 e l'autunno caldo; il rapporto con il gruppo del "Manifesto"; attraverso gli anni della controffensiva conservatrice, il crollo del modello sovietico;

**PER IL MEZZOGIORNO. Antologia audiovisiva**

*a cura di* Ansano Giannarelli; *consulenza:* Piero Di Senna; *montaggio:* Claudio Di Lolli, Amato Mastrogiovanni; *musica:* Stefano Ravizza, Aldo Sferra; *produzione:* Archivio Storico Audiovisivo Movimento Operaio; *durata:* 60'; b/n e colore; *reperibilità:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

L'antologia è dedicata al Mezzogiorno d'Italia, dalla caduta del fascismo ai nostri giorni. La situazione sociale, politica ed economica della zona più sottosviluppata della penisola, è analizzata considerando tutti i problemi: l'arretratezza dell'agricoltura, la vita urbana e contadina, la condizione operaia, la delinquenza mafiosa ecc...)

**VU CUMPRÀ' NON HA SENSO** (Lavoro collettivo)

Film documentario; *regia:* Adriana Gai, *regia/sceneggiatura:* Leticia Bargas; *fotografia:* Issoufou Tapsoda, Burkina Faso; *suono:* Ramiro Fierro, *montaggio:* Aaron Yelin; *produzione:* Aurora Oseda; *collaborazione di regia:* Fernando Birri, Ansano Giannarelli; *collaborazione alla produzione:* Settimio Presutto; *produzione:* Escuela Internacional de Cine y Television de San Antonio de Los Baños, Comune di San Giuliano Terme; *edizione italiana:* Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Film documentario realizzato dagli studenti della *Escuela Internacional de Cine Y Television*, presieduta da Gabriel Garcia Marquez e diretta da Fernando Birri, sulla condizione di vita e di lavoro degli immigrati africani nella provincia di Pisa. Partendo dall'uccisione di Jerry Masslo a Villa Literno (documentata attraverso un servizio del telegiornale con una sua intervista concessa prima della morte) vengono raccolte opinioni e testimonianze di persone coinvolte nel fenomeno immigrazione. Primi fra tutti, loro, gli extracomunitari, i "vu cumprà", come impropriamente vengono definiti. Emerge in tutta la sua drammaticità il problema della integrazione sociale, l'impossibilità di trovare altro lavoro che non sia quello di venditore ambulante.

1993

### **S.O.S. PESCA**

*Genere*: documentario-inchiesta; *regia*: Ansano Giannarelli; *consulenza*: Giulio Andrea Tozzi; *organizzazione*: Giuseppe Pazzaglia; *fotografia*: Andrea Gioacchini; *regia 2° unità*: William Strali; *fotografia 2° unità*: Domenico Rocco Valentini; *operatore specializzato*: Maurizio D'Amato; *montaggio*: Ruggero Patrizi; *realizzazione tecnica*: Kinoki; *con la collaborazione di*: Alphabet e Union Comunicazione; *sostegno all'iniziativa*: A.N.C.P. LEGA/PESCA, CGIL Nazionale, CGIL Liguria -R.S.T.A., Osservatorio Ligure Pesca, SNOP Genova; *produzione*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

La pesca è un settore in cui i rischi per la salute possono essere molto alti: per l'ambiente naturale (naufragi, cadute in mare), per le specifiche operazioni svolte sul battello (ambiente rumoroso, ritmi di lavoro molto faticosi, attrezzature pericolose, ecc...) per lo stile di vita indotto dall'attività (abitudine al fumo, alimentazione, isolamento relazionale, ecc...). In Italia, sono inoltre pressoché assenti gli interventi di prevenzione, sia per la frammentazione del settore in piccole aziende, sia per le limitate possibilità operative delle istituzioni preposte alla prevenzione e alla tutela della salute dei lavoratori del mare (capitanerie di porto, Uffici di sanità marittima, cassa marittima). S.O.S. pesca è stato girato nei porti e sui pescherecci di Ravenna, Rimini e Cesenatico. Attraverso le immagini del lavoro quotidiano e interviste a pescatori, imprenditori e dirigenti cooperative, rappresentanti delle istituzioni, progettisti, costruttori e ricercatori navali, si esplora un fenomeno assai complesso, per l'intreccio di tanti aspetti: esigenze di tutela della salute da un lato ed evoluzione tecnologica del battello da pesca, esigenze economiche di un'attività prevalentemente artigiana e necessità di tutela delle risorse ambientali (inquinamento e ripopolamento ittico), bisogni di riferimenti istituzionali certi e carenze dell'assetto normativo e politico-istituzionale, crisi economica e politiche europee di settore.

1996

**ASPROMONTE, SENTIERI D' AUTUNNO E D' INVERNO**

Cortometraggio; *regia*: Ansano Giannarelli; *reperibilità*: Mediateca della Calabria, RC.

**CUBA E IL CHE (Diario del novecento)**

*a cura di* Ansano Giannarelli; *organizzazione, ricerche e coordinamento editoriale*: Paolo Di Nicola, Ermanno Taviani; *assistente alla produzione*: Fabrizio Moggia, Valeria Di Bitonto, Paolo Prosperini; *musiche originali*: Riccardo Giagni; *montaggio*: Claudio Di Lolli; *postproduzione*: Unitelefilm; *grafica*: Virginia Arati; *impaginazione e sigla*: Renato Ferraro; betacam, 69', colore e b/n; *reperibilità*: Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

## IX BIBLIOGRAFIA

Alberti, Walter (a cura di), *Il film industriale*, MI, Alberti e Croci, 1962.

Baldelli, Pio, "Cronaca e Realtà", *Cinema documentario*, n.3-4, dic/marzo, 1967.

Bernagozzi, Giampaolo, *Il cinema corto. il documentario nella vita italiana 1945-1980*, FI, Edizione, La Casa Usher, 1979.

Bernagozzi, Giampaolo (a cura di), *Il Cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, BO, Edizioni. Pàtron,1985. Quaderni di documentazione cinematografica.

Bernagozzi, Giampaolo (a cura di), "Come si documenta il crimine", in *Materiali di documentazione cinematografica*, n.1 aprile, 1975, Pàtron Editore.

Bernagozzi, Giampaolo "Note per una storia del documentario in Emilia", in *Tradizione e innovazione nel cinema degli autori emiliano-romagnoli*, a cura del comune di Modena, 1976.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

Brecht, Bertolt , *Scritti teatrali*, To, Einaudi, 1962.

Ugo Buzzolan, *Una bambina, sessant'anni fa*, in "La Stampa", 16-01-1976.

Cabassi, Sergio "La seconda giornata del film industriale", *Il Resto del Carlino*, 11 giugno 1964.

Carpi, Fabio, *Cinema italiano del dopoguerra*, Milano, Swarz, 1958, p.73.

Cesareo Giovanni, Rodi Patrizia, *Il Mercato dei sogni, introduzione alle comunicazioni di massa*, MI, Edizioni Mondadori 1996.

Cremonini, Giorgio "Il cinema italiano dal 1959 ad oggi", in AAVV, *Cinema contemporaneo*, diretto da Vincenzo Bassoli, Roma, Lucarini Editore.

De Michelis, Cesare "La Resistenza nel cinema degli anni facili", *Cinema 60*, 23-26 (1962).

De Sanctis, "La Realtà del Documentario", *Film-Selezione*, n.18, Luglio/Agosto, 1963.

Di Carlo, Carlo, "Il cortometraggio italiano antifascista", in *Centrofilm*, n. 24-26, agosto-settembre 1961.

Di Giammatteo, Fernaldo, *Dizionario universale del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

Gelmetti, Vittorio , "Strutture della musica riprodotta", *Cinema Nuovo*, n.234, 1975.

Krak, Pier Paolo, *Influenze brechtiane nell'opera di Ansano Giannarelli*, tesi di laurea, anno accademico 1978-79, DAMS, BO.

Lizzani, Carlo, *Il cinema italiano, dalle origini agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Lizzani, Carlo, "Il documentario e la retroguardia", in *Cinema*, n. 35, marzo 1950, p.166.

Marcuse, Herbert, *Saggio sulla liberazione*, Torino, Einaudi, 1969.

Miccichè, Lino, *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio Editori, 1995.

Moneti, Guglielmo (a cura di), *Lessico Zavattiniano*, VE, Marsilio Editore, 1992.

Nepoti, Roberto, *Storia del documentario*, BO, Pàtron Editore, 1988.

Rosati, Faliero (a cura di), "1968-1972: Esperienze di cinema militante", in *Studi monografici di Bianco e nero*, Roma, agosto 1973.

Spezia, Luisella, *Il documentario industriale*, tesi di laurea in Cinematografia Documentaria, anno accademico 78-79, Dams, BO.

Steri, Francesco, *Divisione del lavoro e sviluppo industriale*, Roma, Savelli, 1977, p;15.

Torri, Bruno , *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palermo, Palumbo, 1973.

Wright, Basil, "Il film documentario", in *Rivista del cinema italiano*, n.1, Gennaio 1954, p.35.

## 9.1 ARTICOLI SU SIERRA MAESTRA

(in ordine cronologico)

Ugo Casiraghi, "Dibattito sulla rivoluzione in "Sierra Maestra" di Giannarelli", *l'Unità*  
2 settembre 1969.

Dario Zanelli, "Guerriglia e contestazione", *Il resto del Carlino*, 2 settembre del 1969.

Lino Micciché, "Uomini della *Sierra* e intellettuali d'Europa", *Avanti*, 2-9-1969.

G.B.Cavallaro, "Sierra Maestra",*Rivista del cinematografo*, 9-10 ottobre, 1969, p.467.

F. Di Giammatteo, "Una rivoluzione tascabile", *Bianco e nero*, n.11-12 novembre, 1969, p.169.

Gian Paolo Bernagozzi, "Sierra Maestra", *Film Mese*, n.32, 1969, p.87.

G.Fink, "Sierra Maestra",*Cinema nuovo*, n.205,1970, p. 214.

Giacomo Gambetti, "Sierra Maestra" *Cineforum*, n.91, aprile, 1970, p.34.

Giannarelli e Birri, hanno parlato di questo, in una intervista uscita su *Cinéma 70* (numero 144, mars 1970), e curata da Guy Hunnebelle.

V. Marinucci, "Audiovisivi", N.10 , 1969.

G. Grazzini, *Corriere della Sera*, 2-9-1969.

Intervista a Vittorio Gelmetti di Ermanno Comuzio, apparsa su, *Cineforum*, n. 280, dicembre, 1988, p.11-14.

## 9.2 ARTICOLI SU ***Non ho tempo***

(in ordine cronologico)

Aldo Scagnetti, "I progetti di Ansano Giannarelli, tre idee difficili", *Paese sera*, 22-4-1970.

Anna M.Pinnizzotto, "Tra storia e scienza un matematico con poco tempo e molte idee", *Radio Tv, (Paese sera)*, 23-29 agosto 1972.

Ugo Buzzolan, "Dal loquace Sant'Agostino a un matematico dimezzato", *La Stampa*, 21-9-1972.

Sergio Surchi, "Premio Italia '72. Matematico dell'800 come i ragazzi del '68", *Il Popolo*, 21-9-1972.

Giovanni Cesareo, "Non ho tempo", *l'Unità*, 21-09-1972.

Morando Morandini, "La ribellione del matematico", *Il Giorno*, 22-9-1972.

Giovanna Grassi, "Un grande matematico diventa attore in tv. Chissà che faccia faranno i miei colleghi professori", *Domenica del Corriere*, 26-09-1972.

Romano Zanarini, "Non ho tempo", scheda filmica, *Cinema Roma d'essai*, N.19, anno 1972-73.

Andrée Tournès, intervista ad Ansano Giannarelli, in *Jeune cinéma*, n.68, Février 1973.

Roberto Alonge, "Non ho tempo", *Cinema nuovo*, n.223, maggio-giugno 1973, p.205-206.

Mario Serenellini, "Incontro con Ansano Giannarelli. Porta sullo schermo biografie impegnate", *Gazzetta del Popolo*, 30-03-1973.

La Stampa, 1-4-1973 (La pellicola su Galois illustrata dal regista)

"Il matematico Galois non piace al censore", *Supplemento Radio TV (Paese Sera)*, 4-4-1973;

E. Zoc. "Quell'incompreso di Galois", *Momento-Sera*, 7-8/4/1973.

Aurora Santuari, "Arriva sugli schermi l'inventore dell'algebra", *Paese Sera*, 12-4-1973.

"L'algebra e le barricate", *Paese Sera*, (articolo di C.C.) 14-4-1973;

Francesco Savio, "La fretta di Galois", *Il Mondo*, 03-05-1973.

Mino Argentieri, "Scienza e politica di Evaristo Galois", *L'Eco della Stampa*, 04-05-1973.

Guglielmo Biraghi, "Ventiseiesimo Festival di Cannes", *Messaggero*, 13-5-1973.

Avanti, 17-5-1973, articolo di Ugo Finetti;

"Il matematico contestatore", *Corriere della Sera*, 17-5-1973;

Stefano Reggiani, "Non ho tempo", *La Stampa*, 19-5-1973.

Ugo Casiraghi, "Affermazione italiana ai margini del festival", *L'Unità*, 19-5-1973, p.9.

Lino Micciché, "Quattro donne disperate alla ricerca della morte", *Avanti*, 20-5-1973, p.13.

Sergio Frosali, "Non ho tempo, Il culto della verità", *La Nazione*, 27-06-1973.

AAVV, *Semaine internationale de la critique francaise*, del XXVI Festival del Film di Cannes, 1973.

Roberto Escobar, "Non ho tempo", *Cineforum*, n.129, gennaio, 1974.

Giorgio Cremonini, "L'eredità di Brecht in tre film "politici" dopo il '68", *Il ponte*, 31 marzo 1974, p.232-236.

Ivano Cipriani, *TV recidiva: rimandato "Non ho tempo"*, *Paese Sera*, 26-5-1974.

Vittorio Gelmetti, "Strutture della musica riprodotta", *Cinema Nuovo*, n.234, 1975.

Gian Paolo Ormezzano, "Non ho tempo", *Tuttosport*, 2-11-1975 .

Natalia Ginzburg, "Matematico rivoluzionario", *Corriere della sera*, 5-01-77.

"La scienza contro il potere", *La Repubblica*, 5-1-1977.

"Matematico francese in difesa del popolo", *La Stampa*, 5-1-1977.

Mino Doletti, "Galois, ovvero algebra e politica", *Il Tempo*, 5-1-1977.

"Il matematico rivoluzionario", *Il Giorno*, 5-01-77.

"Non ho tempo: cinque anni in anticamera", *Paese Sera*, 5-1-1977.

*Il Popolo*, 5-1-1977;

### 9.3 GIANNARELLI PARLA DI CINEMA

Giannarelli, Ansano, "Registi in moviola", in *Cinemasessanta*, Roma, n.6, dicembre 1960.

--"Tendenze attuali del cinema antifascista italiano", intervento al Convegno Nazionale di Grugliasco, in AA. VV., Grugliasco 1963, pag.90 segg.

--"Pubblico e privato nell'attività audiovisuale", in *OcchioCritico*, periodico della Federazione italiana circoli del cinema, numero 0, dicembre, 1978.

--"Ipotesi di un rapporto nuovo tra cinema e televisione", di Ansano Giannarelli e Carlo Lizzani, in *Cinema Nuovo*, n.259, giugno 1979.

--"Cinema e tv: un nodo da sciogliere", in *Cinemasessanta*, Roma, n.142, novembre-dicembre 1981.

--"Un occhio al cinema del P.C.I.", in "Gulliver", Roma, n.12, dicembre 1982.

--"Un regista in Archivio", in *Sapere*, luglio 1983, numero 7, edizioni Dedalo.

--"Terni: una fabbrica una città. Un progetto seppellito mediante il silenzio ovvero chi tace non acconsente", in *Sapere*, numero 11, novembre 1983, edizioni Dedalo.

--"Documentari e cortometraggi", in AAVV, *L'ultimo schermo, cinema di guerra, cinema di pace.*, Bari, Edizioni Dedalo, 1984.

--Prefazione a, *La settima arte*, di V. Pudovkin, Roma, Editori Riuniti, 1984.

--Comunicazione su *Cinema e dialetto in Italia*, numero monografico, Atti della rassegna-seminario, bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, giugno 1985.

--"Cinema cortometraggio e documentario sulla Resistenza italiana", in AAVV, *Antifascismo e Resistenza nella storia della cinematografia italiana*, Febbraio 1985.

--"Parole vecchie e già ascoltate in un mondo in piena trasformazione", in *Gulliver*, numero 1, gennaio 1988.

--"L'anomalia necessaria e imperfetta dell'articolo 28", in *Cinemasessanta*, novembre-dicembre 1988.

--"La riforma del sistema di informazione. Anni e pazienza per un nuovo progetto", in Gulliver, numero 6, giugno 1990.

--"Saper guardare, far vedere: produzione, distribuzione e consumo dell'audiovisivo di servizio", in materiali del convegno-seminario, Dall'occasione alla strategia. Produzione e uso dell'audiovisivo di servizio, a cura della Provincia di Milano, Assessorato alla cultura, Servizio Audiovisivi.

--"Introduzione ai lavori sul convegno:Accesso alla memoria, la catalogazione degli audiovisivi", in AAVV, *Accesso alla memoria*, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 8 maggio, 1996.

