

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

Dottorato di ricerca  
*Studi sul patrimonio culturale*  
XXIX ciclo

**Ivano Mistretta**

***La produzione documentaristica della Panaria Film:  
dalle carte d'archivio un nuovo quadro interpretativo***

tesi di dottorato di ricerca

Tutor: prof.ssa Stefania Rimini

Triennio accademico 2013-2016

## INDICE

<b>Introduzione</b> .....	4
<b>Capitolo 1</b>	
<b>Il fondo Panaria: dalla dispersione all'inventario</b>	
1 Lo stato di fatto.....	13
2 Il trattamento dei documenti per l'archiviazione.....	16
3 La <i>Serie Storica</i> .....	19
3.1 Carte.....	20
3.2 Pellicole cinematografiche.....	52
3.3 Fotografie.....	59
3.4 Manifesti e locandine.....	60
3.5 Libri, riviste, cataloghi.....	60
3.6 Altro.....	61
4 La <i>Nuova Serie</i> .....	62
4.1 Carte.....	63
4.2 Videotapes e dvd.....	77
4.3 Libri, riviste e cataloghi.....	78
4.4 Tesi.....	79
4.5 Altro.....	79
<b>Capitolo 2</b>	
<b>La produzione documentaristica dalla fondazione della Panaria Film al 1949</b>	
1 <i>Cacciatori sottomarini</i> .....	80
2 Le co-produzioni con Artisti Associati: <i>Terra di Sicilia, Vecchia miniera, Croce in Sicilia</i> .....	110
2.1 <i>Croce in Sicilia</i> .....	117
2.2 <i>Vecchia miniera</i> .....	119
2.3 <i>Terra di Sicilia</i> .....	122
3 <i>Tonnara</i> .....	126
4 <i>Bianche Eolie e Isole di cenere</i> .....	139
5 <i>Tra Scilla e Cariddi</i> .....	148
6 <i>Opera dei Pupi</i> .....	159

<b>Conclusioni</b> .....	171
<b>Ringraziamenti</b> .....	178
<b>Appendice</b>	
Schede dei documentari.....	181
La formazione di Francesco Alliata.....	188
<b>Bibliografia</b> .....	197

## INTRODUZIONE

Eugenio Bonanno, in *Il cinema in Sicilia*, liquidava in poche righe la vicenda della Panaria Film e delle sue produzioni.

Forse cominciarono per diletto, da sportivi appassionati che volevano riprendere le proprie esperienze di caccia subacquea. Poi, l'impegno si allargò e nacquero intenzioni più positive come quella di produrre documentari; vennero i successi e, come logico sviluppo, non poteva mancare il passaggio al film di lungometraggio. Bisogna sapere che cosa significa produrre un film su basi internazionali per apprezzare nella giusta misura lo sforzo affrontato dalla Panaria. (Bonanno 1953, 19)

Non un titolo, né un nome, seppure Bonanno scrivesse negli stessi anni in cui la Panaria operava avendo già prodotto il suo secondo lungometraggio, *Carrozza d'oro*, per il quale aveva ingaggiato il grande Jean Renoir e ancora una volta Anna Magnani. L'intenzione del suo volumetto, occorre dirlo, non era di occuparsi della storia del cinema siciliano, che comunque accennava nel capitolo *Appunti per una storia del cinema in Sicilia*, ma di realizzare un testo sulla necessità di sviluppare un piano industriale cinematografico nell'Isola. La pubblicazione, non a caso, si apriva rivolgendosi direttamente all'Assemblea Regionale Siciliana. Nel 1953 l'industria cinematografica era una delle più interessanti nel panorama nazionale, anche in virtù del sostegno pubblico, quindi i tempi sembravano finalmente maturi per parlare della realizzazione della cosiddetta "Cinecittà di Sicilia" (di cui Francesco Alliata, fondatore della Panaria, fu fra l'altro promotore). Del resto erano state numerose le case di produzione più o meno significative che si erano avvicinate sul territorio siciliano sin dagli inizi della storia del cinema; e poi ormai la Sicilia era sotto i riflettori, improvvisamente nota, vuoi per l'attenzione morbosa che si era creata attorno ai due film

*Vulcano e Stromboli*, vuoi per gli altri film che vi erano stati girati, come la *La terra trema* o *In nome della legge*, giusto per citare due titoli più che noti del periodo. Insomma la Sicilia era un set perfetto: con una luce splendida per gran parte dell'anno e scenari che sembravano naturalmente cinematografici, aveva tutte le carte in regola per diventare una nuova Hollywood. Come sappiamo l'ignavia della politica regionale, ancor prima delle resistenze della lobby politico-cinematografica romana, faranno presto arenare quel tentativo. Ma questa è un'altra storia.

Le poche righe di Bonanno, nella loro sintesi estrema, mettono comunque in evidenza degli aspetti che hanno connotato sin dall'inizio la storia (nel senso di narrazione oltre che catena di eventi rilevanti) della Panaria e che sono utili a chiarire alcuni dei motivi della sua fortuna critica. Parlando della spinta che fece nascere la Panaria e il suo primo cortometraggio, Bonanno mette in campo il diletto, aspetto che affiorerà ancora molti anni dopo nella narrazione delle vicende della società di produzione. Il passaggio al documentario "vero" rappresenta certamente un impegno maggiore e meritorio per la Panaria, ma si tratta di un fenomeno transitorio perché tutto conduce all'unico approdo possibile, al lungometraggio. Solo questo, a maggior ragione quando prevede uno sforzo produttivo di carattere internazionale, è degno di essere preso in considerazione.

Il discorso di Bonanno è rivelatore di un vecchio e diffuso (e mai del tutto superato) atteggiamento critico e storiografico che vede la storia del cinema fundamentalmente come successione di *lungometraggi narrativi di finzione*. Il documentario era un grande rimosso, un corpo che si aggirava come un fantasma nella storia del cinema, soprattutto quella italiana, «una specie di "buco nero" della storiografia» (Bernardini 1999, 15). Non che non se ne parlasse o scrivesse, ma il ruolo del cortometraggio, soprattutto quello documentaristico, è sempre stato quello del fratello minore, del prodotto semi-professionale, di buon artigianato, della palestra in cui sperimentare tecniche, tecnologie e linguaggi che poi sarebbero confluiti nel cinema professionale. Era così durante il Ventennio, quando i cortometraggi si realizzavano nelle sezioni cinematografiche universitarie, i CineGUF, per formare i giovani registi e tecnici che poi, selezionati, sarebbero stati destinati a Cinecittà; e continuò ad essere così negli anni successivi. Nel dopoguerra il nuovo assetto politico produsse un nuovo quadro legislativo che, volendo sostenere la produzione dei cortometraggi, in realtà ne ammorbò l'esistenza. Com'è noto le due leggi del 1945 e 1947 consentirono ai produttori di cortometraggi di partecipare al 3% dei ricavi del lungometraggio cui i corti dovevano essere per legge abbinati in sala. È la manna dal cielo ma, come sappiamo, quella che doveva essere un'opportunità per i piccoli produttori dediti al cortometraggio documentaristico, venne invece cavalcata da un vero e proprio "cartello" affaristico costituito da alcuni grandi produttori

con solidi agganci politici, dediti sia alla produzione di cortometraggi documentaristici ma, soprattutto, di attualità, i cosiddetti cinegiornali (posti sotto il controllo della DC). I produttori dei lungometraggi invece, per garantire l'abbinamento ai loro film di successo, erano soliti reclamare alle piccole case produttrici di documentari una parte di quel 3% degli incassi al botteghino. Le società di distribuzione, non da meno, volevano la loro parte per garantire la circuitazione nelle loro sale. Gli esercenti, infine, cui la proiezione dei corti rubava tempo che avrebbero potuto utilizzare per realizzare una proiezione in più al giorno, spesso non promuovevano i cortometraggi o li proiettavano solo la mattina, altre volte non li proiettavano neanche e compilavano borderò falsi. Ai beneficiari naturali delle due leggi, i piccoli produttori, in realtà non restavano che le briciole e lo scontento di una semi-invisibilità. Così negli anni, in un percorso che raggiunge il suo culmine negli anni '50 ma praticamente inizia con l'entrata in vigore delle leggi, la produzione documentaristica ebbe una notevole impennata quantitativa ma, allo stesso tempo, un corrispondente scadimento qualitativo: si trattava spesso di prodotti realizzati sbrigativamente o con materiali di recupero, con un linguaggio che ricalcava i più deteriori *cliché*. Così riassumeva la situazione un critico dalle colonne dell'Avanti!: «Che cosa è stato il cortometraggio dal 1947 al 1956? Una scuola di conformismo, un fertile campo per la speculazione, un docile strumento di propaganda clericale. Per il pubblico, salvo rare eccezioni, il cortometraggio ha rappresentato dieci minuti di noia e di sbadigli» (Gallo 1959, 244).

La critica italiana in quegli anni, è vero, ha scritto più volte sul documentario, impegnando le migliori firme dell'epoca e rendendo conto anche del credito che il Neorealismo aveva nei suoi confronti, avendone in parte anticipato temi e sguardo. Ma «nella seconda metà degli anni quaranta, mentre l'attenzione della critica e del più vasto dibattito culturale sul Neorealismo si sposta progressivamente verso il cinema di finzione, la riflessione sul documentario si specializza su aspetti tecnici, economici e produttivi» (Bertozzi 2008, 103). In più, è stato proprio il riferimento a una certa idea di realismo incarnata idealmente dalle poetiche neorealiste ad avere appiattito il dibattito critico sul documentario, tenendo fuori esperienze ibride ed eterodosse come quelle della Panaria. Fare emergere i caratteri di quel percorso e il loro valore è tra i compiti che ci proponiamo in questo nostro lavoro.

Eppure, nella letteratura critica di quegli anni, non mancano apprezzamenti per i documentari della Panaria. Ne proporremo una selezione nelle pagine del secondo capitolo. Se è vero che compare qualche recensione straniera, nella maggior parte dei casi si tratta però di articoli pubblicati su riviste specializzate di secondaria importanza o sulla stampa locale non specialistica o, an-

cora, su quella di argomento ambientale-turistico o di divulgazione scientifica. In maniera unanime vengono lodati gli aspetti legati all'innovatività delle riprese subacquee e alla rivelazione di luoghi e tradizioni straordinari e prima sconosciuti. L'analisi non va più oltre, resta ad un livello interpretativo generico, legata al soggetto del documentario, nell'alveo sicuro della recensione più che dell'analisi linguistica o stilistica. La Panaria, insomma, resta fuori dal giro delle riviste di cinema più importanti, ma quest'ultimo aspetto, come accennavamo, riguardava parimenti la gran parte della produzione documentaristica italiana dell'epoca.

Una delle voci più interessanti di quegli anni, Francesco Pasinetti, lui stesso documentarista, così scriveva su Bianco e Nero un paio di mesi dopo la sua nomina a direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma:

Lo spettatore che volesse seguire i documentari – e non è uno spettatore isolato, si badi bene – si trova assolutamente disorientato: dove vedere il documentario tale o il documentario talaltro? Nessun manifesto lo annuncia, nessuna indicazione sui giornali; la critica tace, salvo casi eccezionali. I documentari si vedono soltanto alle mostre, ai festivals o in circostanze particolari! Non pochi vengono esportati; ma non pochi restano ignorati o quasi in Italia. (Pasinetti 1948, 4)

Se la critica italiana taceva sui documentari della Panaria, tutt'altro rilievo emerge se guardiamo alla fortuna che ebbero nei maggiori festival italiani e stranieri, da Venezia a Cannes a Edimburgo, giusto per citare i più importanti, dove vennero selezionati vincendo anche alcuni primi premi. Di ciò parleremo più ampiamente nel corso del presente lavoro. Crediamo comunque che la maggiore apertura culturale della critica specializzata fuori dai confini italiani, dovuta anche al differente peso dell'esperienza documentaristica nel cinema di quei paesi, abbia contribuito ad una diversa lettura della produzione documentaristica della Panaria, se non più attenta e acuta, sicuramente sgombera dai condizionamenti in cui si trovava quella italiana.

Infine un elemento che è emerso dal confronto diretto con Francesco Alliata negli ultimi anni e che, a suo avviso, ha inciso negativamente sulla storia della Panaria: la sua collocazione “politica” o, per meglio dire, quella che gli altri le attribuivano. Ricordiamo che la Panaria era stata fondata nel 1946, oltre che da Francesco Alliata, principe di Valguarnera, da altri tre soci, tutti aristocratici. Ciò, nel delicato passaggio storico di quegli anni, ha comportato l'etichettatura della Panaria come entità filomonarchica, sebbene mai alcuno dei soci Panaria si fosse pronunciato in tal senso. Ancor di più, nel clima fortemente ideologico e appiattito sul contrasto tra il fronte bianco e quello rosso di lì a venire, la Panaria, che non aveva rapporti con nessuno dei due fronti,

oltre che filomonarchica si trovò allo stesso tempo anche “orfana”, collocata suo malgrado nel vuoto che le si era creato intorno. Visto il clima di quegli anni, in cui l'appartenenza all'uno o all'altro fronte decideva le sorti di uomini e imprese, l'ipotesi non ci sembra peregrina, seppure non siamo in condizioni di poterla documentare.

Più concreta è invece la storia delle relazioni che la Panaria riuscì a intrecciare con il mondo “romano” del cinema, dove tutto convergeva e da dove tutto promanava. Tramite uno dei soci, Renzo Avanzo, cugino dei Rossellini e cognato di Luchino Visconti, la Panaria si era assicurata un ingresso in quel mondo dalla porta principale. E così fu infatti: Roberto Rossellini fu presente in sala di montaggio mentre si mettevano insieme i pezzi del primo documentario della Panaria, dando consigli ai giovani autori. Quello stesso rapporto divenne però deleterio quando, nel 1949, Rossellini decise di realizzare *Stromboli. Terra di Dio* con Ingrid Bergman, partendo da un soggetto originariamente sviluppato dalla Panaria che, in quei giorni, era proprio al lavoro sul suo primo lungometraggio, *Vulcano*, che lo stesso Rossellini avrebbe dovuto dirigere con Anna Magnani come protagonista. Il resto della storia, con gli scandali rosa del trio Rossellini-Magnani-Bergman, è cosa nota. Ciò che importa rilevare è che la rottura con Rossellini, il cui film era potentemente appoggiato dalla DC tramite padre Morlion (Subini 2011) che osteggiava invece *Vulcano*, non avrà certamente giovato a mantenere i rapporti con quel mondo romano del cinema, critici compresi, che si raccoglieva attorno a Rossellini e che in lui si riconosceva. Le cose poi precipiteranno letteralmente nel momento in cui, due anni dopo, Alliata scioglierà per inadempienza il contratto con il venerato Luchino Visconti, cui era stata originariamente affidata la direzione di *Carrozza d'oro*. Stavolta sarà il mondo del cinema di sinistra ad alzare gli scudi e certo non per difendere la Panaria.

Nel 1956, dopo varie vicissitudini economiche e personali, la Panaria Film chiude i battenti. Le pellicole vengono perlopiù abbandonate nei depositi delle case di distribuzione e i documenti della società dispersi in varie sedi.

In estrema sintesi questi i motivi che, all'epoca, hanno contribuito a non fare emergere la storia della Panaria e la sua produzione e, quindi, a farle lentamente dimenticare.

Il 1993 è una data importante per la storia della società palermitana.

A lei [Rita Cedrini, docente di antropologia all'Università di Palermo] dobbiamo il risveglio delle memorie e della rinascita della nostra casa di produzione cinematografica dopo decenni di oblio. È stata infatti proprio la professoressa Cedrini che, nel 1993, avendo per caso appreso da mio cugino

Quintino Di Napoli delle nostre avventure subacquee, ci obbligò, con la tipica sorridente determinazione femminile, a ritrovare documentari, film, attrezzature e ricordi che avevamo abbandonato trentasette anni prima al momento della amara chiusura della Panaria. (Alliata 2015, 186)

I documentari sopravvissuti risulteranno solo sei, quelli realizzati fino al 1949, di cui discutiamo in questo nostro lavoro, i documenti risulteranno invece ancora in parte dispersi.

Grazie alla Cedrini verrà pubblicato un fondamentale testo, *Le Eolie della Panaria* (1995) che servirà a illuminare nuovamente la storia della società di produzione palermitana. Da quella data partiranno una serie di eventi che porteranno alla riscoperta della produzione documentaristica (e non solo) della Panaria: tralasciando le innumerevoli mostre in tutto il mondo, tra le iniziative più importanti citiamo la proiezione della copia restaurata di *Vulcano* al Tribeca Film Festival di New York, nel 2004, alla presenza di Martin Scorsese e Robert De Niro e, tra il 2005 e il 2007, il restauro dei sei documentari superstiti a cura della Cineteca di Bologna in collaborazione con il CRICD Fimoteca Regionale Siciliana.

Nel frattempo cambieranno anche l'atteggiamento e l'attenzione della critica e degli studiosi per il documentario italiano. A parte il seminale testo di Giampaolo Bernagozzi del 1979 che tenterà una prima ricognizione sulla produzione documentaristica italiana, occorre aspettare gli studi di Adriano Aprà degli anni '90 per avere un quadro d'insieme complessivo e di più ampio respiro anche se certamente non esauriente. Ivelise Perniola (2004) affronterà il documentario italiano degli anni '50, ma il taglio specifico dato al suo volume escluderà, tra quella di altre società, una produzione come quella della Panaria. Lo studio più completo arriverà con Marco Bertozzi (2008) che, per la prima volta, all'interno di una monografia sul documentario italiano, citerà l'esperienza della Panaria. Seppure riassunta, per questioni di economia complessiva, in due pagine, la Panaria vi emerge positivamente per una «produzione con una forte componente sperimentalista» i cui documentari «introducono ambientazioni e innovazioni tecniche importanti» (Bertozzi 2008, 153).

Grazie alla possibilità di visionare nuovamente i sei documentari e all'opera incessante di divulgazione fatta dalla neonata associazione culturale Panaria Film e dallo stesso Francesco Alliata, che negli ultimi anni ha rilasciato numerose interviste e ha presenziato ad altrettanto numerosi incontri e proiezioni dei suoi documentari, sono stati prodotti una serie di studi dedicati in parte o anche completamente alla Panaria Film. Non a caso i loro autori sono spesso studiosi siciliani. Dopo il testo di Gesù (1999) sul documentario siciliano, dove alla Panaria spettano ancora due sintetiche pagine in cui vengono messe in evidenza le caratteristiche già evidenziate – oltre che

una prima d'allora mai stilata filmografia della produzione documentaristica – arrivano il saggio di Schembri (2007) che tenta di evidenziare uno stile produttivo specifico della Panaria, e quello di De Filippo (2008) che approfondisce ulteriormente l'analisi dei sei documentari. Non citiamo i numerosi altri articoli, saggi, tesi e interviste per questione di spazio, però ci sembra doveroso ricordare almeno il documentario *I ragazzi della Panaria* (2004) di Nello Correale.

A parte il volume di Romeo (2009), dedicato specificamente ad indagare l'innovazione delle tecniche di ripresa foto-cinematografica subacquea della Panaria, o quello di Cafiero (2008) che, seppure quasi nei termini del romanzo biografico, tenta di ricostruire con un certo livello di approfondimento le vicende della nascita della Panaria e della sua prima produzione documentaristica, un contributo fondamentale per l'apporto di nuove conoscenze viene dalla recentissima pubblicazione dell'autobiografia di Alliata (2015) che inquadra l'esperienza e le opere della Panaria all'interno della sua più vasta e variegata vita personale, fornendo un quadro utile per comprendere meglio come alcuni tratti della sua personalità e delle istanze e processi legati alla sua formazione, nonché alla sua esperienza di cineoperatore di guerra, siano confluiti poi nei documentari della Panaria.

Ciò che emerge dalla letteratura prodotta finora è una triplice necessità.

Innanzitutto bisogna approfondire e sistematizzare la conoscenza della Panaria Film e specificamente, nel nostro caso, della sua produzione documentaristica. Occorre cioè fare ordine tra i dati, armonizzando le notizie discordanti, colmando quelle lacunose e cercando di depurare i fatti dalle loro ricostruzioni a volte imprecise, altre volte superficiali. Ma soprattutto occorre ricostruire il contesto esterno, quello del momento storico specifico in cui la Panaria ha operato (e, ancora prima, quello in cui Alliata si è formato), inquadrando il profilo culturale dell'epoca, le caratteristiche del pubblico, quelle della critica, le dinamiche produttive, il quadro legislativo, il riflesso generale della vita politica sul mondo del cinema; e insieme a quello esterno, ricostruire le vicende interne alla Panaria, individuando meglio gli apporti dei singoli e la gestione delle produzioni, dalla ricerca dei fondi alle strategie commerciali; e infine cercare di chiarire le relazioni tra la Panaria e l'esterno, cioè le relazioni con gli altri autori, la critica, le altre imprese di produzione e distribuzione, la politica.

Poi occorre superare la conoscenza della Panaria che è stata costruita a partire dalle memorie di Alliata, perché ci rendiamo conto che, se è vero che Alliata è stato il testimone primo delle vicende della Panaria nella sua veste di operatore e produttore, oltre che di ideatore e regista di

buona parte dei documentari, è altrettanto vero che la sua testimonianza è pur sempre un'interpretazione, una narrazione dei fatti filtrata dal suo punto di vista e dalla sua personalità, con possibili omissioni, dovute al fatto che egli non ha seguito sempre in prima persona tutte le realizzazioni o non era interessato ad alcuni aspetti; altrettanto possibili rimozioni, dovute ai molti dispiaceri provati negli anni di quell'esperienza produttiva; e altrettanto inevitabili dimenticanze, per la stessa labilità della memoria umana (seppure Alliata abbia sempre riportato ricordi vivi, lucidi e minuziosamente dettagliati).

Infine è doveroso guardare con più cura e attenzione alle opere che, finora, sono state analizzate più che altro per il loro soggetto e nei loro aspetti più immediatamente visibili, forse con un occhio distante dal loro tempo. Crediamo che ci sia da dire più di quanto è stato finora detto sul loro linguaggio, soprattutto mettendole in relazione con quello che potrebbe emergere dall'analisi del contesto in cui esse sono state concepite e fruite.

Insomma, occorre scrivere una storia della Panaria che dialoghi con il contesto in cui Alliata si è formato e in cui essa ha operato, e che si basi su altre fonti che non siano soltanto, com'è stato finora, le opere, le memorie di Alliata e pochissimo altro. Questo crediamo possa contribuire ad interpretare meglio, cioè con più cura e maggiore rispetto, anche i documentari stessi della Panaria. Qui ci limiteremo alla produzione dal 1946 al 1949, realizzata lungo quell'arco ascendente che va dalla nascita della società alla realizzazione di *Vulcano* e che coincide con i sei documentari superstiti. Il resto della produzione, fino alla chiusura delle attività della società, è caratterizzato da condizioni di produzione differenti, sia interne che esterne, ed è in parte disperso. Il suo studio merita una ricerca basata su differenti criteri d'indagine che qui non può trovare spazio.

Questo lavoro nasce anche sulla base di una premessa che costituisce insieme un privilegio e una condizione fondamentale per l'esito della nostra ricerca: poter accedere, per primi, ai documenti del fondo Panaria presso Villa Valguarnera; fondo che sarà nostra cura ordinare, inventariare e descrivere. Si tratta senz'altro di una grande opportunità che vorremmo mettere a frutto cercando di rispondere nel migliore dei modi alle necessità che abbiamo indicato più sopra, sapendo sin d'ora che queste pagine non pretendono certo di essere esaustive.

Nella mole disordinata dei resti di quegli anni speriamo di trovare le testimonianze di un'attività creativa, produttiva e di consumo culturale che ci parli di ciò che nelle opere non si vede e che si nasconde nelle bozze dei progetti abortiti, nelle sceneggiature, nei contratti, nei regi-

stri di spesa, nella corrispondenza, nelle recensioni; testimonianze che illuminino le condizioni in cui questi materiali sono stati prodotti e che ci rivelino il loro statuto di *documenti*. Allo stesso modo speriamo di trovare degli scritti di Alliaia dell'epoca, per comprendere meglio la sua formazione, i suoi interessi, le sue idee, sperando di poterli metterli a confronto con i suoi appunti, per misurare lo scarto tra la necessità della memoria espressa nelle bozze e la rappresentazione della sua identità di autore nei testi pubblicati.

Per noi lo sfoglio di quelle carte, di quelle foto e degli altri materiali sarà il privilegio che ci consentirà di fare un'esperienza di quel passato ad altri mai concessa prima. Oltre che un lavoro di analisi, di scarto, selezione, approfondimento, in cui la vista dovrà esercitarsi microscopicamente, tra le righe, alla ricerca dei dati e delle omissioni, il nostro sarà anche un lavoro di sistemazione che, certamente, dovrà esercitarsi nella forma canonica dell'inventario, strumento utile alla collocazione ordinata dei materiali ad uso dello studioso; ma soprattutto il nostro vuole essere un lavoro di montaggio, un tentativo di connessione tra elementi eterogenei che possa rivelare un'immagine più ampia, un disegno che possa suggerire altre letture della storia della Panaria Film e delle sue opere. Letture che nascano non privilegiando l'opera ma anzi leggendola come prodotto di un processo che la precede e la segue, il cui studio può essere illuminato dall'incrocio tra materiali disparati.

Ordinare quei materiali sarà quindi il modo in cui cercheremo di riconsegnarli alla loro storia e di connetterli alla nostra ricerca per dar loro un senso; sarà il tentativo di farli parlare senza cristallizzarne le relazioni, cercando delle conferme e sperando che possano aprirsi derivate per nuovi approdi.

Ci auguriamo che attraverso il nostro lavoro quelle carte, e ancor più quei documentari, possano essere colti non solo per il loro valore di testimonianza di un tempo ormai lontano, calcificato nelle lettere o nelle immagini sulla pellicola, ma per il senso di un'opera ancora significativa nel presente, capace di interrogarci e spingerci a progettare.

## CAPITOLO 1

### Il fondo Panaria: dalla dispersione all'inventario

#### 1 Lo stato di fatto

L'insieme dei documenti composto da carte, pellicole, fotografie, manifesti, videotape, libri e altro, ora presenti presso Villa Valguarnera, è il risultato di varie confluenze avvenute nel corso degli ultimi anni e completate nel momento in cui, nel 2010, Francesco Alliata è tornato ad abitare nella residenza di Bagheria, all'indomani della morte della seconda moglie. Precedentemente i documenti erano dislocati in varie sedi, ove Alliata aveva abitato o lavorato: Palazzo Alliata di Villafraanca, storica residenza palermitana della famiglia; l'appartamento di Roma, in via Caccini 3, dove ebbero sede negli anni Cinquanta gli uffici della Panaria; la tenuta di Pietraperciata, nei pressi di Taormina, gestita da Alliata per molti anni; gli uffici della Sikelia S.p.A., stabilimento ove Alliata aveva impiantato la sua ultima impresa industriale; l'appartamento all'interno di Palazzo Biscari, a Catania, residenza principale di Alliata dal 1978 al 2010.

Per meglio comprendere la mole, lo stato, l'ordine e l'organizzazione dei materiali giunti fino a noi, vale la pena di ripercorrere brevemente le vicende della dispersione<sup>1</sup>.

Le attività della Panaria Film e delle società da essa derivate o partecipate – AL.MO., Delphinus, Penta, Delta – furono svolte tra le varie sedi di Roma e Palermo per tutta la durata del loro esercizio. Attività che, negli ultimi anni, furono segnate da diverse difficoltà, sia economiche che di relazione con soci e collaboratori, concludendosi rocambolescamente e nell'amarezza, tanto da abbandonare «in magazzini, agenzie cinematografiche e laboratori di sviluppo e stampa le ap-

---

1 Le informazioni relative, inedite, sono state gentilmente fornite da Vittoria Alliata.

parecchiature, i negativi e le copie, il materiale pubblicitario, le fotografie e le raccolte stampa» (Alliata 2015, 201)<sup>2</sup>.

I materiali rimasti nella sede palermitana della Panaria a palazzo Moncada, in via Bandiera n. 11, furono conferiti da Alliata a Palazzo Alliata di Villafranca, in piazza Bologni, sempre a Palermo, ove risiedeva la madre, Vittoria di San Martino De Spucches. Il palazzo di piazza Bologni passò poi al fratello di Francesco, Giuseppe Alliata e, una volta defunto, alla vedova Rosaria Correale Santacroce che, nel 1988 lo lasciò in eredità, con tutti gli arredi e l'archivio di famiglia, alla Curia palermitana, sorprendendo tutti i familiari. Secondo quanto afferma lo stesso Francesco Alliata,

don Giuseppe di Villafranca, mio fratello maggiore, aveva lasciato nel testamento a favore della consorte, la raccomandazione viva di non alienare ad estranei il patrimonio di famiglia. Egli confidava, senza ombra di dubbio, sulla sensibilità della moglie di cui conosceva il rigore morale, affinché questi ultimi esemplari di palazzi monumentali palermitani, tuttora in buona conservazione, non uscissero dall'ambito della famiglia Alliata e, tanto meno, dalla giurisdizione dello Stato e del panorama culturale italiano [...] Il fatto che, dopo nove anni di vedovanza dedicati a proseguire le opere di restauro intraprese con il marito, la principessa Saretta abbia lasciato un simile testamento, non può che sorprenderci enormemente (Bolzoni 1988).<sup>3</sup>

Del prezioso archivio Villafranca, intatto dal 1300 e perfettamente conservato, Alliata narra l'incredibile dispersione nelle sue memorie<sup>4</sup>. Tuttavia il materiale Panaria che egli vi aveva depositato fu tra i pochi a sopravvivere allo scempio e venne integralmente conservato dalla moglie Teresa Correale Santacroce, che glielo consegnò nel 2011 a Villa Valguarnera.

La maggior parte delle pellicole originali, delle fotografie e di altro materiale risalente al periodo "romano" fu conservato in via Caccini dalla sempre provvidenziale moglie Teresa Correale

---

2 Non a caso, i documenti relativi agli ultimi anni di attività della Panaria, contrariamente a quelli degli anni precedenti, ci si sono presentati spesso in disordine, con molte carte sciolte o, anche se raggruppate, non ordinate cronologicamente, come fossero state messe insieme in fretta o con noncuranza.

3 Il Palazzo accoglieva anche diverse opere di grande pregio, tra cui dipinti di Van Dyck e Stomer, e documenti di valore storico, tra cui il progetto del Palazzo ad opera di Vaccarini, «contenuto in sette volumi custoditi nell'archivio di famiglia, dove sono conservati anche autografi di Carlo V, la documentazione di tre secoli di Poste siciliane, gli atti della Giunta Rivoluzionaria del 1820. Dai saloni di piazza Bologni sono passati 400 anni di Sicilia» (ivi).

4 Cfr. il capitolo *Le mani della Curia sul palazzo ghibellino*, in Alliata 2015, 288-297

Santacroce e inviato ad Alliata a Catania negli anni Settanta. Alliata ne conservò la maggior parte presso la Sikelia (dove fu successivamente catalogata, con l'aiuto dell'avv. Emanuele Carbone), mentre alcune pellicole (doppioni, spezzoni, i vari finali di *Vulcano*, i documentari “romani”) vennero portate presso la tenuta di Pietraperciata, dove furono poi distrutte dalla cognata Maria José Notarbartolo, divenuta ormai proprietaria dei luoghi.

Presso l'appartamento di Palazzo Biscari erano custoditi numerosi raccoglitori, contenenti documenti vari riguardanti, soprattutto, le attività seguite alla “riscoperta” della Panaria Film: proiezioni, convegni, premiazioni, interviste, cui erano correlati scambi epistolari, filmati, locandine, appunti autografi, articoli, tesi e altro; documenti che si sono succeduti, numerosi, a partire dagli anni '90, ovvero dalla pubblicazione seminale di *Le Eolie della Panaria Film* di Rita Cedrini<sup>5</sup>. Materiali recenti che Alliata, sempre attento alla cura materiale dei documenti e alla loro organizzazione, aveva ordinato in gruppi omogenei e raccolto in carpette e faldoni, spesso fotocopiandoli in varie copie ad uso di familiari, amici e futuri lettori.

Una volta trasferitosi a Villa Valguarnera, Francesco Alliata aveva infine operato una selezione dei materiali che egli aveva portato con sé da Catania o che erano stati lì conferiti, costituendo una sorta di fondo personale, separato dal resto dei materiali presenti, custodito gelosamente nel suo appartamento privato: si trattava, come avremo avuto modo di constatare, dei materiali a lui più cari, come le foto di *Vulcano* scattate da Fosco Maraini durante la realizzazione del film, o l'album con le foto, scattate dallo stesso Alliata, di Re Vittorio Emanuele III in rassegna alle truppe<sup>6</sup>, o le foto con le quali egli aveva da ragazzo partecipato ai Littoriali.

I vari materiali confluiti a Villa Valguarnera si trovavano così sparpagliati in diversi ambienti, tra il cosiddetto “archivio Panaria” – due stanze predisposte da Francesco e Vittoria Alliata, negli ultimi anni di vita del principe, per raccogliere tutto ciò che era pertinente all'attività fotocinematografica – e varie camere, rimesse, sgabuzzini. Se, nell'Archivio Panaria i materiali, soprattutto quelli recenti, si presentavano in un certo ordine (apparente), disposti perlopiù su scaffali, altrove erano celati o dispersi dentro armadi o anche casse, scatole e sporte, ove erano frammisti a

---

5 v. bibliografia.

6 Scoprimmo l'album già nel 2013, quando andammo in visita a Villa Valguarnera con Lavinia Gazzè e il compianto Giuseppe Giarrizzo. Alliata ce lo mostrò con orgoglio e affezione, descrivendoci le foto e il suo rapporto privilegiato, ma sempre discreto, con Vittorio Emanuele III che gli consentiva di ritrarlo anche nei momenti distanti dall'ufficialità della documentazione della visita di rassegna.

carte, libri, videotape, dvd e altro di natura personale o familiare, tutti materiali che non avevano alcuna pertinenza con l'attività foto-cinematografica di Alliata.

## **2 Il trattamento dei documenti per l'archiviazione**

I materiali presenti a Villa Valguarnera, pur nella loro varietà cronologica e materiale, possono essere suddivisi in due grandi famiglie: quelli che risalgono all'epoca dell'attività foto-cinematografica di Francesco Alliata, della Panaria Film e delle altre società collegate, e quelli che invece si riferiscono al periodo successivo, soprattutto alla riscoperta della Panaria a partire dagli anni '90 del secolo scorso. Ai fini dell'organizzazione archivistica si è deciso quindi di adottare questo spartiacque "naturale" e di ripartire il fondo in due serie distinte: la *Serie Storica* e la *Nuova Serie*. Queste due hanno costituito il criterio primo di organizzazione dei materiali, un criterio che si è previsto sarebbe stato, oltre che pertinente, adatto ad accogliere le articolazioni successive. Una divisione che non obbedisce solo, o semplicemente, a una ripartizione cronologica, quanto a una diversità "originaria", riflesso di contesti, dinamiche e interessi differenti: da una parte l'impresa cinematografica, presa nel suo farsi quotidiano, con i suoi progetti, la sua gestione economica, le relazioni artistiche, commerciali e politiche che ritroviamo nei registri di spesa, nella corrispondenza con i distributori, nelle relazioni di bilancio, negli accordi societari e in tutti quei documenti che, un tempo prodotti strumentali dei vari processi della vita d'impresa, ora ci rivelano una storia più autentica e, soprattutto, molto più articolata e complessa di quella che abbiamo finora conosciuto; dall'altra, la rivalutazione di quell'impresa e delle opere che aveva prodotto, uno sguardo "a distanza", operato dallo stesso Alliata, *in primis*, e poi da quelli che si sono interessati alla sua figura di foto-cine-operatore e produttore, alla luce di un mutato contesto storico e culturale, nell'interesse del corretto inquadramento di una storia ormai lontana e ingiustamente e per lungo tempo sottovalutata, tanto dalla critica che dagli storici del cinema.

La suddivisione nelle due serie, che vale quindi a sistematizzare un "prima" e un "dopo", è stata concepita nella sua complementarità con l'organizzazione dei materiali basata sulla tipologia del supporto documentale. Una struttura non solo gerarchica, verticale, ma anche trasversale, con aree di sovrapposizione. Per cui, se le pellicole dei film apparterranno tutte alla *Serie Storica*, e i dvd invece (per forza di cose) tutti alla *Nuova Serie*, le carte saranno suddivise tra l'una e l'altra a seconda dell'epoca alla quale appartengono.

La prima operazione compiuta sui materiali è consistita nel loro reperimento nei vari luoghi di villa Valguarnera. Operazione che ha riguardato tutte le tipologie di materiali fuorché la quasi totalità dei manifesti originali, la totalità delle pellicole e una parte dei materiali della *Nuova Serie*, tutti già raccolti dallo stesso Alliata, o dalla figlia Vittoria, nel cosiddetto “archivio Panaria”. Il successivo vaglio dei materiali che via via si sono incontrati, si è scontrato con tre ordini di problemi: la scoperta di fatti sconosciuti, la commistione dei materiali con le loro stesse copie o con altri materiali non pertinenti, e il loro stato di presentazione-conservazione.

La scoperta di opere, personaggi ed eventi sconosciuti, ovvero mai emersi precedentemente nella letteratura su Francesco Alliata e la Panaria Film, né tantomeno da Alliata stesso riportati, ci ha obbligato diverse volte a sospendere il giudizio, a formulare delle ipotesi circa la loro appartenenza a questo o quel contesto e, in definitiva, ad aspettare ulteriori riscontri che speravamo sarebbero sorti dalla visione di materiali ancora non vagliati. Fortunatamente questi “incidenti” di percorso si sono rivelati, alla fine del nostro lavoro, forieri di nuovi dati che hanno contribuito a illuminare le nostre ricerche e a dettare le conclusioni alle quali siamo giunti; allo stesso tempo queste novità aspettano di essere ulteriormente considerate alla luce di altri dati che speriamo potranno emergere dall’esame di documenti che sarà tuttavia necessario ricercare al di fuori di Villa Valguarnera.

Come già accennato, la confluenza dei vari materiali documentali da varie sedi e il loro essere stati sia dimenticati (una parte di quelli “storici”), sia continuamente consultati e riprodotti (un’altra parte di quelli “storici”), sia prodotti ex novo e ripresi più volte (quelli recenti), ha comportato una loro dispersione o per effetto dell’oblio o per la loro mescolanza con materiali di diverse epoche o, ancora, con materiali di natura personale o relativi ad attività di Alliata diverse da quella foto-cinematografica. Per cui ci siamo ritrovati, per fare alcuni esempi, a dover scandagliare faldoni, cassette e sporte per separare le carte della Panaria da quelle, coeve, riguardanti la gestione delle proprietà di famiglia o per separarle da quelle altre, recenti, che riguardavano la scoperta retrospettiva della Panaria; abbiamo diviso le foto d’epoca da quelle recenti e, ancora, quelle scattate sui set da quelle personali; abbiamo selezionato le videocassette con le interviste a Francesco Alliata estraendole tra quelle con i film suoi preferiti, pubblicati o videoregistrati, che componevano la sua filmoteca privata. E inoltre, nel caso specifico dei materiali recenti, abbiamo dovuto fare un’accurata cernita per separare gli originali dalle copie, spesso in elevato numero e ricorrenti in diverse unità archivistiche: fotocopie dei documenti o articoli su riviste, sia storici che recenti, nonché riproduzioni delle foto d’epoca, utilizzate più volte per le varie pubblicazioni e mostre po-

stume all'attività "storica" della Panaria. O abbiamo dovuto riconoscere le differenti versioni dello stesso materiale, magari duplicato sullo stesso tipo di supporto ma con un differente aspetto esteriore, come nel caso di alcuni dvd contenenti documentari o servizi sulla Panaria che avevano diverse versioni della copertina, o su supporti differenti, come nel caso delle opere della Panaria o delle interviste ad Alliata, di cui sono state realizzate copie sia su videotape (in diversi formati!) che su dvd.

L'operazione di ricognizione è stata infine complicata, nel caso delle carte d'epoca, dallo stato di cattiva conservazione dei faldoni, che non consentiva di leggere le diciture descrittive sulle coste o sulle coperte, o dall'utilizzo di faldoni riciclati, sostituiti anzitempo e recanti diciture fuorvianti. In altri casi si trattava di gruppi di carte tenute insieme in semplici fascicoli o da un giro di spago o, nella peggiore delle situazioni, seppur la più rara, di carte sfuse senza alcun ordinamento. Si è reso pertanto necessario consultare tutti i documenti, singolarmente, per appurare la loro rispondenza ai nostri criteri di selezione.

Una volta vagliati e selezionati, i materiali sono stati raccolti nell'Archivio Panaria, ove sono stati raggruppati per tipologia di supporto, quindi per gruppi omogenei – ad esempio mettendo insieme tutti i dvd e raggruppando poi tutte le copie di una stessa intervista – e infine riposti sugli scaffali. Nel caso specifico delle carte d'epoca contenute in faldoni, si è deciso di rispettare l'ordine dato originariamente ai documenti e di conservarli nel loro contenitore originale, seppur danneggiato, mentre nel caso delle carte sfuse o raccolte in fascicoli e carpette, si è provveduto ad inserirli in faldoni nuovi per agevolarne la nuova collocazione sui ripiani degli scaffali. Questo lavoro di raggruppamento è coinciso con la divisione dell'insieme del materiale documentale in sotto-serie, come evidenziato dalla struttura dei paragrafi seguenti.

Nella fase successiva si è provveduto alla redazione di un inventario atto alla descrizione dei vari documenti, basato sul contenuto delle unità archivistiche e, in alcuni casi, dei singoli documenti.

La mole dei materiali presenti e l'interesse specifico del nostro lavoro di ricerca, concentrato sulla ricognizione di ciò che riguarda direttamente l'operato di Alliata e della Panaria e, specificamente, la produzione documentaristica, hanno determinato, da una parte, la scelta della descrizione sommaria anziché della catalogazione e, dall'altra, la scelta di approfondire tale descrizione per la *Serie Storica* piuttosto che per la *Nuova Serie*. Per cui l'inventario non è stato realizzato per la *Nuova Serie* – cui si è dedicato unicamente uno spoglio – ma solo per la *Serie Storica* e, per

l'esattezza, per le sotto-serie delle *Carte* e delle *Pellicole cinematografiche*, le due per noi maggiormente foriere di informazioni.

Sarebbe certo opportuno approfondire ulteriormente l'analisi del fondo ma, dovendo concentrare i nostri sforzi, siamo costretti a rimandare tale partita che, ancor più, suggerisce un rilancio: provvedere alla catalogazione e alla digitalizzazione dei materiali documentali, sia per consentire di avere contezza dell'intero patrimonio documentale nelle sue singole unità, sia per avere la certezza che tale patrimonio si conservi digitalmente, sia, infine, per consentirne una sua fruizione agevole tanto *in situ* che a distanza tramite la realizzazione di una *repository* on-line. Un progetto importante e impegnativo che richiede l'apporto delle necessarie competenze specifiche di altri esperti, oltre che di investimenti adeguati.

### 3 *La Serie Storica*

Dovendo necessariamente delimitare la serie, cioè stabilire delle date che ne sanciscano l'estensione definendone i confini – ché altrimenti qualsiasi tentativo di organizzazione archivistica sarebbe impossibile – abbiamo fissato il suo termine iniziale con il primo documento reperibile, ovviamente di pertinenza foto-cinematografica, riconducibile a Francesco Alliata. Abbiamo tuttavia escluso quelli di natura strettamente personale come, ad esempio, le foto di famiglia che lo ritraggono da bambino o quelle prodotte da lui, giovanissimo, ma ancora in un contesto amatoriale e destinate ad una circolazione familiare, come le foto scattate a Berlino durante i giochi olimpici del 1936. Il *terminus post quem* da noi stabilito coincide quindi con alcuni documenti del 1937, ora raccolti nella sottoserie *Carte*, riconducibili alla frequentazione del Cineguf di Palermo. La serie, all'opposto, si conclude con l'esaurirsi delle attività d'impresa, protrattesi con sempre minore intensità alcuni anni oltre la chiusura dell'attività di produzione e limitate quasi esclusivamente alle attività di distribuzione, ovvero alla riscossione o cessione dei diritti di sfruttamento economico delle pellicole in distribuzione. Il *terminus ad quem* è posto quindi dall'ultimo documento riconducibile a tali attività che si chiudono definitivamente nel 1961.

La serie è suddivisa nelle sei sotto-serie *Carte*, *Pellicole cinematografiche*, *Fotografie*, *Manifesti e locandine*, *Libri, riviste e cataloghi*, *Altro*.

### 3.1 Carte

La sottoserie delle carte “storiche” presenta varie unità archivistiche composte da unità documentali sia in forma sciolta (singoli documenti) che rilegata (quaderni, registri, libri mastri, copiacassa), raccolte prevalentemente in gruppi, fascicoli e carpette contenuti complessivamente in 57 faldoni che occupano 6 metri lineari. I faldoni originali sono stati mantenuti nel loro stato, ordine e contenuto, apponendo un etichetta con la nuova numerazione e lasciando leggibili le indicazioni “archivistiche” scritte sulle loro coste all’epoca del loro utilizzo nell’archivio corrente; si sono invece formati nuovi faldoni, sempre con etichetta numerata ma senza l’aggiunta di alcun titolo o dicitura, per raccogliere quelle unità archivistiche che, al momento del ritrovamento, non erano raccolte in nessun faldone.

Nelle schede seguenti si riportano: il codice identificativo (sigla della sottoserie seguita da numerazione crescente e consecutiva) da noi assegnato ad ogni faldone, l’eventuale dicitura descrittiva del contenuto, presente sulla costa del faldone stesso, e una descrizione sommaria dei documenti presenti al suo interno. Tale descrizione è suddivisa per unità archivistiche, specificandone la tipologia (gruppo, fascicolo, carpette) e riportandone l’eventuale titolo originale apposto sulle copertine di fascicoli e carpette o sulle linguette di separazione dei gruppi. Ogni unità archivistica è inoltre preceduta dall’anno o periodo in cui i documenti lì contenuti sono stati prodotti. La mancanza di tale indicazione significa che il dato è stato volontariamente omesso perché non si è potuto stabilire con certezza.

Tra le carte troviamo documenti del periodo 1937-1961, quali (ma non solo): corrispondenza (sotto forma di lettere e telegrammi, sugli argomenti più vari), appunti, memorie, documenti di carattere amministrativo (contratti, atti costitutivi, verbali d’assemblea, progetti, preventivi), contabile (note spesa, registri di prima cassa, libri mastri, bilanci d’esercizio, relazioni, estratti conto, resoconti, fatture, effetti cambiari, scadenzari), e giudiziario (citazioni, precetti, decreti ingiuntivi, ricorsi), nonché soggetti, trattamenti e sceneggiature. Una rapida ricognizione dell’insieme, come in un ideale volo d’uccello che abbracci l’intero panorama delle carte, mostra già lo spessore dell’attività svolta da Alliat e soci: una produzione di respiro internazionale, spesso di alto livello qualitativo, sempre improntata all’innovazione tecnica e con un’impostazione d’impresa che concilia l’attenzione ai valori dell’artigianato artistico con le dinamiche della produzione *mainstream* tipica delle *major*. Aspetti che avremo cura di approfondire nelle pagine del capitolo seguente.

<i>Faldone</i>	<b>PF001</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Vulcano estero</i></b>
<i>Contenuto</i>	<p>1953 Gruppi vari. Corrispondenza tra Panaria e diversi enti/società, tra cui United Artists, per la distribuzione internazionale di <i>Vulcano</i> presso: Repubblica Dominicana, Romania, Russia, Scandinavia, Spagna, Sud Africa, Svezia, Norvegia, Svizzera, Turchia, Ungheria, Venezuela, Cuba.</p> <p>1953 Carpetta senza nome. Documenti sciolti riguardanti la distribuzione di <i>Vulcano</i> nei mercati Far East, Turchia, Francia etc</p>
<i>Faldone</i>	<b>PF002</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Documentari: costi, SIAE. Vulcano: estero</i></b>
<i>Contenuto</i>	<p>1949-52 Gruppo <b><i>Bianche Eolie</i></b>. Resoconti trimestrali SIAE sugli incassi del cortometraggio.</p> <p>1950-51 Gruppo <b><i>Cacciatori sottomarini</i></b>. Resoconti trimestrali SIAE sugli incassi del cortometraggio.</p> <p>1949-51 Gruppo <b><i>Isole di cenere</i></b>. Resoconti trimestrali SIAE sugli incassi del cortometraggio (precedentemente titolato <i>Lipari</i>).</p> <p>1950-52 Gruppo <b><i>Opera dei pupi</i></b>. Resoconti trimestrali SIAE sugli incassi del cortometraggio.</p> <p>1951-52 Gruppo <b><i>Sagre dell'Isola</i></b>. Resoconti trimestrali SIAE sugli incassi del cortometraggio.</p> <p>1949-52 Gruppo <b><i>Tonnara</i></b>. Resoconti trimestrali SIAE sugli incassi del cortometraggio.</p> <p>1950-52 Gruppo <b><i>Tra Scilla e Cariddi</i></b>. Resoconti trimestrali SIAE sugli incassi del cortometraggio.</p> <p>1952 Gruppo <b><i>Vulcano</i></b>. Resoconti trimestrali SIAE sugli incassi del cortometraggio.</p> <p>1949- Gruppi vari. Corrispondenza tra Panaria Film e diversi enti/società per la distribuzione internazionale di <i>Vulcano</i> presso: America del Sud, Inghilterra, Far East, Australia, Nuova Zelanda, Belgio, Bulgaria, Romania, Cecoslovacchia, Egitto</p>
<i>Faldone</i>	<b>PF003</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Vulcano</i></b>
<i>Contenuto</i>	1949-52 Corrispondenza varia, dal 06.1949 all'01.1952, tra Panaria Film, Artisti Associati, ICET e altri, relativa alla produzione e amministrazione del film <i>Vulcano</i>

<i>Faldone</i>	<b>PF004</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Vulcano vendite estero</i></b>
<i>Contenuto</i>	<p>1952-53 Gruppo <b><i>Estremo Oriente</i></b>. Corrispondenza, dal 04.1952 al 07.1953, tra Panaria-CIF e United Artists, sulla distribuzione di <i>Vulcano</i> nel mercato Far East</p> <p>1951 Gruppo <b><i>Filippine</i></b>. Telegramma del 12.1951 relativo alla spedizione di materiale informativo per la promozione di <i>Vulcano</i> nelle Filippine</p> <p>1950-53 Gruppo <b><i>Francia</i></b>. Corrispondenza, dal 12.1950 al 07.1953, tra Panaria Film, Artisti Associati, Selznik Releasing Organization e altri, sulla distribuzione di <i>Vulcano</i> in Francia</p> <p>1950-52 Gruppo <b><i>Francia controlli</i></b>. Documentazione, dall'11.1950 a 12.1952, relativa al controllo degli incassi di <i>Vulcano</i> sul mercato francese</p>

<i>Faldone</i>	<b>PF005</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Vulcano: Dieterle, Magnani, SIAE, ICET, pratiche legali</i></b>
<i>Contenuto</i>	<p>1949-50 Gruppo <b><i>Dieterle</i></b>. Corrispondenza, dal 09.1949 al 10.1950, tra Panaria Film e William Dieterle, relativa alla realizzazione di <i>Vulcano</i> e, specificamente, della versione inglese, destinata al mercato internazionale</p> <p>1949-50 Gruppo <b><i>Magnani</i></b>. Corrispondenza, dal 03.1949 al 09.1950, tra Panaria film e Anna Magnani, sulla realizzazione di <i>Vulcano</i></p> <p>1950-53 Gruppo <b><i>SIAE</i></b>. Corrispondenza, dal 02.1950 al 05.1953, tra Panaria Film e SIAE, sugli incassi di <i>Vulcano</i> nel circuito distributivo nazionale e sulla riscossione dei diritti musicali sul mercato nazionale ed estero</p> <p>1951-53 Gruppo <b><i>Pratiche legali</i></b>. Pratiche legali, dal 05.1951 al 06.1953, tra Panaria Film e altre parti.</p> <p>1949-52 Gruppo <b><i>ICET</i></b>. Corrispondenza, dall'08.1949 all'11.1952, tra Panaria Film, ICET, CADRIC (v. V. Veneto, 89, Roma, poi CIF, co-produttrice di <i>Vulcano</i>), Ferruccio Caramelli (Artisti Associati) e altri, sulla distribuzione di <i>Vulcano</i> nei mercati esteri e sulle spese di produzione relative alla stampa delle pellicole</p>

<i>Faldone</i>	<b>PF006</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Vulcano USA</i></b>
<i>Contenuto</i>	<p><i>Titolo</i> Gruppo <b><i>USA</i></b>. Corrispondenza, dall'01.1949 al 12.1952, tra Panaria Film, Artisti Associati, ICET e altri, su contratti e distribuzione relativi ai mercati USA, Canada, Far East e America latina, per il film <i>Vulcano</i>; tra i corrispondenti: gli avvocati Vincenzo Diana e Ercole Graziadei, Charles L. Casanave (Motion picture sales corp.), Ferruccio Caramelli (presidente ICET)</p>

	<i>Contenuto</i>	<p>Carpetta <b><i>Vulcano USA Casanave</i></b>. Documenti vari (contratti, corrispondenza, ipoteche, relazioni), dal 12.1949 all'11.1950, relativi al rapporto tra Panaria Film e Motion picture sales corp. di Charles L. Casanave per la distribuzione di <i>Vulcano</i> nel mercato americano</p> <p>Gruppo <b><i>USA controlli</i></b>. Documenti vari, soprattutto corrispondenza con Camillo Landriani, per la distribuzione di <i>Vulcano</i> negli USA.</p>
<i>Faldone</i>		<b>PF007</b>
<i>Titolo</i>		<b><i>Varie del 1955 e 56 (Dieterle + altri)</i></b>
<i>Contenuto</i>	1955-56	Gruppo <b><i>111</i></b> . Dépliant e listini per il noleggio di materiale cinematografico (obiettivi, macchine da presa, luci, animali, etc) e per le lavorazioni di post-produzione (doppiaggio, missaggio, truca, stampa pellicole, etc)
	1953-56	Gruppo <b><i>112</i></b> . Corrispondenza, dal 07.1953 al 07.1956, tra Panaria Film e William Dieterle, sulla realizzazione del film <i>Salambò</i> , tratto dal romanzo di Flaubert.
	1956	Gruppi <b><i>113-129</i></b> . Corrispondenza, dal 12.1955 al 06.1956, tra Delta Film e altri sulla realizzazione di <i>Agguato sul mare</i> (Glaucò e Scilla) e tra Almo Film, Ufficio italiano dei cambi e altri, sulla produzione di <i>Vacanze d'amore</i>
	1955-57	Gruppi <b><i>130-149</i></b> . Corrispondenza, dal 04.1955 al 05.1957, tra Almo Film, Famous Artist corp., Academy players directoy e altri, sull'ingaggio di attori quali Marilyn Monroe, Ava Gardner, Grace Kelly, Jane Simmons, James Mason per la realizzazione di <i>Salambò</i> ; procedimenti legali della Almo Film contro terzi per la protezione del soggetto di <i>Salambò</i>
<i>Faldone</i>		<b>PF008</b>
<i>Titolo</i>		<b><i>Vulcano: carte sfuse dal 1949 al 1954</i></b>
<i>Contenuto</i>	1949-54	Documenti sciolti. Documentazione spese, accordi di distribuzione e altro
	1949-54	Carpetta <b><i>Pratiche import-export e ufficio italiano dei cambi</i></b> . Documenti vari
	1949-54	Carpetta <b><i>Personale produzione film Vulcano</i></b> . Documenti vari
	1949-54	Carpetta <b><i>Note spese</i></b> . Documenti vari di natura contabile
<i>Faldone</i>		<b>PF009</b>
<i>Titolo</i>		-
<i>Contenuto</i>	1948-49	Carpetta <b><i>Vulcano, zibaldone</i></b> . Copie e bozze dei contratti relativi alla produzione di <i>Vulcano</i> , schema di accordo di produzione con Artisti Associati, corrispondenza varia
	-	Carpetta <b><i>Vulcano</i></b> . Vari fascicoli con registri e note per le spese di produzione e varie per il film <i>Vulcano</i>

1951	Fascicolo <b>Accertamento della tributaria per Vulcano</b> . Documenti vari
1949	Carpetta <b>ICET (Artisti Associati)</b> . Corrispondenza, del periodo 08-10.1949, relativa a <i>Vulcano</i> e ai tre documentari co-prodotti con la ICET (Artisti Associati), ovvero <i>Vecchia miniera</i> , <i>Terra di Sicilia</i> e <i>Una croce in Sicilia</i> .
1947-49	Carpetta <b>Vulcano. Documenti importanti</b> . Contiene cinque fascicoli: 1. <i>Fosco Maraini, corrispondenza, contrasti, contratto Vulcano</i> ; 2. <i>Vulcano 1949. Contratti Mario Chiari e Arthur Olivier</i> ; 3. Lettera di William Dieterle a Artisti Associati per conteggio finale 16.08.1949; 4. <i>Vulcano</i> . Lettera di Panaria ad Artisti Associati del 22.10.1949, contenente molte lamentele e date importanti; 5. <i>Vulcano</i> . Accordo di produzione con Barone Domenico Correale (01.06.1949) e Ing. Federico Kechler (02.06.1949)
-	Fascicolo azzurro senza nome. Trattamento di 83 pagine di <i>Storia dell'isola</i> (poi <i>Vulcano</i> ), di Mario Chiari e Corrado Pavolini, dal soggetto di Renzo Avanzo e Mario Chiari.
1949-54	Carpetta <b>Artisti Associati. Produzioni in collaborazione</b> . Corrispondenza, dal 05.1949 al 02.1954, tra Panaria Film e Artisti Associati, sulla co-produzione di <i>Vulcano</i> . Tra i documenti, una lettera del 26.11.1949 in cui Artisti Associati lamenta una serie di aspetti presenti nella prima versione del film avuta in visione

Faldone

**PF010**

Titolo

-

Contenuto

1953	Gruppo <b>USA</b> . Corrispondenza, dall'01 all'08.1953, tra Panaria Film, United Artists e altri, sulla distribuzione di <i>Vulcano</i> in USA, Canada, America latina e Far East
1951-53	Gruppo <b>USA controlli</b> . Documentazione, dal 10.1951 all'08.1953, relativa agli accordi di suddivisione dei proventi tra le parti coinvolte nella produzione di <i>Vulcano</i>
1952-53	Gruppo <b>Panaria s.r.l.</b> Documentazione varia, dall'01.1952 al 07.1953, di carattere amministrativo e contabile
1950-51	Gruppo <b>Panaria s.r.l. 1950-51</b> . Documentazione varia, dall'01.1950 al 12.1951, di carattere amministrativo e contabile
1949	Gruppo <b>Panaria s.r.l. 1949</b> . Documentazione varia, dal 07.1949 al 12.1949, di carattere amministrativo e contabile.

Faldone

**PF011**

Titolo

**Vulcano. Giappone, Grecia...**

Contenuto

1950-53	Corrispondenza tra Panaria e diversi enti/società per la distribuzione internazionale di <i>Vulcano</i> in Giappone, Grecia, India, Indonesia, Inghilterra, Iran, Jugoslavia, Libano, Messico, Olanda, Perù, Polonia, Portogallo (i documenti sono raccolti in gruppi distinti per nazione).
---------	--

<i>Faldone</i>	<b>PF012</b>
<i>Titolo</i>	<b>1950-51. Panaria Film s.r.l. Documenti contabili dal n. al n.</b>
<i>Contenuto</i>	<p>1950 busta senza nome. Copie telegrammi inviati dalla Panaria Film (sede palermitana di v. Basento, 37) dal 04 al 12.1950</p> <p>1950-51 Gruppo <b>Cassa Roma</b>. Fogli sciolti del libro mastro della cassa con annotazioni delle entrate e uscite</p> <p>- Gruppo <b>Cauzioni presso terzi</b>. Ricevuta di assegno circolare</p> <p>1950-51 Gruppo <b>Debitori e creditori</b>. Documenti vari (ricevute, note di accredito bancario, telegrammi) di carattere contabile</p> <p>1950-51 Gruppo <b>Documentari</b>. Documenti vari (lettere, note di accredito SIAE, fatture Istituto Luce per la post-produzione e stampa delle pellicole, etc) relativi ai cortometraggi <i>Cacciatori sottomarini, Bianche Eolie, Isole di cenere, Opera dei pupi, Tra Scilla e Cariddi, Tonnara, Sagre dell'Isola</i></p> <p>- Gruppo <b>Effetti</b>. Alcune cambiali</p> <p>- Gruppo <b>Mobili e arredi</b>. Due ricevute</p> <p>1951 Gruppo <b>Produzione film. La mano incantata</b>. Ricevuta del 13.2.1951, firmata da Antonio Pietrangeli, per il soggetto de <i>La mano incantata</i></p> <p>- Gruppo <i>Sede Palermo</i>. Matrici di disegni</p> <p>1950-51 Gruppo <b>Spese generali</b>. Documenti contabili vari tra cui: una fattura dell'Istituto Luce in cui si richiede il pagamento delle spettanze per le proiezioni di <i>Vulcano, Ragni e Vertigine Bianca</i>, questi ultimi in realtà riguardanti Renzo Avanzo; altra fattura dell'Istituto luce in cui si richiede il pagamento delle spettanze per il film (lungometraggio) <i>La città del jazz</i>.</p>

<i>Faldone</i>	<b>PF013</b>
<i>Titolo</i>	<b>1951-52. Dal n. 1 al n. 254</b>
<i>Contenuto</i>	<p>1951 Gruppo <b>Cassa Piazza</b>. Prime note di cassa</p> <p>1951 Gruppo <b>Debitori e creditori</b>. Documenti vari (ricevute, note di accredito bancario, telegrammi) di carattere contabile</p> <p>1950-51 Gruppo <b>Documentari</b>. Documenti vari (lettere, note di accredito, documenti di esportazione) relativi ai cortometraggi <i>Cacciatori sottomarini, Bianche Eolie, Isole di cenere, Opera dei pupi, Tra Scilla e Cariddi, Tonnara</i></p> <p>1950-51 Gruppo <b>Cambiali passive</b>. Cambiali</p> <p>1950-51 Gruppo <b>Spese generali</b>. Documenti contabili vari</p>

<i>Faldone</i>	<b>PF014</b>
<i>Titolo</i>	<b>1951-52. Panaria Film s.r.l. Documenti contabili dal n. 255 al n.</b>

<i>Contenuto</i>	1951-52	Fogli sciolti del libro mastro della cassa con annotazioni delle entrate e uscite nel periodo 10.1951-02.1952
	-	Gruppo <b>Cambiali passive</b> . Nessun documento
	1951	Gruppo <b>Cauzioni presso terzi</b> . Documentazione contabile varia
	1951-52	Gruppo <b>Debitori e creditori</b> . Documenti vari (ricevute, note di accredito bancario, telegrammi) di carattere contabile
	1951-52	Gruppo <b>Documentari</b> . Documenti vari contabili (ricevute, note di accredito, fatture per la lavorazione delle pellicole) relativi ai cortometraggi <i>Cacciatori sottomarini, Isole di cenere, Opera dei pupi, Tra Scilla e Cariddi</i>
	1952	Gruppo <b>Mobili, arredi e macchine</b> . Una ricevuta
	1951	Gruppo <b>Sede Palermo</b> . Matrici di disegni e una ricevuta
	1951-52	Gruppo <b>Spese generali</b> . Documenti contabili vari
	1952	Gruppo <b>Stabilimento Palermo</b> . Una ricevuta dell'architetto Claudio Dall'Olio del 19.02.1952
	1951-52	Gruppo <b>Vulcano e Vulcano coproduzione</b> . Ricevute su accredito di diritti musicali e un fattura della Spes

<i>Faldone</i>	<b>PF015</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1949-	Carpetta <b>Copie fotostatiche contratti Vulcano</b> . Documenti vari, tra cui: copie del contratto del 07.06.1949 tra Artisti Associati (nella persona di Ferruccio Caramelli, tramite il suo avvocato James F. Murray jr.) e Motion Picture Sales corp. (nella persona di Charles L. Casanave) per la distribuzione di <i>Vulcano</i> (ancora con il titolo provvisorio Stromboli) nel mercato USA e in altri gestiti dalla corporation; copie del contratto tra ICET (nel ruolo di agente di Panaria Film e Artisti Associati per la vendita all'estero di <i>Vulcano</i> ) e la Dollar Film di Beirut.
	1949-52	Carpetta <b>Vulcano, contratti estero (originali oppure copie fotostatiche)</b> . Contratti, stipulati tra il 12.1949 e il 07.1952, con società di USA, Svizzera, Francia, Olanda, Belgio, Venezuela, Cuba, Perù, Medio Oriente, Grecia, Germania, Austria, Scandinavia, Portogallo, Argentina, Inghilterra e Giappone per la distribuzione di <i>Vulcano</i> nei rispettivi paesi e altri territori come Canada, Filippine, Cile, Uruguay
	-	Carpetta <b>Negativi copie fotostatiche contratti Vulcano</b> . Copie in negativo dei contratti di distribuzione di <i>Vulcano</i> con società di USA, Francia, Cuba, Egitto, Venezuela, Belgio, Svizzera, Olanda
	1951	Carpetta <b>Contratto Vulcano USA</b> . Contiene bozza di contratto in cui Comptoir Commercial Cinematographique vende <i>Vulcano</i> alla United Artist.

<i>Faldone</i>	<b>PF016</b>
<i>Titolo</i>	<b>1949-1950</b>
<i>Contenuto</i>	1949-50 <b>Libro mastro.</b> Movimenti di cassa della Panaria Film
<i>Faldone</i>	<b>PF017</b>
<i>Titolo</i>	<b>Panaria. 1951-1952. 1952-1953</b>
<i>Contenuto</i>	1951-53 <b>Libro mastro.</b> Movimenti di cassa della Panaria Film
<i>Faldone</i>	<b>PF018</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	- Carpetta azzurra <b>Contabilità Vulcano. Carteggio.</b> Documenti vari, tra cui note di spesa, fabbisogno di cassa e corrispondenza tra Panaria Film e Artisti Associati sulla produzione del film.
	- Carpetta arancione <b>Contabilità Vulcano ed altro.</b> Documenti vari relativi alla situazione contabile della produzione
	- Carpetta azzurra <b>Conti e spese durante la lavorazione del film Vulcano.</b> Documenti contabili relativi alle spese di produzione durante la lavorazione di <i>Vulcano</i> ; presente anche corrispondenza tra Panaria Film e Artisti Associati
	- Carpetta gialla <b>Vulcano estero.</b> Schede sulla situazione delle vendite presso alcuni mercati esteri
	- Carpetta azzurra <b>Banca del lavoro.</b> Documenti contabili, tra cui piani di ammortamento ed estratti conto dei cc bancari BNL (vincolati a garanzia della produzione di <i>Vulcano</i> ) intestati a Panaria e Artisti Associati. Presente anche corrispondenza tra BNL e le due società di produzione
	- Registro <b>Riepilogo noleggi mensili.</b> Vi sono riportati i dati di incasso dei noleggi di <i>Vulcano</i> nei circuiti di Italia, Svizzera, Belgio, Francia, Olanda. Sono presenti anche fogli sciolti con il dettaglio dei noleggi nei vari Paesi
	1950-51 <b>Giornale mastro.</b> Con il dettaglio dei noleggi di <i>Vulcano</i> nelle varie città del circuito francese
	1950 <b>Giornale mastro.</b> Con il dettaglio dei noleggi di <i>Vulcano</i> nelle varie città del circuito belga e olandese
	1949-50 <b>Giornale mastro.</b> Con il dettaglio dei noleggi di <i>Vulcano</i> nelle varie città del circuito italiano
	1949-50 <b>Giornale mastro.</b> Con il dettaglio dei noleggi di <i>Vulcano</i> nelle varie città del circuito italiano. Proseguimento dei dati del primo tomo

<i>Faldone</i>	<b>PF019</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Diversi: CIF, Assicurazioni, Barone Correale, Varie, Estero, FilmSERVICE, Finanziaria Tirrena, Ing. Kechler, Soggetti, SIAE</i></b>
<i>Contenuto</i>	<p>1950-52 Gruppo <b>Assicurazioni</b>. Corrispondenza tra Panaria Film e Tirrena Assicurazione</p> <p>1949-53 Gruppo <b>Barone Correale</b>. Corrispondenza, da 06.1949 a 04.1953, tra Panaria Film e Domenico Correale Santacroce sul finanziamento di <i>Vulcano</i> e <i>Carrozza d'oro</i> e la relativa situazione contabile.</p> <p>1950-53 Gruppo <b>Varie</b>. Documenti vari, dal 12.1950 al 06.1953, soprattutto corrispondenza tra Panaria Film e altri quali: William Dieterle, AGIS-ANICA, avv. Ercole Graziadei, CIF, Artisti Associati, Frederic Maeder, Faro Films</p> <p>1950-51 Gruppo <b>Estero</b>. Tre lettere</p> <p>1948-52 Gruppo <b>FilmSERVICE</b>. Corrispondenza, dal 12.1948 al 04.1952, tra Panaria Film e FilmSERVICE, riguardante le lavorazioni delle pellicole dei cortometraggi <i>Isole di Cenere</i>, <i>Tonnara</i>, <i>Pesce spada</i> (ovvero <i>Tra Scilla e Cariddi</i>), <i>Opera dei pupi</i>, <i>Leggende</i> (ovvero <i>Sagre dell'Isola</i>) e per le riprese subacquee di <i>Vulcano</i>.</p> <p>1949-51 Gruppo <b>Finanziaria Tirrena</b>. Corrispondenza, dal 21.11.1949 al 26.05.1951, tra Panaria Film e Finanziaria Tirrena, relativa al finanziamento di <i>Vulcano</i></p> <p>1949-55 Gruppo <b>Ing. Kechler</b>. Corrispondenza, dal 06.1949 al 28.04.1955, tra Panaria Film, Federico Kechler a altri, riguardo la situazione della partecipazione finanziaria di Kechler alle produzioni Panaria (sono presenti rendiconti sugli incassi di <i>Vulcano</i> e <i>Carrozza d'oro</i>)</p> <p>1949-53 Gruppo <b>Soggetti</b>. Corrispondenza, dal 27.09.1949 al 07.01.1953, tra Panaria Film e diversi autori di soggetti e corrispondenti, tra cui Anna Magnani e Artisti Associati</p> <p>1950-51 Gruppo <b>SIAE</b>. Contiene alcuni documenti, dal 05.01.1950 al 08.03.1951, tra cui un soggetto di Quintino Di Napoli, <i>La bottiglia del diavolo</i>.</p>

<i>Faldone</i>	<b>PF020</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>La Carrozza d'oro. Banco S. Spirito, Sicilbanco, Nissim Terni, Varie, Situazione bilanci Delphinus</i></b>
<i>Contenuto</i>	<p>1953 Fascicolo <b>Delphinus s.p.a. Situazione al 30.09.1953</b>. Situazione economico-finanziaria della Delphinus, con bilancio, conto economico e 15 allegati.</p> <p>1952 Fascicolo <b>Delphinus s.p.a. Situazione al 08.11.1952</b>. Situazione economico-finanziaria della Delphinus, con bilancio, conto economico e 11 allegati.</p> <p>1952 Fascicolo <b>Panaria s.p.a. Situazione al 31.08.1952</b>. Contiene la situazione economico-finanziaria della Panaria s.p.a, con bilancio, conto economico, 9 allegati e altri due documenti riepilogativi.</p>

1953-57	Gruppo <b>Situazioni contabili. Incassi</b> . Bilanci e conti economici al 31.12.1953, al 28.02.1955 (con 12 allegati), al 31.05.1955 (con 13 allegati), al 31.10.1955 (con 12 allegati), al 29.02.1956 (con più di 12 allegati), al 30.09.1956 (con più di 13 allegati) e al 31.01.1957 (con relazioni e 13 allegati); elenco contratti con l'estero per i film Delphinus al 06.06.1955
1951-53	Gruppo <b>Banco di Sicilia</b> . Corrispondenza, dal 27.08.1951 al 16.06.1953, tra Panaria Film s.r.l, Panaria s.p.a, Banco di Sicilia e altri, per il finanziamento della produzione di <i>La Carrozza d'oro</i>
1950-51	Gruppo <b>Nissim Terni</b> . Corrispondenza, dall'11.08.1950 al 12.06.1951, tra Panaria Film, gli avvocati E.D. Nissim e P.V.E. Terni, e altri, sulla preparazione di <i>Carrozza d'oro</i> e altri progetti poi non realizzati ( <i>Italian women, Spotlight</i> )
1950-52	Gruppo <b>Varie</b> . Documenti vari e corrispondenza, dal 05.05.1950 al 06.12.1952, tra Panaria Film e altri, riguardanti la produzione di <i>La carrozza d'oro</i> , a partire dalla ricerca dei co-produttori

Faldone

**PF021**

Titolo

-

Contenuto

1948-49	registro marrone <b>Panaria Film s.r.l.</b> Annotazione delle spese, dal 14.08.1948 al 14.08.1949, relative a diverse produzioni, tra cui <i>Cacciatori sottomarini, Bianche Eolie, Isole di cenere, Tonnara, Sport in Sicilia, Pesce spada</i> (ovvero <i>Tra Scilla e Cariddi, Sante di Sicilia, Vulcano</i> )
1951-52	quaderno <b>Copiacassa 1951-1952</b> . Annotazione delle spese sostenute dal 26.11.1951 al 28.02.1952
1951-53	quaderno <b>Copiacassa 1952-1953</b> . Annotazione delle spese sostenute dal 03.10.1951 al 27.01.1953
1950-52	quaderno <b>Scadenze</b> . Annotazione dei pagamenti da effettuare
1952-56	Carpetta <b>Documenti [...] ALMO Panaria</b> . Documenti vari non ordinati, tra cui telegrammi, cambiali, ricevute, note spesa, corrispondenza, riferibili all'attività della ALMO Film.
1952-56	Carpetta azzurra senza titolo. Documenti vari non ordinati tra cui telegrammi, cambiali, ricevute, note spesa, corrispondenza, riferibili all'attività della ALMO Film.

Faldone

**PF022**

Titolo

-

Contenuto

1954-55	Gruppo <b>Attività commerciale Delphinus</b> . Corrispondenza, dal 31.05.1954 al 30.06.1955, tra Delphinus s.p.a e varie società, per la vendita dei film <i>La carrozza d'oro, Il segreto delle tre punte, A fil di spada</i> e dei documentari <i>Sesto continente</i> sul mercato estero e di <i>Fontane romane</i> per quello italiano
---------	--

- 1952-55 Gruppo **Corrispondenza con Graziadei**. Corrispondenza, dal 23.10.1952 al 02.08.1955, tra Francesco Alliata (o Delphinus s.p.a.) e l'avvocato Ercole Graziadei, riguardante sostanzialmente il rapporto tra Delphinus e CIF
- 1952-54 Gruppo **Lyre**. Corrispondenza, dal 17.01.1952 al 12.08.1954, tra Francesco Alliata e la Lyre, nella persona di Alberto Barsanti.
- 1954-55 Gruppo **Fatti dall'8 novembre**. Documenti vari, dal 08.11.1954 al 28.01.1955, riguardanti il rientro di Francesco Alliata dalla lunga malattia che lo aveva colpito, la constatazione che in sua assenza la Delphinus s.p.a. era stata gestita arbitrariamente, fino alla diffida nei confronti dei collaboratori e partner, curata dall'avv. Graziadei
- 1953-55 Gruppo **Sesto continente contestazioni e documenti**. Contiene corrispondenza, dal 09.05.1953 al 26.01.1955, tra Francesco Alliata, Lionello Santi, l'Avv. Graziadei, Bruno Vailati e altri, riguardanti i contrasti intercorsi tra Alliata e Santi nella gestione della Delphinus e in merito alla distribuzione di *Sesto continente* sui mercati stranieri
- 1954 Gruppo **Serratura**. Alcune lettere, del 06.1954, relative al cambio (ad insaputa di Alliata) della serratura d'ingresso nella sede della Delphinus s.p.a. a Roma
- 1954 Gruppo **Licenziamento personale**. Lettere di licenziamento inviate al personale della Delphinus s.p.a. tra il 09 e il 10.11.1954. Tra i corrispondenti l'amministratore delegato, Lionello Santi, e il direttore, Nino Conti.
- 1953 Gruppo **Oso**. Contratto di co-produzione, del 18.05.1953, tra Delphinus s.p.a e la Societ  des film Vendome per i film *La reine Margot* e *La dame de Monsoreau*; presente anche la corrispondenza tra la Delphinus e Adolphe Oso, presidente della societ  francese
- 1954 Gruppo **Bossi**. Corrispondenza, dal 18.05.1954 al 06.06.1954, tra Francesco Alliata, Antonio Invernizzi, Lionello Santi e Mario Bossi, commercialista incaricato di redigere una relazione sulla situazione contabile della Delphinus s.p.a..   presente anche la relazione redatta da quest'ultimo
- 1954-56 Gruppo **Contestazioni (corrispondenza relativa)**. Corrispondenza, dall'11.06.1954 al 16.07.1956, tra Francesco Alliata, l'avv. Ercole Graziadei, la CIF e altri, su questioni riguardanti i conflitti in seno alla Delphinus e il prestito con il Banco di Sicilia
- 1953-55 Gruppo **Documenti sociali e accordi**. Documenti, dal 24.02.1953 al 02.11.1955, tra Francesco Alliata, l'avv. Ercole Graziadei, la CIF e altri, su questioni riguardanti i conflitti in seno alla Delphinus s.p.a.
- 1954 Gruppo **Consiglio di amministrazione e corrispondenza**. Corrispondenza, dal 15.05.1954 al 25.06.1954, tra Francesco Alliata, Lionello Santi e altri; contiene anche verbali delle sedute del consiglio d'amministrazione della Delphinus s.p.a.
- 1954-55 Gruppo **Titoli Sesto Continente**. Corrispondenza, dall'11.08.1954 al 29.03.1955, tra Francesco Alliata, la Technicolor e altri, riguardante l'introduzione del nome e ruolo di Francesco Alliata nei titoli di testa di *Sesto Continente*

	1950-53	Gruppo <b>CIF</b> . Documenti vari, dal 02.07.1950 al 16.05.1953, tra cui: corrispondenza tra Francesco Alliata, Lionello Santi e altri; accordi tra Panaria Film s.r.l. e CIF; statuto della Delphinus s.p.a.
<i>Faldone</i>	<b>PF023</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Distribuzione estero: Centro America, Thailandia</i></b>	
<i>Contenuto</i>	1954-61	Gruppo <b>Varie</b> . Corrispondenza, dal 09.1954 al 06.11.1961, tra ALMO film e numerosi produttori italiani, tra cui Rizzoli, Documento, Fortuna, Vides, etc, per la distribuzione dei loro rispettivi film sui mercati di Centro America, Thailandia, Norvegia e Svezia
	1954-55	Gruppo <b>Centro America</b> . Corrispondenza, dal 28.10.1954 al 26.07.1955, tra ALMO film e Attilio Boscaino della Ausonia Film di San Salvador, per la distribuzione di <i>Vacanze d'amore</i> , <i>Sesto continente</i> e altri film di altri produttori italiani (v. Gruppo <i>Varie</i> ) nel mercato del Centro America
	1954-57	Gruppo <b>Thailandia</b> . Corrispondenza, dal 13.10.1954 al 15.08.1957, tra ALMO film e Film Radio Television co. ltd. di Bangkok, per la distribuzione di <i>Carrozza d'oro</i> , <i>Il segreto delle tre punte</i> , <i>A fil di spada</i> , <i>Vacanze d'amore</i> , <i>Sesto continente</i> e altri film di altri produttori italiani (v. Gruppo <i>Varie</i> ) nel circuito thailandese. Corrispondenza anche con produttori o distributori statunitensi per ottenere film italiani doppiati o sottotitolati in inglese da immettere (con la ALMO come mandataria) nel circuito thailandese
	1954-55	Gruppo <b>Contratti Centro America</b> . Contratti, dal 06.12.1954 al 21.05.1955, tra ALMO Film e Ausonia Film o Diana cinematografica, per la distribuzione di <i>Vacanze d'amore</i> e altri film di altri produttori in Centro America
	1954-55	Gruppo <b>Contratti Thailandia</b> . Contratti, dal 15.12.1954 al 20.06.1955, tra ALMO Film, Film Radio Television co. ltd. e altri, per la distribuzione dei film ALMO, Panaria e Delphinus, insieme ad altri di altri produttori, in Thailandia
<i>Faldone</i>	<b>PF024</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Delta Film s.r.l.</i></b>	
<i>Contenuto</i>	1955	Gruppo <b>1</b> . Alcuni telegrammi dal 18 al 20.08.1955
	1955-56	Gruppo <b>2</b> . Telegrammi e altro materiale di corrispondenza, dal 13.08.1955 al 30.07.1956, inviato soprattutto da Michele Silvestri ad altri della Panaria
	1954-57	Gruppo <b>3</b> . Corrispondenza, dal 20.08.1954 al 23.02.1957, tra Francesco Alliata e (quasi esclusivamente) Michele Silvestri, su questioni varie riguardanti le produzioni ALMO film e Delta Film
	1953-57	Gruppo <b>4</b> . Corrispondenza, dal 24.10.1953 al 19.08.1957, tra ALMO Film e Penta Film con la SIAE, per comunicazioni riguardanti <i>Vacanze d'amore</i> , <i>Agguato sul mare</i> , <i>Culla dei miti</i> , <i>Mondo di Pietra</i> , <i>Verso il sole</i> , <i>Inverno in fiore</i> ; presenti le distinte d'incasso di <i>Vacanze d'amore</i> e <i>Agguato sul mare</i>

	1954-56	Gruppo <b>5</b> . Documenti vari, dal 29.05.1954 al 26.08.1956, tra cui: corrispondenza tra Francesco Alliata, Pietro Moncada, Michele Silvestri e altri, su produzioni ALMO film e questioni contabili; contratto per i diritti di <i>Mimi bluettes</i>
	1955	Gruppo <b>6</b> . Un telegramma di Michele Silvestri del 18.08.1955
	1955-56	Gruppo <b>7</b> . Corrispondenza, dal 31.05.1955 al 23.06.1956, tra ALMO Film e 20th Century Fox di Roma per il noleggio delle lenti anamorfiche necessarie alla produzione in Cinemascope di <i>Agguato sul mare</i> e <i>Mare amaro</i> .
<i>Faldone</i>	<b>PF025</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	-	Gruppi <b>43-72</b> . Documenti vari relativi ad <i>Agguato sul mare</i> e <i>Vacanze d'amore</i> : pratiche SIAE, Enpals, corrispondenza con fornitori di servizi tecnici, distributori, etc
<i>Faldone</i>	<b>PF026</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1950-54	Carpetta <b>Banco di Santo Spirito. Ag. n. 7</b> . Documenti vari di carattere contabile tra cui lettere di addebito e accredito, richieste di fido, estratti conto, relativi a Panaria Film s.r.l.
	-	Carpetta azzurra <b>Olanda, Centro America</b> . Documenti vari sulla distribuzione di <i>Vacanze d'amore</i> nelle sale dei Paesi indicati
	-	Carpetta azzurra <b>Uruguay, Venezuela, Perù</b> . Documenti vari sulla distribuzione di <i>Vacanze d'amore</i> nelle sale dei Paesi indicati
	-	Carpetta gialla <b>Egitto, Norvegia</b> . Documenti vari sulla distribuzione di <i>Vacanze d'amore</i> nelle sale dei Paesi indicati
	-	Fascicolo giallo senza nome. Trattamento di <i>Amore amaro</i>
	1954-55	Carpetta azzurra senza nome. Relazioni, del 1954 e 1955, sull'andamento di <i>Vacanze d'amore</i> . Quella del 1955 è redatta per la Regione Siciliana
	1954-57	Carpetta rosa <b>Stabilimenti cinematografici siciliani</b> . Documenti vari relativi alla realizzazione della cosiddetta "Cinecittà di Sicilia", tra cui: relazione illustrativa sulla creazione dello stabilimento, bilanci e dichiarazioni dei redditi della società, corrispondenza con la Regione Siciliana, la Technicolor e altri
<i>Faldone</i>	<b>PF027</b>	
<i>Titolo</i>	-	

<i>Contenuto</i>	1953-56	Gruppo <b>292</b> . Corrispondenza, dal 14.08.1953 al 22.05.1956, tra ALMO Film, Delta Film e Titanus per la fornitura di beni e servizi per la produzione di <i>Vacanze d'amore</i> e <i>Agguato sul mare</i>
	-	Gruppo <b>293</b> . Testi commento parlato (voice over) di <i>Inverno in fiore, Verso il sole, Culla dei miti</i> ; preventivo per il cortometraggio <i>Itinerario stradale siciliano</i> ; preventivo tre documentari serpottiani ( <i>Giacomo Serpotta, palermitano, I putti, Il genio della stecca</i> ) e relativi soggetti; soggetti tre documentari <i>Gli Arabi in Sicilia, I Normanni in Sicilia, La Spagna in Sicilia</i> ; lettera ad un armatore norvegese per collaborazione alla realizzazione di un documentario a colori sulla pesca delle balene; preventivo e piano di lavorazione del documentario <i>Antigone</i> (quello che, probabilmente, diventerà <i>Temenite</i> ); preventivo per un "documentario di pollicoltura"
	-	Gruppo <b>295</b> . Atti vari, tra cui: atto costitutivo ALMO film, cessione dei diritti del soggetto di <i>Village Magique</i> (poi <i>Vacanze d'amore</i> )
	1956-57	Gruppo <b>296</b> . Corrispondenza con la SACI, società di sviluppo e stampa delle pellicole
	1955	Gruppo <b>297</b> . Lettera e scrittura privata del 12.09.1955, tra Delta Film e Desmax, sulla realizzazione delle musiche di <i>Agguato sul mare</i> e <i>Mondo di pietra</i>

<i>Faldone</i>	<b>PF028</b>	
<i>Titolo</i>	<b>CIF Roma (Drommi). CIF Milano (Galbani)</b>	
<i>Contenuto</i>	1954-57	Gruppi <b>201-215</b> . Documenti vari riguardanti la produzione di <i>Vacanze d'amore</i>
	1954-55	Gruppo <b>216</b> . Documenti vari, dal 03.1954 al 03.12.1955, riguardanti l'accordo tra ALMO Film e Domenico Modugno per le canzoni da lui cantate in <i>Vacanze d'amore</i> , note di accredito dei diritti, fatture e altro
	1953	Gruppi <b>217-219</b> . Alcuni documenti scambiati tra ALMO Film e Mole-Richardson, per la fornitura di materiali utili alle riprese di <i>Vacanze d'amore</i>
	1953-57	Gruppo <b>220</b> . Documenti vari, dal 30.11.1953 al 27.07.1957, riguardanti i rapporti di co-produzione tra Panaria Film s.r.l e CIF per il film <i>Vulcano</i> ; inclusa corrispondenza con Giuseppe Drommi e con terzi
	-	Gruppi <b>221-223</b> . Alcuni documenti di varia natura
	1953-57	Gruppo <b>224</b> . Corrispondenza e altri documenti, dal 06.05.1953 al 19.07.1957, della Delphinus s.p.a., riguardanti la distribuzione di Carrozza d'oro e Sesto continente all'estero, la situazione contabile della società e altro

<i>Faldone</i>	<b>PF029</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1953-54	Documenti vari sciolti, dal 08.09.1953 al 31.05.1954, tra ALMO Film e Tecnostampa, su lavorazione pellicole <i>Vacanze d'amore</i>

	-	Gruppo <b>74</b> . Informativa Cineassicurazione alla Panaria Film
	1954-55	Gruppo <b>76</b> . Corrispondenza, dal 22.06.1954 al 01.06.1955, con l'avvocato Graziadei e il suo studio (avv. Manca), relativamente all'arbitrato Panaria-CIF-Correale, alla vertenza Panaria-CIF-Delphinus-Galatea e altre pratiche
<i>Faldone</i>	<b>PF030</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	-	Busta indirizzata al <b>maggior Puglisi</b> . Contiene, secondo la descrizione di Alliata annotata sul fronte, "ricevute e documenti contabili già in possesso di Marchetti, relativi alla Panaria Film s.r.l."
	-	Carpetta <b>Varie riguardanti la Panaria Film</b> [s.r.l.]. Alcuni documenti, tra cui la risoluzione del rapporto tra Panaria Film s.r.l. e Luchino Visconti per la realizzazione de <i>La carrozza del SS. Sacramento</i> (poi <i>La carrozza d'oro</i> )
	1948	Carpetta <b>Panaria s.r.l. Pratiche ed atti sociali</b> . Atto costitutivo della Panaria film s.r.l (20.02.1948), diversi verbali d'assemblea, altri documenti
	-	<b>Libro matricola ALMO Film</b> . Annotazione dei dati di ingaggio di maestranze, tecnici, artisti e generici per la realizzazione di <i>Vacanze d'amore</i>
	-	<b>Libro paga settimanale</b> . Annotazione dei pagamenti alle persone coinvolte nella realizzazione di <i>Vacanze d'amore</i>
	-	<b>Libro matricola</b> . Probabile bozza del <i>Libro matricola ALMO Film</i> (vedi)
	-	<b>Libro paga</b> . Annotazione dei pagamenti effettuati a maestranze, tecnici, artisti e generici per la realizzazione di <i>Vacanze d'amore</i>
	-	Busta <b>INPS</b> . Moduli di riepilogo, non compilati, sui contratti di lavoro
	1954-57	Carpetta <b>Noleggio film Vacanze d'amore</b> . Documenti vari e corrispondenza tra ALMO film e SIDEN per la distribuzione nazionale e internazionale di <i>Vacanze d'amore</i> ; sono inclusi i dati di incasso delle proiezioni nazionali
	-	<b>Banco di Sicilia. Elenco delle iscrizioni e trascrizioni ipotecarie</b> . In quattro fogli
	1953-56	<b>nota di cassa</b> di Pietro Moncada dal 08.1953 al 06.1956
<i>Faldone</i>	<b>PF031</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1957	Gruppo <b>55</b> . Documenti vari, dal 15.01.1957 al 17.07.1957, tra cui: corrispondenza tra Francesco Alliata e Tavazza (Anica), richiesta di prestito alla BNL
	1956-57	Gruppo <b>90</b> . Corrispondenza, dal 13.07.1956 al 25.07.1957, tra Francesco Alliata, l'avv. De Filippis e altri su posizioni debitorie (e relative vertenze) delle varie società nei confronti di SPES, Tirrenia, e altri

1956-57	Gruppo <b>312</b> . Corrispondenza, dal 02.09.1956 al 27.07.1957, tra Francesco Alliata e alcuni avvocati in merito alle azioni legali intraprese nei confronti delle posizioni debitorie contratte verso terzi
1956-57	Gruppo <b>313</b> . Corrispondenza, dal 12.1956 al 01.1957, con la Gamma cinematografica
1954-57	Gruppo <b>314</b> . Corrispondenza, dal 10.1954 al 02.1957, riguardante proposte varie di collaborazione per prestazioni professionali, soggetti, distribuzione e altro

*Faldone*

**PF032**

*Titolo*

-

*Contenuto*

1957-58	Fascicolo <b>Cinema</b> . Documenti vari non ordinati quali citazioni, solleciti di pagamento, cambiali, etc, riguardanti la situazione debitoria della Penta Film e la distribuzione internazionale di <i>Vacanze d'amore</i> e <i>Agguato sul mare</i>
1953-57	Fascicolo arancione senza nome. Documenti vari non ordinati tra cui corrispondenza interna e con terzi, soprattutto relativa alle posizioni debitorie di Panaria Film s.r.l. e ALMO Film s.r.l.
1958-60	Fascicolo <b>Negativo Agguato</b> [sul mare]. <b>Contestazione con Report</b> [Film]. Corrispondenza, dal 17.06.1958 al 09.02.1960, tra Penta Film s.r.l., Report Film e Bellotti Film, riguardante la contestazione sul negativo di <i>Agguato sul mare</i>
1957-58	Fascicolo azzurro senza nome. Documenti vari non ordinati riguardanti Penta Film e ALMO Film e, tra gli argomenti, la loro situazione debitoria e i rapporti con alcuni distributori internazionali; richiesta visto censura <i>Culla dei miti</i> , <i>Inverno in fiore</i> , <i>Verso il sole</i>
1957-58	Fascicolo verde <b>Da archiviare</b> . Documenti vari non ordinati riguardanti Penta Film, Delta film e ALMO Film, e, tra gli altri argomenti, la loro situazione debitoria, la cessione dei diritti dei film a terzi. Tra i corrispondenti: BNL, alcuni avvocati, SPES.

*Faldone*

**PF033**

*Titolo*

-

*Contenuto*

1950-57	Fascicolo <b>Carte utili per la causa. Principessa Montereale. Causa Olga Matarrazzo</b> . Documenti vari riguardanti la causa intentata dalla Principessa Olga Matarrazzo, vedova Alliata di Montereale, nei confronti della Panaria s.r.l.
1956-57	Fascicolo <b>Panaria Film</b> [s.r.l.]. Documenti vari, tra cui: verbali d'assemblea, relazioni sulla contabilità della società e una comunicazione del curatore fallimentare
1955-60	Carpetta azzurra <b>Drommi contabilità</b> . Corrispondenza con Francesco Drommi, Renzo Avanzo e altri; un fascio di cambiali a credito della CIF.

1955	Quaderno <i>Scadenze. P. Moncada. ALMO</i> . Annotazione dei pagamenti da effettuarsi nel corso dell'anno
1953-54	Carpetta azzurra <i>Banca Commerciale Italiana</i> . Cambiali, ricevute, estratti conto e altro, riguardanti il debito contratto dalla Panaria Film s.r.l con la Banca Commerciale Italiana
1954.55	Carpetta rosa <i>Debiti Panaria Film verso il Banco di Sicilia</i> . Vari estratti del conto corrente bancario presso il Banco di Sicilia
1946-54	Carpetta rosa senza nome. Documenti vari riguardanti la Panaria film s.r.l., tra cui estratti conto del Banco di Sicilia degli anni 1946-48 e 1953-54, riepiloghi della situazione debitoria e creditoria della società
-	Documenti vari, sciolti, non ordinati e in parte ordinati alfabeticamente (per soggetto), provenienti da un raccoglitore non presente, tra cui: situazioni contabili Panaria s.r.l. (1950), stralci di giornale e corrispondenza su <i>Carrozza d'oro</i> in USA, relazione sulla Panaria Film s.r.l., documenti sul disegno di legge per l'incremento delle attività cinematografiche in Sicilia, appunti sul problema del credito cinematografico in Italia, corrispondenza con Arthur Krim (United Artists) per la co-produzione di <i>Mimi bluette</i> ,

Faldone

PF034

Titolo

-

Contenuto

1952	Carpetta <i>Banco di Sicilia. Cc. presso sede di Roma</i> . Estratti conto, lettere di addebito, ricevute e liste operazioni sul conto intestato alla Panaria Film s.r.l.
1948-52	Carpetta azzurra <i>Banche. Varie</i> . Documenti vari, tra cui: situazione patrimoniale dei soci Panaria s.r.l., situazioni contabili della società, e corrispondenza con Banca Commerciale italiana e Banco di Sicilia
1948-49	Carpetta rosa <i>Panaria. Vulcano</i> . Documenti vari riguardanti la Panaria Film s.r.l. e la lavorazione di <i>Vulcano</i> , tra cui note spese, appunti e corrispondenza varia; presente anche quaderno con appunti sulle riprese di <i>Pesce spada</i> [ <i>Tra Scilla e Cariddi</i> ], e soggetto e trattamento di <i>Cola Pesce</i>
1954	Fascicolo <i>CIF Milano</i> . Cambiali contratte dalla Panaria Film s.r.l., a credito della CIF
1947-48	<i>Carpetta 21</i> . Corrispondenza con Marcella Rossellini e Renzo Avanzo
1955	Carpetta <i>Personale</i> . Documenti vari, tra cui: situazione patrimoniale di Francesco Alliata e Pietro Moncada, relazione economica sulla Delta Film, corrispondenza con Vittoria Sammartino (madre di Alliata)
1950	Busta <i>Copia fotostatica 1. Atto costitutivo CIF Milano</i> [...]. Atto costitutivo della Panaria Film s.p.a., del 17.09.1950, e atto costitutivo della CIF Commissionaria Internazionale Finanziaria s.p.a., del 19.12.1950
1956	Busta <i>Soggetto cinematografico</i> . Soggetto <i>Il grande rammarico</i> , inviato a Francesco Alliata il 24.10.1956

1950	Busta rossa senza nome. Contratti riguardanti la produzione di <i>La carrozza d'oro</i> ; fascicolo con copie negative del contratto tra Panaria Film s.r.l e Film Location Ltd (UK); copie negative del deposito del soggetto di <i>La carrozza d'oro</i> presso la SIAE; copie negative contratto tra Panaria s.p.a. e Silver Film a.r.l. (v. francese del film)
-	Soggetti tre documentari serpottiani ( <i>Giacomo Serpotta, palermitano, I putti, Il genio della stecca</i> ) e presentazione istanza di finanziamento per la loro produzione alla Regione Siciliana
1953-54	Fascicolo <b>Conti con l'ALMO Film</b> . Note di contabilità
1955	Carpetta rosa senza nome. Documenti vari, dall'01 al 03.1955, riguardanti la distribuzione internazionale delle produzioni Delphinus s.p.a.
1955-60	Fascicolo <b>ENPALS. Da portare a Roma per controllare i conteggi</b> . Documenti vari sulla posizione Enpals della ALMO Film relativamente agli incassi di <i>Vacanze d'amore</i> e <i>Agguato sul mare</i>

<i>Faldone</i>	<b>PF035</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	1954 Rivista <i>Le Film français</i> n. 506 del 12.03.1954
	1960 Rivista <i>Cinematografia d'oggi</i> n. 1 del 01.1960
	1960 Rivista <i>Cinematografia d'oggi</i> n. 2-3 del 02-03.1960
	1955 Catalogo <i>Ceylan Film</i> .
	1954 Opuscolo <i>Mostra del 6 continente</i>
	- Fogli sciolti con rassegna stampa internazionale su <i>Sesto continente</i>
	- Fascicolo <b>Soggetti Salambo</b> . Una premessa sul film <i>I Mercenari</i> , due trattamenti in italiano (con stesso titolo) e due in inglese (con titolo <i>Salambò</i> )
	- Fascicolo <b>Salambò</b> . Tre copie in italiano e una in inglese della prima versione (Zucca) del trattamento del lungometraggio <i>Salambò</i> (ovvero <i>I mercenari</i> )

<i>Faldone</i>	<b>PF036</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	- Fascicolo <b>Spese viaggi e varie. ALMO. Penta. Conti e documentazione</b> . Documenti vari, in disordine, sciolti o raggruppati in fascicoletti e buste.
	1952-53 Carpetta <b>Varie mie Panaria Film e soci</b> . Fascicolo <i>Operazione finanziaria Carrozza d'oro</i> , con corrispondenza (e altri documenti) tra Delphinus s.p.a., CDN e Banco di Sicilia sul finanziamento della produzione di <i>Carrozza d'oro</i> ; lettera di Jean Renoir a Francesco Alliata del 03.01.1953; busta con riepilogo economico spese Francesco Alliata; altri documenti inerenti <i>La carrozza d'oro</i>

1957-60	Fascicolo <b>Varie</b> . Documentazione varia, sciolta e in disordine, tra cui corrispondenza con l'avv. De Filippis
1952-53	Fascicolo <b>Corrispondenza da New York con l'ufficio di Roma</b> . Corrispondenza tra Francesco Alliata (durante il suo soggiorno a New York) e Panaria Film s.p.a., Technicolor motion Pictures co, Robert Dorfmann, Lyre, Hoche productions e altri
1952-53	Fascicolo <b>Riservato. Conti privati. Corrispondenza con Santi e CIF da New York</b> . Corrispondenza tra Francesco Alliata (durante il suo soggiorno a New York) e Panaria Film s.p.a., CIF e altri
1954	Fascicolo <b>Copie documenti e lettere contestazioni</b> . Copie della corrispondenza con Lionello Santi e Antonio Invernizzi (CIF), l'avv. Mario Bossi e altri, riguardo il contenzioso tra Panaria Film e CIF
-	Carpetta <b>Carte recenti di Francesco</b> . Corrispondenza tra Francesco Alliata e altri, tra cui William Dieterle e Robert Dorfman

Faldone

PF037

Titolo

-

Contenuto

-	Carpetta <b>Sceneggiatura di un film misterioso</b> . Sceneggiatura, senza titolo nè altri riferimenti (data, autore, destinatario)
1955	Carpetta <b>Soggetto Balene</b> . Progetto (in più copie, sia della 1a che della 2a stesura) e preventivo di realizzazione di un lungometraggio sulla caccia alle balene nel Polo Sud; lettera di risposta negativa, del 24.02.1955, della Anders Jahre & co, un armatore baleniere norvegese.
1950-60	Carpetta <b>Panaria Film. Documentario Parlamenti siciliani</b> . Documenti vari tra cui due stesure del trattamento e i preventivi, sulla realizzazione di un documentario "cinematografico e fotografico" sui Parlamenti siciliani
-	Fascicolo <b>Progetti con la Regione</b> . Promemoria sulla "realizzazione di alcuni documentari storico-didattici" e l'elenco dei documentari previsti
1958-60	Fascicolo <b>Suono e luci. Vertenza Capolino</b> . Contiene corrispondenza, dal 03.02.1958 al 22.01.1960, tra Francesco Alliata, Edoardo Capolino e altri, riguardo la realizzazione tecnica dello spettacolo di "luci e suoni" per il Teatro antico di Taormina e altri tre luoghi (eventi finanziati dalla Regione Siciliana)
-	Fascicolo verde senza nome. Trattamento di <i>Mare amaro</i>
1947-51	Fascicolo <b>1947-51. Contratti per soggetti di film e documentari</b> . Contratti: del 23.11.1947, con Accursio Nicolò Di Leo, per il soggetto del documentario cinematografico <i>La valle della speranza</i> ; del 09.02.1951 con Antonio Pietrangeli per il soggetto del lungometraggio <i>La mano incantata</i> ; del 07.04.1950, con Giovanni Mosca, per il soggetto del lungometraggio <i>Lisistrata</i> .

	-	Fascicolo <b>Soggetti vari di documentari e film</b> . Soggetti di: <i>Castelli siciliani</i> (su una leggenda di Calatabiano), <i>Il biglietto da 100 dollari</i> , <i>Tonnara</i> (in due versioni, tra cui quella spedita in deposito alla SIAE il 08.04.1947). Testi di Francesco Alliata, in forma di saggio e riferibili agli anni 1948-52: <i>La pesca del tonno con la Tonnara</i> e <i>Le riprese sottomarine</i>
	1953	Carpetta <b>Raid Palermo-Londra in gozzo da pesca palermitano</b> . Fascicolo 1953. <i>Raid Palermo-Londra di Quintino di Napoli e Arthur Oliver</i> , con una lettera al suo interno; una cartolina con il percorso; un registro di spesa
<i>Faldone</i>	<b>PF038</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1955-56	Carpetta <b>Delta Film</b> . Corrispondenza, dal 08.1955 a 02.1956, tra Delta Film e altri, su questioni amministrative relative alla produzione di <i>Agguato sul mare</i>
	1955-56	Carpetta verde <b>Delta Penta</b> . Quaderno bollato <i>Verbale assemblee</i> con atto costitutivo Delta Film, registrato il 12.07.1955, e verbale assemblea del 18.08.1956, in cui si decide il cambiamento della denominazione in Penta Film; quaderno bollato <i>Delta Film. Libro soci</i> ; due quaderni bollati <i>Delta</i> e uno <i>Penta Film</i> vuoti; un quaderno bollato <i>Penta Film. Giornale</i> , con contabilità relativa al periodo d'esercizio 1955-56.
	1957-58	Documenti sciolti riguardanti corrispondenza tra Delta Film e Penta Film con Report Film e Bellotti Film per la circuitazione di <i>Agguato sul mare</i> ; altra corrispondenza mista
	1947-49	Carpetta <b>Contratti 1947-1948-1949</b> . Contratti (o proposte di contratti) vari relativi alla co-produzione o distribuzione nazionale di cortometraggi
	-	Carpetta gialla senza nome. Documenti vari e corrispondenza tra Panaria Film e terzi
	-	Fascicolo <b>Spese non di produzione Penta</b> . Documenti vari, tra cui: nota spese per la realizzazione dei documentari <i>Inverno in fiore</i> e <i>Verso il sole</i> ; ricevuta di Ugo Contino, operatore di <i>Mondo di Pietra</i> ; contratto di cessione, tra Almo Film, Delta Film e Metropa Film, dei diritti di <i>Mondo di pietra</i> , <i>Culla dei miti</i> , <i>Inverno in fiore</i> , <i>Verso il sole</i> .
	1956-57	Carpetta arancione senza nome. Documenti legali (citazioni, precetti, decreti ingiuntivi, ricorsi) tra cui: dichiarazione di fallimento della Panaria film (del 02.07.1957) e successivo ricorso (19.07.1957)
	-	Quaderno scadenziario <b>Moncada</b> . Alcune annotazioni
	1954	Fascicolo <b>Cambiali Correale, 1954</b> . Diversi effetti relativi a somme prestate alla Panaria Film da parte di Domenico Correale Santacroce, suocero di Francesco Alliata
<i>Faldone</i>	<b>PF039</b>	
<i>Titolo</i>	-	

Contenuto	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carpetta verde <b><i>Glauco e Scilla (Agguato sul mare)</i></b>. <b>Sceneggiatura</b>. Più copie della sceneggiatura, alcune in fogli sciolti disordinati</li> <li>- Fascicolo <b><i>Dialoghi Glauco e Scilla</i></b>. Contiene i dialoghi del film</li> <li>- Fascicolo <b><i>Glauco e Scilla. Sceneggiatura</i></b>. Contiene i dialoghi del film, nonostante la dicitura in copertina</li> <li>- Fascicolo <b><i>Agguato sul mare. Sceneggiatura 3a edizione</i></b>. Contiene la sceneggiatura del film</li> </ul>
1955	Fascicolo <b><i>Carteggio Glauco e Scilla</i></b> . Corrispondenza tra Panaria Film e ALMO Film con la Delta Film; corrispondenza con la Titanus per fornitura luci per la produzione del film
1955	Fascicolo <b><i>Glauco e Scilla (Agguato). Contributo della Regione</i></b> . Richieste, da parte della Delta Film alla Regione Siciliana, di contributi per la realizzazione di un documentario su Giacomo Serpotta e del lungometraggio <i>Agguato sul mare</i>
1955-56	Fascicolo <b><i>Glauco e Scilla, fogli di lavorazione e Cambiali Glomer (distributore)</i></b> . Alcuni <i>Ordini del giorno</i> (o fogli di lavorazione) tenuti durante la produzione sul set, e un mazzo di cambiali a credito della Glomer Film
1955-56	Fascicolo <b><i>Agguato sul mare. Sviluppo e stampa (SPES)</i></b> . Corrispondenza di Delta Film e ALMO Film con SPES, comprese fatture SPES, per le lavorazioni delle pellicole di <i>Agguato sul mare</i> , <i>Culla dei miti</i> , <i>Mondo di pietra</i> , <i>Verso il sole</i>
1956	Fascicolo <b><i>Agguato sul mare. Microstampa</i></b> . Corrispondenza tra Delta Film e Microstampa o Pyral Italia, sulla lavorazione della pista sonora di <i>Agguato sul mare</i> , <i>Verso il sole</i> , <i>Zona Etna</i> , <i>Inverno in fiore</i>
1955-56	Fascicolo <b><i>Rapporti con la Glomer Film, distributrice di Agguato sul mare</i></b> . Corrispondenza tra la Delta Film e Glomer Film o Bellotti Film riguardo la distribuzione internazionale di <i>Agguato sul mare</i>
1955-56	Fascicolo <b><i>Agguato sul mare. Assicurazioni</i></b> . Corrispondenza e contratti tra Delta Film e Tirrenia Assicurazioni o Cineassicurazione in relazione alla copertura assicurativa di attori e pellicole di <i>Agguato sul mare</i>

Faldone **PF040**

Titolo

Contenuto

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fascicolo <b><i>Glauco e Scilla (dialoghi)</i></b>. 4 copie dei dialoghi del film</li> <li>- Fascicolo <b><i>25 copie. ALMO Film</i></b>. Trattamento di <i>Glauco e Scilla</i></li> <li>- Fascicolo <b><i>Film Agguato sul mare. Giornali, riviste, Eco della stampa, pubblicità</i></b>. Contenuti come da titolo</li> <li>- Fascicolo <b><i>Agguato sul mare. Pubblicità: giornali, riviste, etc.</i></b> Come da titolo</li> <li>- 3 copie del pieghevole promozionale in grande formato e illustrato di <i>Glauco e Scilla</i></li> </ul>
---

<i>Faldone</i>	<b>PF041</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1955-56	Libro mastro <b>Penta Delta Film</b> . Annotazione entrate e uscite di cassa da 07.1955 a 07.1956
	1955-56	Fascicolo <b>Delta Film 1956</b> . Bozza del giornale di cassa
	-	Registro <b>Delta Film s.r.l.</b> Conto della produzione di <i>Glauco e Scilla</i>
	1955	Contratto del 31.08.1955, relativo al prestito concesso dalla BNL alla Delta Film per la realizzazione di <i>Glauco e Scilla</i>
	-	Registro <b>Delta Film oggi Penta Film. Conto produzione film Agguato sul mare (Glauco e Scilla)</b> . Come da descrizione; vi sono incluse anche le copie dei contratti con attori e attrici
	1955-56	Fascicolo <b>Banco di Roma</b> . Ricevute ed estratti conto relativi al conto corrente bancario intestato a Francesco Alliata
	1954-57	Fascicolo <b>Banca Commerciale Italiana</b> . Ricevute, estratti conto e cambiali. Le comunicazioni sono inviate a Francesco Alliata, Michele Silvestri e altri
	1957	Fascicolo <b>Banco di Sicilia</b> . Disposizioni di pagamento ed estratti conto relativi al conto corrente bancario intestato alla Delta Film s.r.l.
	1955-56	Fascicolo <b>Banco de Italia y Rio de la Plata. Delta</b> . Ricevute, estratti conto, corrispondenza e altri documenti relativi al conto corrente bancario intestato alla Delta Film s.r.l.
	1955-56	Fascicolo <b>Rio de la Plata. ALMO Film</b> . Estratti conto, note di addebito, corrispondenza e altri documenti relativi al conto corrente bancario intestato alla ALMO Film s.r.l.
	1953-56	documenti sciolti di natura contabile, tra cui note spesa, relativi a ALMO Film e Delta Film
	1955-56	Fascicolo <b>Banca Nazionale del Lavoro</b> . Note di addebito e accredito, estratti conto, corrispondenza e altri documenti relativi al conto corrente bancario intestato alla Delta Film s.r.l., vincolato per la produzione di <i>Glauco e Scilla</i>
	-	Fascicolo <b>Penta Film. Mastro</b> . Minuta del libro mastro di cassa della Delta Film s.r.l, poi Penta Film
	-	Fascicolo <b>Conto finanziamento Banca nazionale del Lavoro</b> . Registro a fogli sciolti con contabilità relativa al finanziamento concesso alla Delta Film s.r.l

<i>Faldone</i>	<b>PF042</b>
<i>Titolo</i>	-

Contenuto	-	Carpetta <b>Contratti Vacanze d'amore</b> . Contratti per la distribuzione di <i>Vacanze d'amore</i> in Amsterdam, Venezuela, Uruguay, Norvegia, Tripoli, Portogallo, San Salvador, Israele, Egitto, Malta, Cipro, Thailandia, Islanda, Perù, Iraq, Argentina, Cuba, Polonia, Svizzera, Belgio, Francia, Unione Francese, Indocina, Canada
	-	Carpetta marrone senza nome. Corrispondenza e resoconti economici riguardanti la distribuzione internazionale di <i>Vacanze d'amore</i>
	1955	Carpetta <b>Vacanze d'amore. Estero. Francia</b> . Stralci di giornali e riviste in cui sono presenti articoli o pubblicità di <i>Vacanze d'amore</i>
	1955-56	Fascicolo <b>Spese documentario Pietre. Sciacca</b> . Documenti vari sulla produzione di <i>Mondo di Pietra</i> , tra cui: note di spesa e resoconti di Vittorio Ugo Contino, operatore di ripresa del documentario; corrispondenza; ricevute di albergo
	1953--57	Fascicolo <b>Tecnostampa 77-93. ALMO</b> . Fatture, dal 12.1953 al 10.1957, emesse da Tecnostampa a favore di ALMO Film, per la lavorazione delle pellicole di <i>Vacanze d'amore</i>
	1953-54	Fascicolo <b>BNL Vacanze</b> . Documenti, dal 05.1953 al 20.04.1954, riguardanti la produzione di <i>Vacanze d'amore</i> : contratti con attori ed altri ruoli (es. Vitaliano Brancati per la sceneggiatura); contratto (e altri documenti contabili) con la Banca Nazionale del Lavoro relativi al finanziamento del film.
Faldone	<b>PF043</b>	
Titolo	-	
Contenuto	-	Carpetta <b>Documenti contabili</b> . Fascicolo <i>Correale</i> , con atti sulla compartecipazione economica alla produzione di <i>Vulcano</i> e <i>Carrozza d'oro</i> ; fascicolo <i>Kechler</i> , sulla compartecipazione economica alla produzione di <i>Vulcano</i> , <i>Carrozza d'oro</i> , <i>Don Ruy</i> e due documentari (non specificati).
	-	busta <b>Negativi lettere Belgio, Francia, Olanda sull'andamento del film Vulcano</b> . 4 copie in negativo di lettere di distributori dei paesi indicati nel titolo
	1949-51	Fascicolo <b>L'Argus international de la presse</b> . Corrispondenza, dal 09.1949 al 12.1951, tra Panaria Film s.r.l., Banco di Sicilia e Argus international de la presse, sul contratto con Argus per la raccolta della rassegna stampa. Presente anche una selezione della rassegna stampa di <i>Vulcano</i> .
	1952-53	Carpetta <b>Vulcano. Situazione quindicinale</b> . Documenti vari, tra cui: situazione contabile dall'11.1952 al 02.1953; certificato SIAE del 31.03.1953 relativo alla cessione dei contributi governativi a terzi.
	1950-53	Carpetta <b>Contabilità. Vulcano. Spese CADRIC Panaria</b> . Documenti vari riguardanti la co-produzione di <i>Vulcano</i> , tra cui: corrispondenza tra Panaria Film s.r.l. e Cadric s.p.a.; situazioni contabili redatte in varie date
	1949-53	Carpetta <b>Vulcano</b> . Corrispondenza di carattere contabile, dall'11.1949 al 02.1951, tra Panaria Film s.r.l. e Artisti Associati, Cadric s.p.a. e altri, riguardante <i>Vulcano</i> . Presenti due cambiali a credito della ICET

1954-55 Carpetta *Mimì bluette. Acquisto e vendita diritti cinematografici. 1955.* Documentazione varia sul progetto di realizzazione di un lungometraggio tratto dal romanzo *Mimì bluette*, tra cui: adattamento da romanzo, a cura di Mario Chiari e Colombo Genchi; corrispondenza del 1954 con varie agenzie estere per l'ingaggio di attori quali James Mason, Gregory Peck, Gary Cooper e altre star dell'epoca; risposta negativa, del 16.06.1954, di Arthur Krim (United Artist) sull'interesse per il progetto del film; cessione dei diritti (1955) dalla Almo Film s.r.l. ad Angelo Rizzoli (Rizzoli Film).

Faldone

**PF044**

Titolo

-

Contenuto

1954 Due bozze di accordo tra Alliata, Moncada, Avanzo e Di Napoli sull'estinzione di un debito di 96 milioni di lire a carico della Panaria s.r.l.

1949-57 Fascicolo azzurro *Piazza. Pratiche fidi bancari.* Vari documenti di natura contabile, tra cui relazioni contabili, situazioni patrimoniali ed estratti conto, indirizzati prevalentemente al Banco di Sicilia, al Banco Commerciale di Palermo e Banco di Roma di Roma

1948-51 Fascicolo arancione *Panaria Film. Bilancio 1948-1949, 1949-1950, 1950-1951.* Come da titolo

1951-53 Fascicolo arancione *Panaria Film. Bilancio 1951-1952, 1952-1953.* Come da titolo

1954-55 Fascicolo azzurro *Panaria Film. Bilancio 1954, bilancio 1955.* Come da titolo

1954 Fascicolo azzurro *Panaria Film. Bilancio 1954.* Come da titolo

1950-52 Quadernone *Copiacassa 1950-1951, 1951-1952.* Come da titolo

1951-52 Quadernone *Copiacassa da viaggio "Panfra". 1951-1952.* Come da titolo

1951-53 Quadernone *Copiacassa 1951-1952, 1952-1953.*

1948-49 Carpetta verde *Corrispondenza Panaria.* Corrispondenza, perlopiù tra le sedi Panaria di Palermo e Roma, riguardante soprattutto la produzione di *Vulcano*.

1950 Carpetta arancione *Panaria Film s.r.l. Contabilità Palermo.* Situazione contabile al 15.04.1950

Faldone

**PF045**

Titolo

-

Contenuto

1947-48 Carpetta arancione *Landriani.* Corrispondenza tra Camillo Landriani e la Panaria Film per debiti riguardanti la distribuzione di *Vulcano* in USA.

1947-49 Fascicolo azzurro *Alliata personale.* Documenti vari, soprattutto appunti di spese effettuate da Alliata

- 1947-49 Fascicolo rosa **Panaria film s.r.l. T.W.F. Corrispondenza**. Corrispondenza tra Trans Word Film e Panaria per la distribuzione internazionale di *Cacciatori sottomarini* e *Tonnara*.
- 1948-49 Carpetta verde **CEI**. Corrispondenza tra Panaria Film e CEI Film s.r.l. per la distribuzione di *Isole di Cenere* e *Tra Scilla e Cariddi*.
- 1948-49 Carpetta verde **Fortuna**. Corrispondenza tra Panaria Film e Fortuna (Società per la produzione di film documentari e cortometraggi di attualità) per la distribuzione di *Bianche Eolie* e *Tonnara* sul circuito italiano della Warner Bros; sono inclusi anche i rendiconti con gli incassi delle proiezioni dei corti.
- 1949 Carpetta azzurra **Documentari Contabilità**. Resoconti degli incassi di *Bianche Eolie*, *Isole di cenere*, *Tonnara*, *Tra Scilla e Cariddi*.
- 1948-49 Registro cassa **Documentario Tonnara**. Vi sono annotate le spese effettuate per la realizzazione del documentario.
- 1949-50 Fascicolo **Carte riguardanti Panaria Film Isole di cenere**. Documenti vari riguardanti il cortometraggio, tra cui contratto di distribuzione con CEI.
- 1949 Gruppo **Bianche Eolie**. Documenti vari riguardanti il documentario, tra cui contratto di distribuzione con Fortuna
- 1949-50 Gruppo **Isole di cenere**. Documenti vari sul cortometraggio, tra cui dichiarazioni di prima proiezione, corrispondenza con Faro Film e BBC
- 1948 Fascicolo verde **Bianche Eolie**. Documenti vari riguardanti il cortometraggio, tra cui certificato SIAE del 28.12.1947 per la prima proiezione di *Bianche Eolie* (proiettato insieme a *Isole di Cenere*, *Tonnara e Cacciatori sottomarini*), soggetto, testo del commento parlato, certificazione nazionalità, riconoscimento contribuzione del 3%.
- 1947-50 Fascicolo verde **Documentario Tonnara**. Documenti vari riguardanti il cortometraggio, tra cui soggetto, sceneggiatura, testo del commento parlato, certificazione nazionalità, riconoscimento contribuzione del 3%.
- 1949-50 Fascicolo rosa **Documentario Pesce spada**. Documenti vari riguardanti il cortometraggio (il cui titolo definitivo sarà *Tra Scilla e Cariddi*) tra cui: comunicazione premiazione al festival di Bruxelles come miglior documentario, certificazione nazionalità, riconoscimento contribuzione del 3%.
- 1949 Fascicolo azzurro **Riduzioni 16mm nostri documentari**. Corrispondenza e contratto, tra Panaria Film e Bernardo Alexitch (Amiet London), per la distribuzione in 16mm di *Tonnara*, *Bianche Eolie* e *Isole di Cenere*.
- 1946-48 Libro di cassa azzurro senza titolo in copertina; sulla prima pagina è riportato **Panaria Film**. Spese e ricavi dal 05.08.1946 al 15.06.1948
- 1948-54 Fascicolo beige **Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)**. Documenti vari riguardanti il contenzioso per i documentari co-prodotti tra Panaria Film e Artisti Associati: *Vecchia miniera*, *Una croce in Sicilia*, *Terra di Sicilia*.
- 1956-57 Gruppo di documenti sciolti con lettera su carta intestata "CIF Panaria Film produzione film Vulcano", intestata a Francesco Alliata, e 12 allegati riguardanti la situazione contabile della società nel 1956.

	1946-48	Fascicolo rosa <b>Varie</b> . Documenti vari sciolti e non ordinati, prevalentemente appunti per spese di produzione dei cortometraggi; quaderno <i>Documentario subacqueo</i> [titolo provvisorio di <i>Cacciatori sottomarini</i> ] con annotazioni di sceneggiatura.
<i>Faldone</i>	<b>PF046</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1949-50	Carpetta verde <b>Documentari Panaria. Corrispondenza varia dall'agosto 1949 al dicembre 1950</b> . Come da titolo; tra i corrispondenti: Faro Films, Istituto LUCE, Regione Siciliana
	1946-47	Carpetta verde <b>1946-47. Cacciatori sottomarini. Spese varie</b> . Come da titolo.
	1947-50	Fascicolo rosa <b>Cacciatori sottomarini. Edizione brasiliana</b> . Documenti vari e corrispondenza per la realizzazione della versione brasiliana del cortometraggio e la sua distribuzione.
	1947-49	Fascicolo verde <b>Cacciatori sottomarini</b> . Documenti vari, tra cui: corrispondenza, distinte d'incasso della distribuzione in sala, contratto con la TWF, certificato di ammissione ai contributi del 3%, appunti, articoli di Francesco Alliata ( <i>Come realizzammo Cacciatori sottomarini, Pesca subacquea alle Isole Eolie</i> ), testo del commento parlato del cortometraggio.
	1947-48	Fascicolo rosa <b>Carlo Alberto Chiesa</b> . Ricevuta del 28.12.1947 per il montaggio di <i>Bianche Eolie, Isole di cenere, Tonnara</i> . Lettera del 28.10.1948 per il montaggio di <i>Opera dei pupi</i> e <i>Tra Scilla e Cariddi</i> .
	1947-48	Fascicolo verde <b>1947-48. Costi di produzione dei documentari Tonnara, Bianche Eolie e Isole di cenere</b> . Varie ricevute e note di spesa.
	1949	Busta arancione <b>Documentari</b> . Copie della lettera del 30.12.1949, indirizzata da Mountbatten (Flag officer commanding first cruiser squadron c/o g.p.o. London) ad Arthur Oliver, cognato di Quintino Di Napoli e sodale di Alliata e della Panaria, a seguito della proiezione dei "four fishing films" alla presenza della principessa Elisabetta (futura regina Elisabetta II).
	1948-49	Fascicolo <b>Opera dei pupi. Verdier e Maeder</b> . Documenti vari, tra cui: richiesta di ammissione alla contribuzione del 3%, contratti con Frederik Maeder e il puparo Antonio Laudani, corrispondenza tra Panaria Film e Maeder
	1949	Fascicolo azzurro <b>Doc. Castelli</b> . Apunti con lista dei castelli siciliani da riprendere e lettera dell'11.04.1949
	1948	Fascicolo azzurro <b>Luci a mare</b> . Due lettere, del 09.1948, tra Salvatore Rosso (Lux-Rovere Film) e Francesco Alliata sul documentario e la sua presentazione al Festival di Taormina
	1948	Fascicolo verde <b>Spedizione Tibet</b> . Documenti vari, dal 13.01 all'08.03.1948, sulla pre-produzione del cortometraggio, tra cui corrispondenza di Francesco Alliata con Giuseppe Tucci, Fosco Maraini, Phoenix film (società che avrebbe co-prodotto il documentario)

1949	Fascicolo <b>Documentario Anno Santo</b> . Due lettere, del 01.09 e del 04.10 (senza indicazione dell'anno, ma probabilmente 1949), indirizzate a Pietro Moncada da Desiderio (non indica il cognome) sulla pre-produzione di un cortometraggio sull'anno giubilare 1950.
1947-50	Carpetta verde <b>n. 28. Varie</b> . Corrispondenza varia sciolta su soggetti vari, tra cui: accordi di distribuzione, collaborazioni alla produzione, selezioni presso festival, progetti di documentari.
1948	Fascicolo <b>Warner Bros Documentari colori in Sicilia</b> . Corrispondenza tra Raimondo Lanza di Trabia (per conto della Panaria Film) e Warner Bros (Roma) per le riprese della Targa Florio con pellicola a colori 16mm Kodachrome.
1949	Fascicolo verde <b>Presidenza del Consiglio dei Ministri</b> . Comunicazione sulla falsificazione dei borderò; richiesta di invio di <i>Lipari (Bianche Eolie)</i> in Regno Unito per la distribuzione nei cineclub
1947-49	Carpetta verde <b>Eco della stampa. Corrispondenza</b> . Comunicazioni riguardanti la rassegna stampa di Vulcano e dei cortometraggi prodotti dalla Panaria
1948	Fascicolo giallo <b>Europeo film</b> . Lettera della Europeo Film, società di produzione di documentari da abbinare ai film Paramount nel circuito italiano, cui segue risposta della Panaria
1948	Fascicolo <b>Ernesto Elsigan</b> . Corrispondenza tra Panaria Film e Ernst Elsigan di World in film (Salzburg) per l'acquisto di materiale tecnico, tra cui obiettivi e fotocamere
1947-48	Fascicolo grigio <b>Stampa e pubblicità 47-48</b> . Documenti vari, tra cui dépliant dei cortometraggi Panaria 1947-48 e corrispondenza tra Panaria Film e altre società di promozione cinematografica, sia nazionali che internazionali (es. Spotlight, compilatrice di un almanacco dei produttori)
1948-49	Fascicolo verde <b>Società esercizi telefonici</b> . Due comunicazioni tra Panaria e la Società

Faldone

PF047

Titolo

-

Contenuto

1950-53	Fascicolo <b>Relazione sulla attività Panaria Film (più altro del 1953)</b> . Relazione del 05.06.1950 come da titolo; dichiarazione del 26.08.1953 sul ruolo che Pietro Moncada ha avuto nelle produzioni Panaria; preventivo per un documentario con costi per la realizzazione sia in bn che a colori; stralcio di Il Paese del 13.05.1950 con articolo <i>Cinema alla deriva</i> di Oppi
-	Rubrica <b>Carpette</b> . Per ogni lettera è riportato il titolo e il numero dei fascicoli e carpette presenti nell'archivio corrente della Panaria
1951	Carpetta verde <b>Traduzione contratto River USA</b> . Schema del contratto originale di 37 pagine usato dalla United Artists per la produzione di <i>The River</i> , con la regia di Jean Renoir; è presente anche la sua traduzione italiana.

1949-54	Fascicolo azzurro <b>Conti con Panaria Film e pezze d'appoggio</b> . Documenti vari sciolti e non ordinati, di natura contabile, tra cui ricevute d'albergo, note di spesa, note bancarie d'accredito, estratti conto.
1952	Carpetta verde <b>Inchiesta sul credito cinematografico (1952 circa)</b> . Due copie di <i>Inchiesta sui problemi del cinema italiano. 1: il credito</i> .  Fascicolo rosa <b>Il Credito cinematografico</b> . Documenti vari, tra cui: relazione <i>Istituzione di un Ente per il finanziamento della industria cinematografica</i> , corrispondenza tra Alliata ed il Banco di Sicilia, relazione dell'On. Occhipinti all'ARS <i>Provvidenze per l'incremento e lo sviluppo delle attività cinematografiche in Sicilia</i> , suo disegno di legge.
1953	Pubblicazione <b>ANICA ufficio titoli film. Bollettino n.1</b> . Stampata nel novembre del 1953, vi sono riportati i film "utilizzati in Italia a partire dall'01.01.1950", tra cui <i>A fil di spada, Carrozza d'oro, Il segreto delle tre punte e Sesto continente</i> .
1952	Fascicolo grigio <b>1952. Carrozza d'oro. Costituzione della Panaria s.p.a.</b> Documenti vari, tra cui: contratto tra Panaria s.p.a. e CIF per la co-produzione del film; statuto della società; bozza contratto di cessione dei diritti per la distribuzione internazionale
1954	Carpetta azzurra <b>Settecento</b> . Distinte degli incassi dei film Delphinus distribuiti in Italia e altri Paesi
1952	Carpetta verde <b>Conti con Delphinus</b> . Appunti, ricevute e nota delle spese sostenute da Alliata.
1954-57	Carpetta arancione <b>Delphinus. Corrispondenza e varie</b> . Documenti vari non ordinati, tra cui: memoria manoscritta di Alliata sui rapporti tra Panaria, Delphinus e CIF; promemoria dell'01.06.1957 con contestazioni e rilievi amministrativi; promemoria del 29.01.1955 <i>Inadempienze o abusi nella gestione Delphinus o nei confronti della Panaria film o personalmente di Alliata</i> ; relazione con situazione contabile al 30.09.1955 e elenco contratti con l'estero.

<i>Faldone</i>	<b>PF048</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	<p>1953 Carpetta verde <b>Vacanze d'amore. Preventivi</b>. Preventivi vari, note spesa, schede fabbisogno finanziario e fatture riguardanti la realizzazione del film.</p> <p>1953 Fascicolo <b>Corrispondenza del 1953</b>. Corrispondenza tra ALMO Film e altri riguardante la produzione di <i>Vacanze d'amore</i>.</p> <p>1953-55 Fascicolo <b>Vacanze d'amore. Preparazione del film (Ministero e Regione). Cessione all'ENPALS dei proventi</b>. Come da titolo</p> <p>1953 Carpetta verde <b>Vacanze d'amore. Programmi di lavoro giornalieri</b>. Come da titolo</p> <p>1954-55 Fascicolo azzurro <b>Vacanze d'amore (Village magique). Fatture materiale pubblicitario</b>. Come da titolo.</p>

- Fascicolo arancione **Stampati vari**. Moduli vari per l'assunzione di personale utile alle produzioni, per la distribuzione, per i pagamenti bancari e altro
- Carpetta senza nome. Varie copie del preventivo di spesa per la realizzazione del lungometraggio *Salambò* (conosciuto anche con il titolo de *I mercenari*).
- Fascicolo rosa **Saline e Amore amaro**. Trattamento del lungometraggio *Amore Amaro*; trattamento e preventivo di realizzazione del lungometraggio *Saline*.
- 1955-57 Fascicolo rosa **Contratto Cinecittà Columbia Salambò**. Corrispondenza tra ALMO Film e Columbia Pictures per la realizzazione del lungometraggio; bozze di contratto tra le parti; corrispondenza tra ALMO e agenti di attori americani.

Faldone

**PF049**

Titolo

-

Contenuto

- Busta **Spese Venezia**. Varie copie della cartolina promozionale di *Vacanze d'amore*.
- Fascicolo azzurro **Il villaggio magico. Trattamento**. Come da titolo
- Volume rilegato **Vacanze d'amore. Sceneggiatura completa**. Come da titolo, in tre copie.
- Fascicolo rosa **Village magique. Di Jean Paul Le Chanois**. Sceneggiatura del film
- Fascicolo marrone **Vacanze d'amore. Testo dei dialoghi corretti sulla colonna definitiva**. Come da titolo.

Faldone

**PF050**

Titolo

-

Contenuto

- Fascicolo **Village magique. Soggetto originale di Jean Paul Le Chanois**. Come da titolo.
- Busta **Dialoghi Villaggio magico**. Sul volume è riportata la dicitura "Copia di lavorazione. Testo sincronizzato integrale".
- Fascicolo rilegato marrone **Vacanze d'amore (Le village magique)**. Dialoghi del film.
- Volume rilegato rosa **Villaggio magico. Di Jean Paul Le Chanois**. Sceneggiatura del film.
- Volume rilegato beige senza nome. Sceneggiatura di *Vacanze d'amore*.
- Fascicolo rosa **Vacanze d'amore. Pubblicità, distribuzione e pubblicità estera**. Documenti vari, tra cui dépliant, corrispondenza con agenzie di stampa.

<i>Faldone</i>	<b>PF051</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1946-48	Registro <b>Panaria Film. Spese generali</b> . Vi sono riportate le spese, divise per soggetto, effettuate tra il 09.08.1946 e l'01.1948
	1952-55	Busta <b>CIF + Panaria Film</b> . Documenti vari, soprattutto corrispondenza tra Panaria Film e altri per la distribuzione di <i>Vulcano</i> all'estero; presente anche una situazione contabile dello sfruttamento del film al 1954.
	1948-49	Carpetta verde <b>Documenti vari da riesaminare</b> . Come da titolo, tra cui: note di spesa, fatture, corrispondenza; preventivi cortometraggi <i>Bagheria, Castelli, La valle della speranza, Giro di Sicilia</i> ; lettera di Hans Hass del 23.04.1949; varie situazioni contabili del 1948;
	1952-53	Carpetta <b>Prime note 1952-1953</b> . Come da titolo.
	1953	Fascicolo <b>Conti Prin. F. Alliata, Dott. Moncada</b> . Note spese e ricevute dei costi sostenuti da Alliata e Moncada, presumibilmente per le attività della ALMO Film.
	1949-54	Fascicolo senza nome. Documenti vari non ordinati riguardanti i soggetti più disparati, dalla contabilità alla distribuzione.
	1950	<b>Copiacassa da viaggio Panfra 2</b> . Vi sono annotate entrate e uscite di cassa dal 30.01 al 18.07.1950.
	1950	<b>Copiacassa da viaggio Panfra</b> . Vi sono annotate entrate e uscite di cassa dal 19.07 al 12.09.1950.
	1951-52	Fascicolo <b>Banco di Roma. cc presso sede di Roma</b> . Note di addebito, di accredito, estratto conto, pratica fido.

<i>Faldone</i>	<b>PF052</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1953-54	Fascicolo <b>Spese Panaria sostenute da ALMO</b> . Note spese, cambiali, ricevute, corrispondenza.
	-	Fascicolo <b>Soggetti</b> . Soggetti e trattamenti: <i>Il caso di Sciacca, Le ragazze dell'aria, I ragazzi di città giardino, Terno secco, Amore amaro, Saranno uomini, Dove gli angeli hanno timore di passare, L'ultima canzone, Il grande perdono, L'uomo che amo</i> .
	1948-49	Registro <b>Protocollo</b> . È segnata la corrispondenza in entrata e uscita dal 12.07.1948 al 31.12.1949.
	1948	Registro <b>Libro verbali assemblee</b> . Vidimato ma inutilizzato.
	1948	Registro <b>Libro inventari</b> . Vidimato ma inutilizzato.
	1948-56	Fascicolo <b>Panaria Film. Atti costitutivi della Società</b> . Vari documenti, tra cui: bozza atto costitutivo della Panaria Film s.r.l. del 20.02.1948, verbali d'assemblea della società, certificati della Cancelleria del Tribunale di Palermo.

1950-57	Fascicolo <b><i>Panaria. Da mettersi a posto.</i></b> Documenti vari non ordinati, tra cui: atto costitutivo della Galatea s.p.a. del 02.01.1953, note di accredito su cc bancario, corrispondenza con Regione Siciliana, richiesta certificati di prima visione, cambiali.
1954-55	Fascicolo <b><i>ALMO film s.r.l. Banca Commerciale Italiana, Palermo.</i></b> Note di credito, di addebito, estratti conto, blocchetti assegni
1955	Fascicolo rosa <b><i>Kechler.</i></b> Una lettera di Francesco Alliata a Federico Kechler e cambiali a suo credito.
1950-55	Documenti vari sciolti, tra cui: situazioni contabili della Panaria Film del 1951,1952 e 1953, cambiali, corrispondenza.
1954-56	Fascicolo azzurro <b><i>Banca Commerciale Italiana. P. Moncada.</i></b> Documenti vari, tra cui: distinte versamento, blocchetti assegni, note di credito e addebito, estratti conto.
1950-60	Fascicolo azzurro <b><i>Cliente Alliata Moncada contro Rota.</i></b> Causa e liquidazione del debito contratto nei confronti di Marco Rota.

*Faldone*

**PF053**

*Titolo*

-

*Contenuto*

1938-41	Fascicolo azzurro <b><i>Gruppo fotografico palermitano. Attività nazionale e internazionale del G.F.P. Concorsi fotografici.</i></b> Documenti vari, tra cui: telegrammi del 04.1940 in cui vengono fatti i complimenti ad Alliata (per aver vinto il Littoriale di Fotografia a Bologna); vari soggetti e scritti critici di Alliata (sul passo ridotto, sulla necessità di sviluppare un cinema italiano con un'identità riconoscibile, sul cinegiornale), una descrizione delle attività del Cineguf di Napoli, corrispondenza.
1937-41	Carpetta gialla senza titolo. Documenti vari, tra cui: fascicoletti dei Prelittoriali e dei Littoriali, dépliant delle iniziative culturali organizzate dal Cineguf di Napoli e delle sue produzioni in 16mm, corrispondenza tra Alliata e altri, tessere dell'Opera Nazionale Balilla.
1948-58	Fascicolo marrone prestampato <b><i>Amministrazione Tasca. Palermo.</i></b> Documenti vari del Circolo Siciliano Cacciatori Sottomarini, tra cui: statuto, fascicoletto con estratto del regolamento, stralcio di giornale.
1951-56	Fascicolo azzurro senza titolo. Documenti vari sciolti e non ordinati, di natura contabile e amministrativa, tra cui: bilancio al 31.12.1955 e corrispondenza con banche.

*Faldone*

**PF054**

*Titolo*

-

*Contenuto*

1949-54	Libro mastro nero senza titolo. Entrate e uscite di cassa dal 07.1949 al 10.1954.
---------	---

<i>Faldone</i>	<b>PF055</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1950-51	Libro mastro nero senza titolo. Entrate e uscite di cassa, segnate per soggetto, dal 02 al 12.1950. Nel caso di alcuni soggetti di spesa, sono segnati movimenti anche nel 1951.
	1949-1953	Volume rilegato <b>Protocollo corrispondenze</b> . Vi sono segnate le lettere inviate e ricevute dal 30.12.1949 al 18.05.1953
<i>Faldone</i>	<b>PF056</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1949-50	Libro mastro grigio senza titolo. Entrate e uscite di cassa, segnate per soggetto, dal 02.1949 al 12.1950.
	1952-54	Libro mastro rosa <b>Deb Cred diversi Panaria 1952-53-54</b> . Come da titolo.
	1954	Libro mastro blu <b>Mastro Panaria 1954</b> . Come da titolo.
<i>Faldone</i>	<b>PF057</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1955-56	Libro mastro <b>Inventario Stabilimenti cinematografici s.p.a.</b> Vi sono riportati i bilanci della Società al 31.12.1955 e 31.12.1956
	1954-57	Libro protocollo <b>Verbali Sindaci Stabilimenti cinematografici s.p.a.</b> Vi sono riportati i verbali dal 1954 al 1957.
	1956-57	Libro protocollo <b>Stabilimenti cinematografici. Verbali Consiglio di amministrazione s.p.a.</b> Vi sono riportati i verbali dal 1956 al 1957.
	1954-57	Libro protocollo <b>Stabilimenti cinematografici. Libro assemblee s.p.a.</b> Vi sono riportati i verbali dal 1954 al 1957.
		Libro protocollo <b>Stabilimenti. Soci</b> . Vi sono riportati i nomi dei soci Stabilimenti cinematografici s.p.a. e i loro versamenti sociali.
	1954-56	Libro mastro <b>Registro</b> . Vi sono riportate le entrate e le uscite, dal 03.07.1954 al 30.12.1956, della Stabilimenti cinematografici s.p.a.

### 3.2 Pellicole cinematografiche

Si tratta di una delle sotto-serie numericamente più esigue ma anche più preziosa, vero e proprio scrigno di tesori d'epoca che ora si arricchisce di pellicole appena ritrovate<sup>7</sup> e che ci auguriamo possa vedere il rientro di altra celluloidi ancora dispersa. Purtroppo, per quanto noto delle vicende della dispersione, alcune pellicole, che probabilmente erano rimaste in possesso di Alliatà in forma di unica copia (quella di proiezione), potrebbero essere irrimediabilmente perdute.

In questo raggruppamento sono presenti le pellicole originali dei film e cortometraggi prodotti dalla Panaria e dalle altre società consorelle. Si tratta sia delle pellicole relative ai vari passaggi tecnici di realizzazione delle opere (negativi, "colonne", interpositivi, "lavander") sia delle copie positive dell'opera finale, dalle quali sarebbero state "tirate" le copie destinate alla proiezione. Sebbene i materiali siano in buona parte in 35mm, sono presenti alcune pellicole in 16mm, testimonianza della distribuzione presso i circuiti secondari dell'epoca, come quello delle sale parrocchiali, che allora riuscivano a portare in sala un pubblico numeroso, contribuendo alla diffusione delle opere anche nelle province più remote del Paese e garantendo profitti non del tutto trascurabili alle case di produzione. Nella sotto-serie abbiamo incluso anche le pellicole dei film e cortometraggi restaurati perché, anche se oggetto di lavorazioni recenti, le possiamo considerare alla stregua di copie degli originali, sia perché per ottenere le copie positive restaurate si è partiti dai materiali originalmente prodotti e si sono seguite le stesse procedure normalmente in uso nel processo di stampa cinematografico, sia perché il restauro è stato analogico (fisico-chimico) e non ha previsto alcuna digitalizzazione dei materiali originali<sup>8</sup>.

Eccezion fatta per quelle restaurate, ovviamente in ottime condizioni, le pellicole si trovano generalmente in uno stato di conservazione sufficientemente buono, considerando sia la loro età che l'ambiente di immagazzinamento, un armadio di metallo collocato nella "sala pellicole" dell'Archivio Panaria, ambiente areato e con un escursione termica non eccessiva. Le pellicole re-

---

7 Le pellicole ora ritrovate sono le copie di proiezione di *Inverno in fiore* e *Culla di miti*, l'interpositivo di *Verso il sole* e le riprese (un rullo con il negativo e l'altro con la copia interpositiva) di un incontro di pugilato femminile.

8 Considerazioni completamente differenti sarebbero state fatte qualora le opere fossero state riprodotte su diverso supporto: in tale situazione sarebbero state soggette ad una transmediazione – una vera e propria transustanziazione – che ne avrebbe modificato le caratteristiche, e ciò sarebbe valso sia nel caso di un trasferimento su altri media analogici, come nel riversamento su nastro magnetico, sia nel caso del trasferimento su media digitali, come i dvd, per i quali si sarebbe passati anche attraverso un processo di digitalizzazione.

centemente ritrovate, di cui si accennava sopra, una delle quali su supporto al nitrato (infiammabile), sono state opportunamente trasferite presso l'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa a Ivrea, sotto la supervisione del suo direttore Sergio Toffetti, ove sono state digitalizzate e riversate su dvd per scopi di studio e ove sono ora custodite in appositi magazzini a temperatura e umidità controllata.

***Cacciatori sottomarini*** (1947)

<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	versione restaurata
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	interpositivo
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	sul rullo è usata la vecchia nomenclatura "lavender"
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	internegativo
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	soli titoli di testa e coda; sul rullo è usata la vecchia nomenclatura "controtipo"
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	colonna
<i>versione</i>	portoghese
<i>note</i>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	internegativo
<i>versione</i>	portoghese
<i>note</i>	sul rullo è usata la vecchia nomenclatura "controtipo scena"

<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	negativo colonna
<i>versione</i>	-
<i>note</i>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	16mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	16mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	negativo scena e negativo colonna
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	i due negativi sono in unico rullo; si tratta sicuramente di un internegativo trasposto in 16mm dall'originale in 35mm
<b><i>Bianche Eolie</i> (1948)</b>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	versione restaurata
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	16mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	internegativo
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	sul rullo è usata la vecchia nomenclatura "controtipo"
<b><i>Isole di cenere</i> (1948)</b>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	versione restaurata

**Tonnara** (1948)

*rulli* | 1  
*formato, supporto, coll/bn* | 35mm, celluloidi, bianco e nero  
*tipo copia* | positivo, copia proiezione  
*versione* | italiana  
*note* | versione restaurata

*rulli* | 1  
*formato, supporto, coll/bn* | 35mm, celluloidi, bianco e nero  
*tipo copia* | negativo colonna  
*versione* | ?  
*note* | lingua straniera ma non specificata

**“pugilato donne”** (1949)

*rulli* | 1  
*formato, supporto, coll/bn* | 35mm, nitrato, bianco e nero  
*tipo copia* | negativo scena  
*versione* | -  
*note* | riprese; titolo assegnato per scopi identificativi; depositata presso Archivio Nazionale Cinema d'Impresa (Ivrea)

*rulli* | 1  
*formato, supporto, coll/bn* | 35mm, celluloidi, bianco e nero  
*tipo copia* | interpositivo scena  
*versione* | -  
*note* | copia realizzata dal negativo scena; titolo assegnato per scopi identificativi; depositata presso Archivio Nazionale Cinema d'Impresa (Ivrea)

**Opera dei pupi** (1949)

*rulli* | 1  
*formato, supporto, coll/bn* | 35mm, celluloidi, bianco e nero  
*tipo copia* | positivo, copia proiezione  
*versione* | italiana  
*note* | versione restaurata

*rulli* | 1  
*formato, supporto, coll/bn* | 35mm, celluloidi, bianco e nero  
*tipo copia* | positivo colonna effetti  
*versione* | italiana  
*note* |

***Tra Scilla e Cariddi*** (1949)

<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	versione restaurata
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	negativo colonna
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	negativo colonna effetti
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	negativo colonna
<i>versione</i>	portoghese
<i>note</i>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	16mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	16mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	internegativo scena
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	sul rullo è segnato "controtipo da negativo 35mm"
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	16mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	negativo colonna
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	

**Vulcano** (1950)

<i>rulli</i>	5
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloide, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	versione restaurata
<i>rulli</i>	11
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloide, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	versione con sottotitoli francesi
<i>rulli</i>	6
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloide, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	inglese (USA)
<i>note</i>	versione restaurata?; sui rulli è riportato il titolo della versione USA, <i>Volcano</i>

**Sesto continente** (1954)

<i>rulli</i>	4
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	Super 8, celluloide, colore
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	cofanetto per la vendita al pubblico

**Vacanze d'amore (Villaggio magico)** (1954)

<i>rulli</i>	7
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloide, colore
<i>tipo copia</i>	positivo colonna
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	
<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, nitrato bianco e nero
<i>tipo copia</i>	negativo colonna
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	

***Agguato sul mare (Glauco e Scilla)*** (1955)

<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, colore
<i>tipo copia</i>	positivo
<i>versione</i>	-
<i>note</i>	provini colore

<i>rulli</i>	3
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, colore
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione?
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	da verificare se sono presenti tutti i rulli che compongono il film

***Culla di miti*** (1955)

<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, colore
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	Ferraniacolor Cinépanoramic; contiene riprese utilizzate in <i>Agguato sul mare</i> ; depositata presso Archivio Nazionale Cinema d'Impresa (Ivrea)

***Inverno in fiore*** (1955)

<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, colore
<i>tipo copia</i>	positivo, copia proiezione
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	Ferraniacolor Vistarama; depositata presso Archivio Nazionale Cinema d'Impresa (Ivrea)

***Verso il sole*** (1955)

<i>rulli</i>	1
<i>formato, supporto, coll/bn</i>	35mm, celluloidi, bianco e nero
<i>tipo copia</i>	interpositivo
<i>versione</i>	italiana
<i>note</i>	il rullo contiene tagli delle riprese; presenti due versioni dei titoli di testa, una con il titolo <i>Culla di miti</i> ; depositata presso Archivio Nazionale Cinema d'Impresa (Ivrea)

### 3.3 Fotografie

La sotto-serie delle fotografie raccoglie un gran numero di foto in diversi formati, dal 35mm al 6x6 al 6x9, su diversi supporti, dai negativi originali, ai provini a contatto, alle stampe. Le foto sono raggruppate in alcuni album e quelle sciolte sono quasi tutte raccolte, più o meno ordinatamente, in buste, scatole e cassette.

Si tratta di scatti realizzati sia da Francesco Alliata che da altri. Tra quelli di Alliata sono da segnalare le belle foto che parteciparono a tre diverse edizioni dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, dal 1938 al 1940, ancora montate sui supporti originali in cartoncino; immagini rappresentative degli anni della sua formazione presso i Cineguf di Palermo e Napoli e testimoni della temperie culturale e della cifra stilistica dell'epoca. Ancora di Alliata è l'album con le foto a Vittorio Emanuele III in rassegna alle truppe, scattate nel 1941: testimonianza utile per gli studiosi di fatti militari e, per noi, interessante perché nelle inquadrature ravvisiamo quegli elementi di stile che ritroviamo tanto nelle prime prove di cui parlavamo sopra, quanto nelle riprese che Alliata farà negli anni successivi in qualità di cineoperatore oltre che di fotografo. Da segnalare inoltre, e forse soprattutto, il cofanetto con le circa cinquecento foto scattate da Fosco Maraini sul set di *Vulcano*, amate da Alliata e da lui gelosamente custodite, insieme all'album cui accennavamo, nel suo appartamento privato a Villa Valguarnera. Ancora da segnalare le foto di scena de *La Carrozza d'oro* e quelle poche, giunte a noi, scattate per *Agguato sul mare*. Dallo spoglio delle fotografie è inoltre emerso un gruppo assolutamente inedito che getta nuova luce su un cortometraggio di cui si sconosceva quasi l'esistenza: *Sante di Sicilia (Sagre dell'Isola)*; un'opera che ora con queste foto, insieme a quanto emerso dall'analisi dei documenti presenti nella sotto-sezione *Carte*, inizia a delinearsi sia nella sua fisionomia visibile che nei suoi caratteri produttivi.

Per quanto detto si intuisce quanto necessario e produttivo sarebbe non tanto un inventario quanto un accurato lavoro di analisi, catalogazione e digitalizzazione del patrimonio compreso in questa sotto-serie, vista la sua qualità estetica e il valore documentale che queste immagini possiedono. Anche qui, purtroppo, siamo costretti a rimandare la realizzazione dei nostri propositi ad altri tempi.

### 3.4 *Manifesti e locandine*

I manifesti, in vario formato, e le locandine presenti nella relativa sotto-serie, per le quali si è operato solo uno spoglio ma non si è approntato un inventario, sono ascrivibili solo ad alcune delle opere prodotte dalla Panaria che, come si può immaginare, corrispondono ai film a soggetto. Sparute le copie dei materiali relativi a *Vulcano* e *La carrozza d'oro*, mentre sono numericamente rilevanti le copie di quelli per *Vacanze d'amore* e *Agguato sul mare*. Lo stato di conservazione dei materiali relativi ai primi due film è molto buono, mentre è pessimo quello degli altri. Non abbiamo riscontrato la presenza di locandine o manifesti per *Il segreto delle tre punte* e *A fil di spada*.

Unico caso riscontrato di materiale promozionale per i cortometraggi è la locandina di *Cacciatori sottomarini*, presente in unica copia. Abbiamo tuttavia deciso di mantenere tale documento nella sotto-serie *Carte* in quanto la locandina si trovava allegata a lettere di corrispondenza e, pertanto, abbiamo voluto mantenere il vincolo archivistico originale<sup>9</sup>. Per lo stesso principio, si è deciso di inserire nella presente sotto-serie esclusivamente i materiali promozionali destinati alla distribuzione e, segnatamente, alle sale cinematografiche. Per cui sono stati inclusi i manifesti e le locandine ma non i dépliant – normalmente destinati alle relazioni professionali e spesso allegati alla relativa corrispondenza – che quindi sono stati tenuti insieme alle carte con cui furono originariamente raggruppati e inventariati nella relativa sotto-serie.

### 3.5 *Libri, riviste, cataloghi*

La sotto-serie, non inventariata ma solo spogliata, occupa poco più di mezzo ripiano di scaffale nella “sala documenti” dell'Archivio Panaria e presenta pochissime unità, giusto 32 tra libri, riviste e cataloghi. Immaginiamo che la dispersione dei vari materiali negli anni abbia non poco influito su questo genere di documenti – certo non utili (o da conservare obbligatoriamente) quanto i documenti contabili o la corrispondenza per l'amministrazione di un'impresa, o non così belli e oggetto d'affezione come pellicole e foto – e che quindi, quella pervenuta a noi, sia giusto una parte delle pubblicazioni pertinenti gli interessi foto-cinematografici di Alliata o l'attività di produzione cinematografica della Panaria Film. Nonostante l'esiguità delle pubblicazioni perve-

---

9 v. sotto-serie *Carte*, PF045, fascicolo *Panaria film s.r.l. T.W.F. Corrispondenza*.

nute, siamo tuttavia in grado di apprezzarne, seppur minimamente, il loro valore di indicatore dei gusti e delle necessità che ne determinarono l'acquisto o la conservazione. Già ad un rapido sguardo dell'insieme emergono infatti, da una parte, i manuali di tecnica sulla scrittura e sulla ripresa foto-cinematografica, un *Filmlexicon*, alcuni cataloghi e un paio di testi di estetica; dall'altra, alcuni annuari del cinema – veri e propri strumenti di lavoro del produttore cinematografico – sia italiani che stranieri, e una copia del catalogo *Conquest of the blue continent*<sup>10</sup>, realizzato per la promozione di *Sesto continente* sui mercati internazionali. Tra questi due criteri polarizzatori si collocano alcune pubblicazioni che gettano luce sugli altri interessi di Alliata, come un libro sulla caccia subacquea, o su temi e autori attuali di quegli anni, dalle testimonianze dei feriti di guerra al romanzo “orientale” *Ali Khan* di Essad Bey.

### 3.6 Altro

Nell'ultimo raggruppamento della *Serie Storica* troviamo alcuni degli strumenti di lavoro di Alliata nonché le attestazioni dei premi ricevuti e sopravvissuti al trambusto delle vicende note. Parliamo soprattutto della cinepresa Arriflex 35mm che accompagnò Alliata a partire dalla sua esperienza nel 13° Cinereparto dello Stato Maggiore e che, dopo la guerra, continuò ad essere utilizzata per le riprese di vari cortometraggi, a partire dal primo realizzato per la Panaria, *Cacciatori sottomarini*. Cinepresa che, per quell'utilizzo, venne immersa in mare all'interno del cosiddetto “scafandro n° 1” – che probabilmente fu poco dopo alienato a causa della sua scarsa funzionalità – e poi, per tutte le successive riprese subacquee, all'interno di quello “scafandro n° 2” che oggi fa bella mostra di sé nell'Archivio Panaria, prezioso pezzo unico testimone di una realizzazione artigianale sapiente e delle sfide poste dalla cinematografia subacquea, allora frutto acerbo e sperimentale di figure avanguardistiche come quella di Alliata<sup>11</sup>.

Oltre i due pezzi di maggior valore, fanno parte della sotto-serie anche quattro fotocamere di diverso formato – tre 35mm a telemetro e una *foldings* 6x9 – usate da Alliata nel corso dei decenni di varia attività, e un esposimetro.

---

10 v. bibliografia.

11 Della cinepresa e dei due scafandri si parlerà ampiamente nel prossimo capitolo.

Chiudono il raggruppamento tre attestazioni di partecipazione dei primi cortometraggi Panaria al quarto International Edinburgh Film Festival.

#### 4 **La Nuova Serie**

La serie è definita dai documenti prodotti a partire dalla fine delle attività dell'ultima società di produzione cinematografica e fino alla scomparsa di Francesco Alliata (1 luglio 2015), nonostante la produzione documentale continui grazie all'attività di tutela e valorizzazione dell'opera di Alliata e del patrimonio della Panaria Film proseguito in sua assenza grazie agli sforzi di Vittoria Alliata e alle attività dell'Associazione culturale Panaria Film, già costituita alcuni anni fa per tali fini.

Rispetto a quelli della *Serie Storica*, i documenti della *Nuova Serie* costituiscono un caso piuttosto differente, non solo perché appartengono a un periodo successivo ma perché, come già detto, rispondono a impulsi e necessità differenti. Se i documenti d'epoca costituivano a tutti gli effetti un archivio corrente, cioè erano strumentali e necessari allo svolgimento dell'attività d'impresa di Alliata e soci, quelli della *Nuova Serie* sono frutto, allo stesso tempo, sia della necessità di organizzare i materiali (lettere, inviti, interviste, recensioni ecc.) che via via Alliata o i suoi corrispondenti producevano nell'esercizio delle varie attività di recupero, tutela e valorizzazione che si andavano compiendo, sia di una specifica volontà di Alliata di riscattare la memoria delle sue imprese cinematografiche attraverso la produzione di interventi scritti di suo pugno e la selezione delle opere, delle testimonianze e di tutti quegli altri materiali che lui riteneva più importanti o meritevoli di attenzione al fine di un più corretto inquadramento della storia passata. Si tratta quindi di un insieme di documenti che rappresentano una forma di ibridazione tra un lavoro di accumulo organizzato, tipico di un archivio, e un lavoro di selezione (ragionata o affettiva che sia) ascrivibile invece ad una collezione o raccolta. Ciò non riduce tuttavia, a nostro avviso, né l'interesse archivistico di tale sotto-serie, né il suo valore culturale, essendo la testimonianza di un'attività, quella di Alliata, che si è svolta all'interno di una rete di relazioni e secondo determinati interessi, producendo e sedimentando dei documenti – suoi e di altri – che illuminano il contesto in cui sono stati prodotti. Un'analisi che esula tuttavia dagli obiettivi di questo lavoro e che rimandiamo al futuro. Per tale motivo i vari materiali documentali non sono stati inventariati ma solamente spogliati e raggruppati nelle varie sotto-serie, come già si ricordava.

La serie è articolata nelle cinque sotto-serie *Carte, Videotapes e dvd, Libri, riviste e cataloghi, Tesi, Altro*.

#### **4.1 Carte**

Le carte appartenenti alla *Nuova Serie*, contrariamente a quelle della *Serie Storica*, si trovavano già in buona parte raggruppate in faldoni in un unico luogo, l'“archivio Panaria”, in una forma organizzata para-archivistica impostata e tenuta dallo stesso Alliata. Tale archivio era lo strumento attraverso il quale Alliata aveva sistemato tutte le carte che lo riguardavano, da quelle relative alla Panaria a quelle delle altre attività imprenditoriali che lo vedevano coinvolto (come la Sikelia), a quelle di carattere personale (ma riguardanti altri suoi interessi, come l'archeologia) o familiare. Questa mole non indifferente di documenti, dell'estensione di circa 16 metri lineari, rispondeva ad un'organizzazione di carattere sia tematico sia cronologico che si rifletteva in una numerazione lineare e consecutiva dei faldoni, senza che però fosse fatta alcuna distinzione tra i vari ambiti operativi. Per cui ci siamo ritrovati a dover estrarre, dal continuum della sequenza pre-ordinata dei faldoni, quelli che erano riconducibili all'attività foto-cinematografica di Alliata e della Panaria Film. Ciò spiega la discontinuità nella numerazione dei faldoni che abbiamo selezionato per costituire il nuovo raggruppamento, come si potrà riscontrare dalla lettura delle schede seguenti. A tale raggruppamento abbiamo aggiunto altri faldoni che abbiamo composto con le carte che sono via via emerse durante l'operazione di vaglio e selezione dei vari documenti in origine dispersi presso i vari ambienti di Villa Valguarnera. Al momento, visto l'interesse specifico della nostra ricerca, non abbiamo inventariato tali faldoni di nuova formazione.

La sotto-serie delle carte recenti presenta varie unità archivistiche composte da unità documentali sia in forma sciolta (singoli documenti) che rilegata (opuscoli, brochure), raggruppate in gruppi, fascicoli e carpette. I documenti sono raccolti complessivamente in 69 faldoni (44 originariamente formati da Alliata + 25 di nuova formazione) che occupano 6 metri lineari. Si è proceduto a conservare i faldoni originali, conservando l'etichetta originale redatta da Alliata e riportante sia il numero d'inventario che le diciture e descrizioni riportate sulle loro coste all'epoca della loro formazione; per i nuovi faldoni, per i motivi su accennati, non si è apposta alcuna etichetta, segnando tuttavia sulle coste delle diciture che descrivono sommariamente il loro contenuto.

Nell'inventario seguente si riportano: il codice identificativo di ogni faldone – così come assegnato da Alliata (sigla G, seguita da numerazione crescente ma non consecutiva) – l'eventuale dicitura descrittiva del contenuto, presente originariamente sulla costa del faldone stesso, e una descrizione sommaria dei documenti presenti al suo interno. Tale descrizione è suddivisa per unità archivistiche e ognuna di queste è preceduta dall'anno o periodo in cui i documenti lì contenuti sono stati prodotti. La mancanza di tale indicazione indica che il dato è stato volontariamente omesso perché non si è potuto stabilirlo con certezza. Si tenga del resto in considerazione che, visto l'interesse relativo rivestito da tale sotto-serie ai fini della nostra ricerca, non abbiamo approfondito il vaglio dei documenti per redigerne la descrizione, basandoci perlopiù su ciò che aveva riportato lo stesso Alliata nell'inventario da lui stesso approntato.

Tra le carte troviamo documenti del periodo 1963-2010, quali (ma non solo): corrispondenza (in forma di lettere ed e-mail), appunti, stralci di riviste, articoli, interviste, contratti, progetti, preventivi. Abbiamo conservato le riproduzioni dei documenti "originali" – che erano ad esempio incluse all'interno di corrispondenza legata alle azioni di tutela o valorizzazione del patrimonio della Panaria – ove queste erano funzionali alla comprensione dei documenti ad esse correlati, rispettando quindi il vincolo archivistico alla loro origine. Abbiamo invece eliminato le numerose fotocopie che Alliata, come già accennato, aveva realizzato di molti documenti ritenuti da lui meritevoli di attenzione e destinati ad essere distribuiti a vari lettori futuri o da lui già individuati, così come abbiamo eliminato le varie copie dei quotidiani e riviste da lui acquistate per gli stessi motivi, conservandone solo una per ciascuno d'essi.

<i>Faldone</i>	<b>G/5 - ST</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Carrozza d'oro</i></b>
<i>Contenuto</i>	1977- dal 1977: <i>Carrozza d'oro</i> , più altri, più documentari: recupero e riedizioni. - <i>Vacanze d'amore</i> : contratto Delia Scala, appendice contratto Domenico Modugno

<i>Faldone</i>	<b>G/6 - ST</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Carrozza d'oro</i></b>
<i>Contenuto</i>	- Sceneggiatura in: italiano, inglese e francese - Primo giro di manovella - Brochures U.S.A.

<i>Faldone</i>	<b>G/10 - ST</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Vulcano</i></b>
<i>Contenuto</i>	- Dimostrazione mio possesso del negativo - Relazione andamento nel mercato U.S.A. (Avv. Mormino) - Dialoghi in italiano - Sottotitoli in francese - Sottotitoli in inglese - Copie sceneggiatura <i>Vulcano</i>

<i>Faldone</i>	<b>G/11 - ST</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Vulcano</i></b>
<i>Contenuto</i>	- Copia <i>Vulcano</i> versione U.S.A. 1997 Recupero versione inglese di <i>Vulcano</i> 1997 U.S.A. 1997 Mario Natale; Teledis; vendita <i>Vulcano</i> a France 3 - Marzi Vincenzo 2006 Bacry, Francia. Vendita a Cineclassic

<i>Faldone</i>	<b>G/21 - D</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Miei scritti</i></b>
<i>Contenuto</i>	2007 <i>La desiderata Cinecittà di Sicilia</i> 2008 <i>Il Re ed io</i> 2008 <i>Il risveglio della Panaria</i>

<i>Faldone</i>	<b>G/27 - D</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria</i></b>
<i>Contenuto</i>	1952 Doc. Puntieri 1946 Recupero film di Mercanti 2002 Libri da Centro Studi Lipari 2004 Ottobre, Cinemateque Francaise 2004 <i>Vulcano</i> a Villa Valguarnera 2004 Agon Atene 2005 Peter Weir 2005 <i>Vulcano</i> al Centro Zo, Catania 2005 Cavallaro Terra ... 2006 Museo Panaria, 2° round 2006 Festival Rinella + Festival di Salina (La Sicilia)

2006	<i>Carrozza d'oro</i> al festival <i>Cinema Ritrovato</i> , Bologna
2006	<i>L'isola del cinema</i> (Rai)
2006	Docum. online – Rovereto
2006	Solunto Festival

*Faldone* | **G/28 - D**

*Titolo* | ***Panaria 2006***

<i>Contenuto</i>	2006	Strasburgo
	2006	Rovereto 17° Festival
	2006	Circolo Unione, Napoli
	2006	Proiezioni varie

*Faldone* | **G/29 - D**

*Titolo* | ***Opuscoli su Panaria***

<i>Contenuto</i>	1953	<i>La carrozza d'oro</i> (1953), brochure della presentazione a New York tradotta in Italiano
	2005	da "Il Nuovo spettatore", Torino (2005): Interviste a Francesco Alliata + nota di Alessandro Giorgio

*Faldone* | **G/35 - D**

*Titolo* | ***Panaria e Circolo Cacciatori***

<i>Contenuto</i>	2003	"La Sicilia", dicembre
	2003	Articoli vari
	2004	"Il Manifesto"
	2004	<i>La Carrozza d'oro</i> (J. Bergstrom)
	2004	Gaetano d'Elia: articolo
	2005	Alberto Romeo: <i>Storia del cinema subacqueo</i>
	2005	"Cult"
	2003	Gaetano Cafiero: <i>Il Principe delle immagini</i>
	1999	"Neue Zürcher Zeitung"
	2001	"Geo Special"
	1985	"La Sicilia", <i>Tonno e spada</i> (prima recensione)
	1994	"Il Giornale", commemorazione di C. L. Bragaglia

*Faldone* | **G/37 - D**

*Titolo* | ***Articoli miei***

<i>Contenuto</i>	1985	Relazione a Presidente della Regione (ottobre 1985)
------------------	------	---

	1949-51	Articoli su "Vie D'Italia" con negativi per riproduzione
<i>Faldone</i>	<b>G/37bis</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Articoli miei</i></b>	
<i>Contenuto</i>	1949-50	Articoli su "Vie D'Italia", seguito
<i>Faldone</i>	<b>G/43 - D</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Miei scritti</i></b>	
<i>Contenuto</i>	2000	<i>Cinema e Tonnare</i>
	2006	<i>2 Memorabili Carrozze</i>
	2006	Convegno sul "Luntro" (ME)
	2006	Piscopo: <i>Silenzio, si Gira</i>
<i>Faldone</i>	<b>G/45 - D</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria</i></b>	
<i>Contenuto</i>	1993	9-11 dicembre 1993, rassegna documentari e film a Palermo (rinascita di Panaria)
<i>Faldone</i>	<b>G/45 bis</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	1993	Cefalù, <i>Le città del cinema</i>
<i>Faldone</i>	<b>G/46 - D</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria e personali</i></b>	
<i>Contenuto</i>	1997	Festival Granada
	1998	Rotary Catania centro
	1998	Rotary Catania est
	1998	Agon 2 Creta
	1998	1998 Palermo: <i>Cinemamare</i>
	1998	Vasto
	1998	Valderice
	1998	Troina
	1999	Troina
<i>Faldone</i>	<b>G/47 - D</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria e personali</i></b>	

<i>Contenuto</i>	2001	Roma, marzo; Presentazione libri Eolie
	2001	Palermo, marzo
	2001	Patrimonio culturale marino, Premio Melquart di Sciacca
	2001	Lipari, estate: mostra Panaria
	2001	Ustica, giugno: Tridente d'oro e cittadinanza
	2001	Catania, agosto: proiezione <i>Vulcano</i>
	2001	Leni (Rinella), Agosto: cittadinanza
	2001	Sebastiano Gesù: libro su documentari
	2001	Canali satellitari: Marco Polo (Ing. Furnari)
	2001	Pachino, settembre
	2001	Pizzo, maggio
	2001	Palermo: nascita cinema subacqueo
	2001	Orietta Alliata: Isola perduta (settembre)
	2001	Palermo, novembre: proiezione all'Astoria Palace
	2001	Palermo, filмотeca, dicembre: proiezione
	2001	Stefano Malatesta
	2001	Solen De Luca, articolo su "Mondo sommerso"

*Faldone*

**G/48 - D**

*Titolo*

***Panaria e personali***

*Contenuto*

1999	Articoli su Panaria: "la Stampa", "Zuricher zeitung"
1999	San Vito lo capo
2000	Alberto Anile, <i>Guerra dei Vulcani</i>
2000	"Il Mattino", articolo
2000	Lipari: cittadinanza
2000	Palermo: festival foto subacquea
2000	Bologna: congresso HDS (Historical Diving Society)
2000	Articolo su "Geo" (Sig. Riedle)
2000	T. Sanguineti, "Il club"
2000	Balla e Lorenti
2000	Braca

*Faldone*

**G/49 - D**

*Titolo*

***Panaria e personali (USA)***

*Contenuto*

1997	Bizzarri
1997	France 3 – Thalassa
1997	Pino Grasso
1997	Rassegna a Messina

1999	Libro su film <i>Stromboli</i>
1999	Associazione <i>Ambiente è vita</i>
1999	Premio <i>Ignazio e Vincenzo Florio</i>
1999	Convegno su innovazione CC. a Palermo
1999	Televisione Belga: <i>Un salmone per il mio amore</i>
1999	Danilo Malatesta: documentario su tonnare
1999	Mostra foto di Shoba
1999	Rotary: onorificenza Paul Harris Yellow
1997	Istituto Italiano di Cultura di Los Angeles
-	Docum. su Fosco Maraini
-	Margaret Mead Fest
-	Frank Tripicchio
-	Dr. Casagrande
-	Perniciaro, Los Angeles
-	Università Stony Brook, Long Island
-	Tambè
-	Richard Grasso (Presidente Borsa N.Y.)

*Faldone*

*Titolo*

*Contenuto*

**G/51 - D**

***Panaria e personali***

2002	Bagheria, Rotary
2002	Acitrezza, Guarnaccia: <i>Sapere il mare</i>
2002	Siracusa (giugno)
2002	Vendita <i>Vulcano</i> ad Artè
2002	M. Ter. Modica (maggio)
2002	Blu Egadi (maggio)
2002	Premio <i>Aci e Galatea</i> (giugno)
2002	Acicastello (luglio)
2002	Pachino, cinema frontiera (luglio)
2002	Kat. Hoerner, documentario tedesco: <i>Cinema in fiamme</i>
2002	Manifestazioni minori
2002	Nino Genovese
2002	"Linea Blu" (RAI)
2002	Contestazione a RAI
2002	Enzo Sellerio
2003	D'onofrio. Bologna: documentari (marzo)
2003	Siracusa, RAI International: documentari (aprile)
2003	Sebastian Kruger, Siciliani

2003	<i>Vulcano</i> al Circolo Unione, Catania (giugno)
2003	Napoli Festival, <i>Vulcano</i> (giugno)
2003	Pupi al museo Palermo (luglio)
2003	Cavallaio, musica sui documentari (luglio)
2003	Poseidone, Fiumefreddo (agosto)
2003	F. Casentino (RAI), documentario archeologico (ottobre)
2003	FAI, conferenza Neve (ottobre)

*Faldone*

**G/52 - D**

*Titolo*

***Panaria e personali***

*Contenuto*

1996	Roma; Festival amor di mare
1996	Atene
1996	Bordeaux. I Ronos
1996	Roma, Discoteca di Stato
1997	"Mondo Sommerso"
1997	Pasqua Subacqueo (ACI)

*Faldone*

**G/53 - D**

*Titolo*

***Panaria e personali***

*Contenuto*

1996	Cinema
-	Di Giacomo
-	Ustica
-	Oliena (Sardegna)
-	Kiel
1995	Mazara del Vallo
1995	Marsala
1995	Vittorio De Seta
-	Trapani
1995	Concarnot
-	Maurizio Costanzo Show
-	"Archeologia viva"
-	Rotary Palermo
-	Rotary Messina
-	Gela
-	Articolo su "Arrivederci" (Alitalia)

<i>Faldone</i>	<b>G/54 - D</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria in USA n. 1</i></b>
<i>Contenuto</i>	1998 dal 16/2 al 2/3/1998: preparazione corrispondenza
<i>Faldone</i>	<b>G/55 - D</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria in USA n. 2</i></b>
<i>Contenuto</i>	1998 dal 16/2 al 2/3/1998: ricordi, articoli, documenti, foto
<i>Faldone</i>	<b>G/56 - D</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria</i></b>
<i>Contenuto</i>	1990- Articoli sulla Panaria degli anni '90 (altri sono nelle rispettive manifestazioni)
<i>Faldone</i>	<b>G/57 - D</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria e personali</i></b>
<i>Contenuto</i>	1994- Lipari, 1994 e seguenti (1a parte) - Centro Studi - Proiezioni - Mostra - Libro: <i>Le Eolie della Panaria</i> - Presentazione dello stesso a Roma - Amici delle Eolie
<i>Faldone</i>	<b>G/58 - D</b>
<i>Titolo</i>	<b><i>Panaria e personali</i></b>
<i>Contenuto</i>	1994- Lipari, 1994 e seguenti (2a parte) - Centro Studi 1994 Rotary Mazara 1994 Rotary Palermo 1995 Rotary Palermo Sud 1995 Premio Fellini 2006-08 varie
<i>Faldone</i>	<b>G/79 - V</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	1994- Cefalù, 1994 e seguenti: <i>Le Città del cinema</i> 1995 Rovereto: Festival cinema archeologico

<i>Faldone</i>	<b>G/80 - V</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	1997 Festival Oliena (Sardegna), 24-29 giugno 1997 1997 "Corriere della Sera" (TV), agosto 1997 1997 Porto Palo 1997 1996 La Cappella, 1996, Trieste + "Rally magazine" 1997 "Linea Blu" (RAI), 28 giugno 1997
<i>Faldone</i>	<b>G/81 - V</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	1996 Festival di Archeologia da organizzare in Sicilia (1996-2000) 2000 Progetto Festival a Lipari 2003 Gela: rassegna archeologica + concorso amatoriale
<i>Faldone</i>	<b>G/82 - V</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	2003 Catania, le Ciminiere: proiezione <i>Tra Scilla e Cariddi</i> 2003 Progetto libro strenna sulla Panaria film 2003 Bologna, <i>Cinema ritrovato</i> : proiezione di <i>Vulcano</i> 2003 Gianluca Farinelli, Cineteca Bologna: relazione al CRICD 2003 Tonno e dintorni a Castellammare 2003 RAI: premio Internazionale del documentario
<i>Faldone</i>	<b>G/83 - V</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	2004 Nello Correale: <i>I ragazzi della Panaria</i> 2004 Giuria del <i>Premio sud-est Sicilia</i> 2004 "Domenica del villaggio" (Rete 4) 2004 Documentario <i>Ai vecchi tempi</i> 2004 Università Reggio Calabria: convegno <i>Cinema città</i> 2004 Prix Italia: presentazione documentario Correale 2004 DAMS Palermo: mia conversazione 2004 Torino: festival <i>Cinema Ambiente</i> 2004 <i>Pianeta Mare</i> (Rete 4) 2004 Catania: documentari al Centro Zo 2004 Parigi: proiezione a "Casa Sicilia" 2004 Festival Wintertur, Corom

2004	Palermo: proiezione di <i>Vulcano</i> a Kalsart
2004	Festival Lisbona
2004	Corrispondenza varia
2004	Fosco Maraini
2004	Anne Weber
2004	Archivio Nazionale Cinema della Resistenza
2004	Museo Panaria a Lipari
2004	Corrispondenza U.S.A.
2004	Prof. Minos Martelli

<i>Faldone</i>	<b>G/84 – V</b>
<i>Titolo</i>	-
<i>Contenuto</i>	2004 New York, Tribeca film festival, 5-9 maggio 2004

<i>Faldone</i>	<b>G/85 – V</b>
<i>Titolo</i>	<b>2005-2006 Cipro</b>
<i>Contenuto</i>	2005 Museo Thalassa
	2005 Harry Tzalas
	2005 Pierides
	2005 Mostra Panaria film

<i>Faldone</i>	<b>G/86 – V</b>
<i>Titolo</i>	<b>Articoli stampa su Panaria</b>
<i>Contenuto</i>	1950 Intervista di Montanelli a Bergman
	1993 Gregorio Napoli, "Giornale di Sicilia"
	1961 "L'Unità", 9 novembre
	1996 "La Sicilia", 23 novembre
	- Enzo Biagi, "Corriere della sera"
	1999-01 Vari
	2000 "La Repubblica", 13 agosto
	2001 Palermo, vari su mostra Arsenale (subacquea)
	2001 "Il Foglio"
	2001 K Hoerner, "Suddeutsche zeitung"
	2000-02 Varia corrispondenza sui film
	2002 "Bell'Italia"
	2002 Marcello Guarnaccia, "La Sicilia"
	2002 "La Sicilia" (Gli Anziani)

	2003	"La Repubblica", 3 settembre Gattegno, "Le Figaro"
<i>Faldone</i>	<b>G/87 – V</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	2003	Associazione Panaria Film
	2004	Professore Rizza
<i>Faldone</i>	<b>G/101 - V</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Cinema, documentari, documenti antichi</i></b>	
<i>Contenuto</i>	-	Almo Film – Correale
	-	Drommi
	-	Transazione Avanzo
	1956-67	Miei debiti con mamà e Raimondo
	1963-66	Cancellazione ipoteche
	1953	Film <i>Vulcano</i> , documenti antichi: vendita in Israele; distribuzione febbraio '53 negli U.S.A. (Avv. Sereni)
	1982	Ristampa documentari in 16 mm
	1947-48	Presentazioni originali dei documentari
	1947-49	Roberto Rossellini
	1949-50	Riproduzioni miei articoli su "Vie d'Italia"
	1985-86	Corrispondenza con Touring Club
<i>Faldone</i>	<b>G/102 - V</b>	
<i>Titolo</i>	-	
<i>Contenuto</i>	2004	Siracusa premio del documentario
	2004	<i>Vulcano</i> al KalsArt (articoli)
	2005	Catania, <i>Carrozza d'oro</i> al Centro Zo
	2006	Palermo, <i>Carrozza d'oro</i> e <i>Vulcano</i>
	2000	Historical Diving Society: Panaria Sub.
	2001	Historical Diving Society: Panaria Sub.
	2001	Germania: articolo su "Geo special"
<i>Faldone</i>	<b>G/126</b>	
<i>Titolo</i>	<b><i>Palazzo Villafranca</i></b>	
<i>Contenuto</i>	1993-95	Sentenze: pagine relative a materiale cinematografico di Francesco Alliata

*Faldone* | **G/215bis - SO**  
*Titolo* | ***Panaria***  
*Contenuto* | - Locandine e manifesti di eventi anni '90

*Faldone* | **G/216 - SO**  
*Titolo* | ***Panaria Film***  
*Contenuto* | - Allestimento mostre (istruzioni)  
 2002 Mostra a Lipari  
 - Massimo Cavallaio: Concerto  
 1948 Depliant dei documentari  
 - Le Eolie della Panaria (testo in Inglese)  
 - Alberto Romeo: *Storia della cinematografia subacquea*  
 1954 *Vulcano*: foto e critiche  
 - Bibliografia Panaria  
 - Regione Siciliana, C.R.I.C.D.: stampa lavander *Vulcano*  
 2003 Relazione Cineteca Bologna

*Faldone* | **G/219 - SO**  
*Titolo* | ***1952-56 Cinecittà in Sicilia***  
*Contenuto* | 1952-56 Stabilimento, legge, sindacati ecc.

*Faldone* | **G/223 - SO**  
*Titolo* | ***Panaria 2006-2007-2008***  
*Contenuto* | - CRICD, Sezione musicale  
 2006 Strasburgo, Istituto Italiano di Cultura  
 - Rovereto, Museo Civico  
 2007 Museo Panaria a Catania?  
 2007 Roma, Circolo Caccia  
 2007 Palermo, Festival Sole–Luna  
 2007 Venezia: Faveretto, agosto  
 2007 Salina doc. Festival  
 2007 Firenze, Circolo Unione  
 2007 Acicastello (Sebastiano Gesù)  
 2007 Cagliari  
 2007 Acitrezza (Guarnaccia)  
 2007 Accademia di Francia: *La Carrozza d'oro*  
 2007 Terrasini: Palazzo D'Aumale

2007	Proiezioni varie del 2006-2007
2007	Giuliano Falzone
2008	La Tre giorni di Monaco (marzo)
2008	Parigi: <i>La Carrozza d'oro</i> (settembre)
2008	Pisa (giugno)
2008	Giancarlo Bocchi
2008	Clubino Milano (ottobre)
2008	Lipari: Cinesub (giugno)
2007	intervista su Pino Mercanti del Dottor Massa

*Faldone*

**G/224 - PI**

*Titolo*

***Panaria articoli e libri***

*Contenuto*

1993	Intervista Cedrini (dicembre)
2005-07	Alberto Romeo, 2 libri
2006	"Il Sole 24 ore": intervista di Oriana Fallaci a Anna Magnani del 1963
2006	Prof. Schembri: relazione in inglese
2007	Cafiero: Il principe delle immagini
2007	AIR France (Rivista)
2007	"La Repubblica/Palermo": Tonni e Pupi
2007	Ninni Ravazza
2008	Cinecittà di Sicilia
2008	"Aliante": articoli su Eolie
2008	G. D'Angelo: presentazione libro Cafiero e recensioni
2008	Magenes Editore
2008	"Blu Magazine", De Angelis
2008	Stefano Malatesta su "La Repubblica" (Alliata)
2008	"Archeologia Viva"
2008	"La Sicilia"
2008	Associazione incontri e cultura S.Agata, Muccio
2008	Cinereparto Speciale dello Stato Maggiore
2008	Cappella Palatina
2008	Corrispondenza varia Panaria
2008	<i>I ragazzi della Panaria</i> : elenco copie regalate
2008	Festival e Manifestazioni di cui si occupa Vicky
2008	Dr. Alberto Versace, Cinesicilia

*Faldone*

**G/227 - PI**

*Titolo*

***Panaria***

<i>Contenuto</i>	-	Dr. Gianluca Curti
	-	Museo Lipari (v. anche: 27A, 81V, 83V e scaffaletto nero)

## 4.2 Videotapes e dvd

Il materiale audiovisivo su supporto magnetico (videotapes) e ottico (dvd-video) presente in questa sotto-serie può essere distinto in due categorie: le riproduzioni dei filmati prodotti dalla Panaria e i filmati realizzati da altri sulla Panaria. Nel primo gruppo rientrano quindi le varie riproduzioni, su diverso supporto, in diverso formato e anche in diversi standard televisivi<sup>12</sup>, dei corti e lungometraggi prodotti dalla Panaria e dalla altre società ad essa connesse. All'interno di questo gruppo possiamo distinguere, ancora, i materiali registrati su supporti professionali e per scopi conservativi o distributivi – copie assimilabili quasi a degli originali veri e propri, come nel caso della versione americana di *Vulcano* su nastro da 1 pollice – dai materiali registrati su supporti amatoriali, come le videocassette in VHS o i dvd-video, sicuramente di qualità inferiore ma in grado di consentire una riproducibilità agevole ed economica: è il caso delle varie copie dei cortometraggi e film della Panaria che Alliata o altri avevano realizzato per la diffusione dei filmati presso le varie rassegne e premiazioni che si sono succedute negli ultimi anni, o per consentirne la visione a studiosi ed amici. Nel secondo gruppo, quello dei filmati realizzati da altri sulla Panaria, rientrano quei documentari, interviste e servizi televisivi che hanno rivolto il loro sguardo alla figura di Alliata, alle sue attività e alle opere da lui prodotte; materiali che, a loro volta, possono essere suddivisi in due categorie: quelli che vogliono offrire uno sguardo generale su quelle vicende, come nel caso del documentario *I ragazzi della Panaria*, di Nello Correale, e quelli che sono concentrati solo su alcuni aspetti specifici, come la cinematografia subacquea o la “guerra dei vulcani”.

Si segnala la presenza di due filmati, qui riversati su nastro vhs, che una dettagliata nota di accompagnamento, redatta dallo stesso Alliata, ci rivela essere stati realizzati da lui stesso quando

---

12 Seppur la maggior parte dei materiali siano in PAL, ovvero lo standard del broadcast europeo e di buona parte del mondo, ve ne sono alcuni in NTSC, lo standard in uso negli Stati Uniti e in altri Paesi. È da notare che tale distinzione è significativa unicamente per i materiali su supporto magnetico registrati in formato analogico – come, ad esempio, la registrazione su nastro VHS di una trasmissione televisiva – in quanto quelli su supporto ottico, registrati originariamente in formato analogico (e poi digitalizzati) o digitale, sono normalmente riproducibili da qualsiasi dispositivo digitale.

era in servizio presso l'Esercito: documentano le visite militari in Sicilia di Vittorio Emanuele III, nel dicembre del 1941, e del Principe del Piemonte, il futuro Umberto II, nel 1942. Dopo aver fatto una digitalizzazione conservativa, abbiamo deciso di mantenere il nastro contenente i due filmati nella *Nuova Serie* in quanto riproduzioni, su altro media, delle pellicole originali in 16mm, oggi disperse<sup>13</sup>.

### 4.3 *Libri, riviste e cataloghi*

La sotto-serie è il frutto della raccolta di varie unità, tra libri, riviste, cataloghi e altre tipologie di pubblicazioni, precedentemente sparsi in vari ambienti, librerie e scaffali, e ora raccolti nella “sala documenti” dell'Archivio Panaria, ove occupano complessivamente poco meno di 6 metri lineari.

Le pubblicazioni si riferiscono alla Panaria Film e alla figura di Francesco Alliata, con testi scritti dallo stesso o da altri. Tra questi, quelli che vi sono interamente dedicati, come il già citato *Le Eolie della Panaria* di Rita Cedrini o *Il principe delle immagini* di Gaetano Cafiero, e altri che vi dedicano ampie parti, come *Storia della fotografia e cinematografia subacquea italiana* di Alberto Romeo. Ovviamente è inclusa anche l'autobiografia dello stesso Alliata, *Il Mediterraneo era il mio regno*<sup>14</sup>.

Allo stesso modo, sono presenti gli opuscoli e cataloghi delle numerose rassegne, mostre e altre iniziative dedicate – esclusivamente o in parte – alla Panaria negli anni recenti, da quelle presso gli Istituti di cultura italiana all'estero, a quelle organizzate dalla Cineteca di Bologna o presso il Palazzo Reale di Palermo, al tributo presso il Tribeca Film Festival di New York, giusto per citarne alcune.

Tra le pubblicazioni sono presenti anche quelle che si riferiscono agli interessi foto-cinematografici di Alliata e che comprendono non solo quei testi che hanno immediatamente rapporto con l'ambito disciplinare della fotografia e del cinema, come le monografie sui registi da lui amati o i cataloghi di mostre e festival da lui seguiti, ma anche quei testi che riflettono un più ampio spettro di interessi comunque in rapporto con quelli foto-cinematografici: tra questi la storia della

---

13 Cfr quanto detto alla nota 9

14 Per le indicazioni dettagliate dei testi citati si rimanda alla bibliografia.

Sicilia e del suo patrimonio culturale e ambientale, le tecniche di pesca tradizionale e subacquea, l'archeologia<sup>15</sup>.

#### 4.4 *Tesi*

La pubblicazione di *Le Eolie della Panaria*, il seminale testo del 1995 a cura di Rita Cedrini, insieme alle attività di riscoperta e valorizzazione delle produzioni della Panaria Film ad essa seguite – come il restauro dei primi documentari e di *Vulcano*, la pubblicazione di altri testi, le numerose proiezioni e retrospettive (tra cui quella al Tribeca Film Festival di New York, del 2004) – hanno contribuito a illuminare nuovamente la storia della Panaria Film e delle sue produzioni, nonché delle attività ad essa connesse, ponendole all'attenzione degli studiosi. La redazione di tesi sull'argomento è il riflesso di tale rinnovato interesse che si è espresso con la produzione di ricerche sia di carattere generale, come quella di Massimiliano Ibridi, che ha avuto il merito di fare un “punto della situazione” ad una data, il 1997, in cui ancora poco si sapeva, sia di interesse specifico, come quella di Ornella Mercurio, dedicata al tentativo di Alliata di impiantare, nella seconda metà degli anni Cinquanta, una “Cinecittà siciliana” nei pressi di Palermo<sup>16</sup>.

#### 4.5 *Altro*

L'ultima sotto-serie raccoglie fundamentalmente i numerosi premi e riconoscimenti ricevuti negli anni recenti da Francesco Alliata come tributo all'opera sua e della Panaria Film, nonché i materiali (pannelli con riproduzioni di foto, documenti e locandine) approntati appositamente per le varie mostre dedicate alla Panaria e ai suoi film.

---

15 Alliata, già negli anni '50, era intenzionato a realizzare un documentario sulla civiltà eoliana dell'età del bronzo. A quel progetto è dedicato il capitolo *Il film di fantascienza che mi resta da girare* in Alliata 2015.

16 v. bibliografia per i dettagli.

## CAPITOLO 2

### La produzione documentaristica dalla fondazione della Panaria Film al 1949

#### 1 *Cacciatori sottomarini*<sup>1</sup>

La storia del primo cortometraggio della Panaria si intreccia strettamente con la storia della foto-cinematografia subacquea e la scoperta di quel mondo straordinario ma pressoché sconosciuto. Una scoperta che è mediata, e anzi sollecitata, dalla diffusione della pesca subacquea e dall'evoluzione dei suoi strumenti, *in primis* quelli per la visione subacquea.

L'accesso alla visione subacquea è decisamente remoto. Tralasciando il mito di Alessandro Magno immerso a scrutare le acque del Mare Egeo in una botte con un oblò di vetro, le prime testimonianze risalgono al XIV secolo e riguardano i pescatori di perle del Golfo Persico che utilizzavano dei primitivi “occhialini” su cui, con la funzione di lenti, erano montati due pezzi di guscio di tartaruga resi così sottili da essere diafani (ISHOF 2017); i pescatori siciliani di corallo, ritratti in una preziosa incisione di Johannes Stradanus del 1596 [foto], utilizzavano degli occhiali – forse con vetri – che potevano essere una diretta derivazione di quelli persiani<sup>2</sup>; i pescatori di perle polinesiani del XIX secolo, e prima di loro quelli giapponesi, si costruivano invece delle coppette

---

1 Visibile all'url [https://youtu.be/Jn\\_wGEOo5\\_Q?list=PLQfa5\\_kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN](https://youtu.be/Jn_wGEOo5_Q?list=PLQfa5_kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN)

2 Johannes Stradanus (Giovanni Stradano), *Pescatori siciliani di corallo*, incisione, 188x261 cm, c. 1596, collezione Boijmans.

sagomate di bambù con una sottile fessura che, trattenendo una bolla d'aria tra il legno e l'occhio, consentivano di vedere sott'acqua. Certo parliamo di una visione approssimativa, ristretta e sfocata, e anche dolorosa se pensiamo che gli occhiali nippo-polinesiani dovevano essere ben incassati nelle orbite oculari per poter essere minimamente a tenuta stagna. Restiamo comunque in un ambito legato al ristretto mondo della pesca specialistica (perle, corallo), in zone "ai confini dell'impero" (occidentale) e in epoche in cui le informazioni circolavano scarsamente e lentamente. Poi, a partire dal XIX secolo, compariranno le mute da palombaro, i sommergibili e i batiscafi. E si passerà a un ambito scientifico e militare. Sarà comunque, ancora, una fruizione relegata al ristrettissimo novero di alcuni uomini che saranno costretti al vincolo del segreto militare o faranno circolare quelle informazioni in ambiti accademici certo non ampi.

I primi approcci di Alliata con la visione subacquea sono precedenti alla guerra, quando si immerge proprio «con dei primitivi occhialini di bambù che aveva portato in Sicilia Raimondo Lanza dei principi di Trabia» (Cafiero 2008, 62), suo cugino, tornato da uno dei suoi viaggi di piacere per il mondo. L'esperienza non doveva essere stata tuttavia indimenticabile, visto che Alliata la riporterà solo in una delle sue memorie. Le cose cambieranno invece durante la guerra, nel 1943, quando Pietro Moncada – amico fraterno di Alliata che risiedeva a Bagheria a Villa Trabia, ovvero accanto Villa Valguarnera, residenza estiva degli Alliata – tornerà in congedo da Antibes, sulla Costa Azzurra, dove era a capo di una guarnigione dell'esercito italiano. Con sé porterà una maschera, delle pinne e «un fucile d'alluminio» (Cafiero 2008, 63). Si tratta di attrezzatura mai vista prima da Alliata anche se già, almeno a partire dal 1919, tra le coste mediterranee di Francia, Spagna e Italia, altri avevano sperimentato la caccia subacquea autocostruendo i primi prototipi di occhialetti, pinne, fucili e respiratori, guidati dalla passione e usando materiali disparati, spesso di recupero (Romeo 2009). Personaggi che poi diventeranno importanti costruttori di attrezzatura da immersione (Mares, Cressi) o faranno la storia della foto-cinematografia subacquea (Hass, Cousteau). Alliata, come vedremo, si inserirà perfettamente in questa scia avanguardista.

L'attrezzatura subacquea era praticamente autocostruita e la caccia subacquea si stava gradualmente diffondendo in quegli anni, ma si trattava di un fenomeno marginalissimo, invisibile, in cui gli uni sconoscevano il lavoro degli altri. Durante la guerra, per le necessità delle operazioni dei guastatori nei porti nemici, vi è però grande fermento nella ricerca di nuove e più efficaci attrezzature subacquee, tra cui maschere e pinne, soprattutto in Italia, dove viene formato il noto gruppo di incursori degli Uomini Gamma, o in Francia, dove Cousteau, allora al servizio dell'intelligence della Marina Militare, sperimenta un nuovo e migliore autorespiratore. L'utilizzo

per scopi bellici ha quindi il doppio effetto di spingere la ricerca verso la costruzione di attrezzatura perfezionata e, allo stesso tempo, di chiudere queste innovazioni nell'ambito delle attività coperte da segreto militare. È chiaro quindi che, quando Pietro Moncada – che doveva aver provato qualche anno prima gli occhialetti di bambù e che, nella sua posizione di ufficiale, non doveva essere certo uno sprovveduto – troverà quell'attrezzatura in vendita (probabilmente di contrabbando) in un negozio del porto di Antibes, coglierà al volo l'opportunità e la acquisterà. Alliata, che del mare aveva da sempre recepito il senso della «certezza dell'orizzonte», quella linea sconfinata e irraggiungibile che «reale e ideale insieme, ci fa sentire sperduti» (Alliata 2015, 161), e che con gli occhialetti di bambù aveva però ricevuto solo una vaga impressione del mondo subacqueo, ora, grazie a quella maschera, è investito da una vera e propria rivelazione. Così ricorda quell'esperienza:

La nostra immaginazione era imbottita delle piovre di Verne, dei pescecani che si cibavano di uomini, dei relitti con fantasmi ed altre “orrendezze” [...] Questo universo era lì immutato, o quasi, da milioni di anni ma praticamente l'uomo non lo conosceva: nessuno, salvo qualche scienziato, dai batiscafi, o palombaro, aveva mai visto i meravigliosi paesaggi con le praterie di posidonia che, con le loro sinuose oscillazioni seguivano senza sosta quella che chiamammo “la danza delle correnti”; con le pareti di roccia che precipitavano in verticale fino a scomparire nel “blu infinito”; con gli sterminati orizzonti di sabbia e scogli, popolati di sogliette e triglie che si perdevano nelle verdi lontananze; con le “fosse dei leoni” (sempre nostra definizione) popolate da migliaia di pesci che brucavano le ondegianti erbe nascenti sulle rocce o, come le cernie, che ci scrutavano, con i loro immensi occhi e la bocca in perenne movimento; con i relitti di piccole e grandi navi, all'interno dei quali avevamo ritegno di infilarci, come se dovessimo profanare quello che era il loro simbolo: la morte. E ancora con l'incantato silenzio seppur pieno di vitalità e movimento che ci teneva in uno stato di tensione magica e surreale (Romeo 2009, 8-9)

È la scoperta di un mondo nuovo. Un mondo in cui aleggiano ancora le ombre di antichi miti e dicerie popolari ma che ora si manifesta finalmente nella sua verità di spettacolo di luce e colore, di forme danzanti, di un'infinità varia e viva, immersa nel silenzio. Ed è proprio con il silenzio che Alliata ha l'impatto più “pregnante”: «quel silenzio assoluto, totale e immodificabile che per noi “terrestri” è simbolo di morte, lì era vita» (Alliata 2015, 165). Nuotare in quell'acquario cristallino e infinito è un'esperienza “magica e surreale” perché ora quel mondo non è osservato al di sopra del pelo dell'acqua, in trasparenza, o attraverso la visione ristretta e approssimativa degli occhialini di bambù: è finalmente una visione chiara e, ancor più, di un osservatore totalmente

circondato, anzi immerso in quel mondo liquido dove tutto è sospeso come in un volo sognante, ove ci si sente liberi e parte del tutto.

Quell'esperienza tuttavia durerà poco, il tempo di qualche bagno. La guerra incalza. Solo due anni dopo, nel maggio del 1945, quando ormai sarà tutto finito e si potrà tornare nuovamente a vivere e sperare, Alliata potrà finalmente riprendere quell'attività nuova ed esaltante. E si costruirà una maschera tutta sua «con un pezzo di camera d'aria di camioncino, un vetro sagomato a mano con una pinza, un rudimentale boccaglio da cui [parte] un tubicino di gomma corrugata contenente un pezzo di canna: il tutto incollato con il provvidenziale Bostik» (Alliata 2015, 163). Le pinne le troverà già bell'e fatte: ormai erano residuati militari immessi sul mercato perché non più segreti. Con Moncada inizieranno le loro cacce subacquee nei mari della Sicilia nord-occidentale. Presto si aggiungeranno Quintino di Napoli, cugino di Alliata che in estate risiedeva spesso a Villa Valguarnera, e Renzo Avanzo, amico veneto di Moncada che invece era ospitato a Villa Trabia. Entrambi, frequentatori dell'aristocratico Circolo della Vela di Palermo come Alliata e Moncada, si doteranno dell'attrezzatura per le immersioni: Quintino di Napoli, vedendo quella dei compagni, la realizzerà da sé, come già aveva fatto Alliata, mentre Avanzo, che probabilmente conosceva già da prima quella di Moncada, l'acquisterà anche lui in qualche mercato o negozio prima di venire a passare le vacanze in Sicilia (Cafiero 2008). I quattro inizieranno a esercitarsi e cacciare nelle pescose acque di Ustica. Diventerà un'ossessione, la magnifica ossessione di quattro giovani appassionati di mare, sopravvissuti alla guerra e con una comprensibile voglia di vivere.

Tra le mani di Alliata, nel frattempo, giunge *Tra squali e coralli*, libro pubblicato in edizione italiana nel 1944 che testimonia l'impresa compiuta nel 1939-40 dall'austriaco Hans Hass nelle trasparenti acque caraibiche dell'isola di Curaçao.

Avanzai cautamente lungo la scogliera sino al punto in cui si trovava il pagro, ma questi, colto da subitaneo terrore, si diede di colpo a precipitosa fuga, facendo comparire all'improvviso davanti a me l'orribile testa di un essere sinistro. Bisogna farsi un'idea esatta della situazione nella quale mi trovo. Il sole, già basso sul mare, mandava i suoi raggi obliquamente sulla vasta distesa azzurra. Il banco di corallo si delineava quindi con le sue forme bizzarre quasi in controluce, come la silhouette [sic] di un fantastico, confuso paesaggio irreale; tutto attorno rocce irte e frastagliate, sulle quali oscillavano e si piegavano lunghe, flessibili braccia coralline, ed in questo giardino fatato sbucò improvvisamente fuori da una caverna il grosso collo di uno spaventoso e guizzante serpente. Appena mi si presentò questo quadro, fui colto da un'irragionevole, cieca passione della caccia, e dominato da una volontà estranea alla mia, nuotai senza esitare un attimo verso il mostro, che con la bocca

spalancata rivolta al cielo, mi stava attendendo in atto di sfida. Non riflettei nemmeno per un momento che quell'enorme serpente, in cui riconobbi subito una murena, era il più pericoloso animale marino esistente ai tropici, aggressivo e vorace. (Hass 1944)

È una folgorazione: Hass descrive la sua esperienza negli stessi termini in cui Alliata l'aveva vissuta, come qualcosa di magico e avventuroso che lo aveva totalmente sorpreso e affascinato, rapendolo totalmente e trasformandolo in un cacciatore intrepido. Ma, soprattutto, il libro è illustrato da numerose fotografie subacquee scattate dallo stesso Hass che aveva costruito da sé un piccolo scafandro su misura per la sua macchina fotografica 35mm. È una doppia conferma, un incredibile stimolo a spingersi oltre. In Alliata scatta la voglia di testimoniare anch'egli quelle esperienze straordinarie, di condividere con altri quelle immagini mai viste, tanto che, nella stessa estate del 1945, progetta e realizza una custodia stagna in lamierino per la sua biottica Rollei (Romeo 2009), una macchina fotografica 6x6 ancor più professionale di quella usata da Hass, con la quale realizzerà alcune foto durante le immersioni a Ustica. Foto realizzate senza avere alcuna cognizione delle condizioni d'esposizione della pellicola in ambiente subacqueo, né sapendo quale sarebbe stata la pellicola più adatta tra quelle in commercio, affidandosi solo all'esperienza maturata in tanti anni di pratica fatta prima e durante la guerra, tra il CineGUF e gli scenari bellici. L'esperienza gli darà ragione<sup>3</sup>.

Nello stesso tempo Alliata inizia a pensare alla possibilità di effettuare delle riprese cinematografiche subacquee. Nel libro di Hass aveva visto il "collega" austriaco maneggiare anche un'altra custodia e appreso che, insieme alle foto, Hass aveva realizzato delle riprese cinematografiche. Hass, insieme allo scafandro per la sua macchina fotografica, ne aveva infatti costruito un altro per la sua cinepresa, una Zeiss Ikon Movikon K16, una 16mm compatta che funzionava con comode cartucce intercambiabili di pellicola<sup>4</sup>. Alliata conosceva bene, dai tempi del CineGUF, quel formato cinematografico semi-professionale che aveva il vantaggio di essere economico e dare dei risultati apprezzabili. Il caso volle però che Alliata, sempre in quell'estate del 1945, in un campo militare di Livorno, avesse ritrovato la sua Arri 35mm con cui, durante la guerra, aveva effettuato le riprese per conto del 13° nucleo del Cinereparto dello Stato Maggiore: l'Esercito, finito il conflitto, aveva messo all'asta tutti i residui militari ormai inutili e lui aveva colto l'occasione

---

3 Cfr. Romeo 2009, 58, 81-82

4 "Pirsch unter Wasser" *Wikipedia*, 8 maggio 2017. [https://de.wikipedia.org/wiki/Pirsch\\_unter\\_Wasser](https://de.wikipedia.org/wiki/Pirsch_unter_Wasser)

per tornare in possesso della sua fedele macchina da presa (Alliata 2015). Inoltre Renzo Avanzo era amico di Federico Fellini, allora attivo come sceneggiatore, ed era imparentato con due tra i registi italiani più importanti e noti dell'epoca: sua moglie era sorella di Luchino Visconti e la madre era zia di Roberto Rossellini nonché di Renzo e Marcella, fratello e sorella del regista, operanti anche loro nel settore cinematografico. Tuttavia il desiderio di filmare sott'acqua, ancor più che per la fotografia, si scontrava con una grave ignoranza della tecnica di ripresa cinematografica subacquea:

Nessuno, proprio nessuno dei numerosi tecnici, cineoperatori, esperti di aziende del settore (e ne avevo conosciuti tanti negli ormai nove anni di apprendimento del mestiere e di convivenza con le più svariate problematiche legate alle riprese cinematografiche) seppe dirmi alcunché in merito: era materia ignota a tutti (Alliata 2015, 165)

Alliata non aveva certo visto *Pirsch unter Wasser* (1942)<sup>5</sup>, il cortometraggio che Hass aveva realizzato con le riprese subacquee effettuate nel 1939-40 a Curaçao, e quindi non aveva potuto valutarne la resa. Così come non aveva visto *Par 18 mètres de fond* (1942)<sup>6</sup>, il cortometraggio che Cousteau aveva girato con una piccola cinepresa 35mm amatoriale, la Zeiss Ikon Kinamo 35, nelle acque della Costa Azzurra, quando sperimentava la sua attrezzatura subacquea para-militare<sup>7</sup>. Il primo era stato visto solo in Germania, in coda ai cinegiornali, il secondo era stato proiettato in anteprima per gli ufficiali francesi e tedeschi della Repubblica di Vichy e, probabilmente, in quegli anni di recrudescenza del conflitto, il suo circuito era rimasto quello esclusivo dell'entourage militare<sup>8</sup>.

La cinematografia subacquea nasce in effetti molti anni prima di Hass e Cousteau, nei primi anni del '900, e possiamo risalire fino alla seconda metà dell'800 se consideriamo anche la fotografia subacquea (Romeo 2009; Marx 1990). Occorre però fare alcune considerazioni sulla diffusione di questi filmati e delle doverose distinzioni in merito alla loro natura e alle modalità produttive.

---

5 Visibile all'url <https://youtu.be/OVbOUSsNSrY>

6 Visibile all'url [https://youtu.be/mSYV9B\\_KEIk](https://youtu.be/mSYV9B_KEIk)

7 "Filming equipment" *Cousteau*, 8 maggio 2017. <http://www.cousteau.org/submarine-cameras/>

8 "Par dix-huit mètres de fond" Wikipedia, 8 maggio 2017. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Par\\_dix-huit\\_m%C3%A8tres\\_de\\_fond](https://fr.wikipedia.org/wiki/Par_dix-huit_m%C3%A8tres_de_fond).

Al pari dei dispositivi di immersione e visione subacquea – che erano nati nell’ambito di ricerche e applicazioni maturate spesso in ambito scientifico o militare – una parte delle foto e dei filmati subacquei è rimasta segretata o marginalizzata all’interno di ambiti di fruizione ristrettissimi. È il caso delle foto realizzate nel 1893 da Louis Boutan, biologo marino francese che dopo qualche anno, nel 1898, pubblicherà in Francia anche un libro sulla tecnica fotografica subacquea (Dean 2004); o delle foto effettuate dalla US Navy negli anni del primo conflitto mondiale (Marx 1990); o, molto più tardi, di *Epaves* (1943)<sup>9</sup>, cortometraggio subacqueo di Cousteau che sarà proiettato in anteprima (e anche premiato) a Cannes solo nel 1946, probabilmente perché venivano riprese delle attrezzature – l’autorespiratore che lo stesso Cousteau aveva perfezionato – di uso militare strategico.

Se consideriamo invece i filmati diffusi pubblicamente, in Italia abbiamo alcuni Cinegiornali dell’Istituto LUCE girati nel periodo 1932-42 e alcune riprese inserite in film di produzione sia italiana, come *Uomini sul fondo* (1941)<sup>10</sup>, sia straniera, come *Footlight parade* (*Viva le donne!*, 1933)<sup>11</sup>. Si tratta di riprese professionali effettuate in 35mm in mare dall’interno di batiscafi o sommergibili, o in piscina dall’interno di cabine appositamente predisposte: situazioni nelle quali l’operatore riprende comodamente da dietro un oblò, “all’asciutto”. Nel caso in cui l’operatore si trovi invece immerso direttamente in acqua, vengono solitamente utilizzate cineprese di formato ridotto – più compatte di quelle professionali in 35mm – collocate in custodie leggere e maneggevoli, come quella utilizzata da Hass a Curaçao o da altri anche prima di lui. Quindi, o si girava con attrezzatura professionale ma in una situazione “protetta”, in cui l’operatore non era immerso in acqua o, nel caso in cui lo fosse, si utilizzavano formati amatoriali o semi-professionali. Le due modalità non si incontravano, non erano mai applicate insieme. Alliata vuole invece utilizzare la sua 35mm professionale per fare le riprese subacquee, volendo allo stesso tempo soddisfare il principio di «rispettare scrupolosamente la realtà, di lavorare effettivamente e sempre in mare (e non in piscina o acquario, come si è visto finora), di non usare alcun trucco, di mostrare, in definitiva, nella loro meravigliosa realtà, alcune avventure di caccia ai pesci fatte nel loro stesso elemento»<sup>12</sup>.

---

9 Visibile all’url <https://youtu.be/shv9f3rJ9cU>

10 Visibile all’url <http://dai.ly/x2yl3ly>

11 La parte che ci interessa è visibile all’url <https://youtu.be/FRqcZcrgPaU>

12 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Cacciatori sottomarini”, manoscritto di Francesco Alliata intitolato *Come realizzammo Cacciatori sottomarini. Un documentario cinematografico ripreso in pieno mare che racconta epi-*

Riaffiora l'Alliata operatore sul campo, attento a restituire fatti e luoghi e ora, ancor più, come mai nessuno prima, desideroso di filmare quella «meravigliosa realtà», volendo condividere le emozioni della visione subacquea e delle «avventure di caccia», cercando di restituire quell'intensità che lui e i suoi stessi amici avevano provato. Guidato dall'entusiasmo delle prime esplorazioni con maschera e pinne e ancor prima di mettersi alla prova nelle prime riprese subacquee, Alliata evidentemente intuisce che quel nuovo e inedito mondo poteva essere di grande interesse per il vasto pubblico e pensa di poter contare sulle proprie competenze di cineoperatore, sfruttando altresì le importanti relazioni che Avanzo poteva vantare in ambito cinematografico.

Filmare sott'acqua vuol dire affrontare anche il problema dello scafandro per la cinepresa. Nel 1945 non ne esistono ancora in commercio e, in realtà, passeranno ancora diversi anni prima di vedere i primi costosissimi modelli di fabbrica. Chiunque avesse fino allora realizzato delle immagini in immersione aveva realizzato da sé, e “su misura”, la custodia subacquea del proprio mezzo, utilizzando lamierini, dadi e bulloni di vario tipo e, ancor più spesso, materiali di recupero: «tubi e scarichi idraulici, estintori, camere d'aria [...] Oltre ad essere bravi fotografi [o cineasti] bisogna[va] quindi essere ottimi artigiani e progettisti» (Romeo 2009, 118). Alliata e gli altri, in quello scorcio del 1945, si mettono al lavoro.

Cominciammo a realizzare sperimentalmente le prime idee e ne ricavammo le nostre conclusioni: il compito non era facile, anzi era difficilissimo, se volevamo realizzare qualcosa di serio e il più possibile perfetto. Dovevamo costruire un apparecchio molto maneggevole e semplice che potesse però calare a diverse profondità e quindi regolabile di peso, che avesse una stabilità assoluta per resistere alle correnti e soprattutto alla risacca e nello stesso tempo una agilità e trasportabilità eccezionali per poter seguire ovunque e con la massima rapidità cacciatore e pesce. Sembravano attitudini assolutamente incompatibili tra loro. Nell'inverno del '45 e nella primavera del '46 lavorammo alla costruzione degli apparecchi che ormai avevamo definitivamente progettati e ai primi di maggio iniziammo la seconda serie di esperimenti<sup>13</sup>.

---

*sodi dello sport subacqueo*, s.d. ma quasi sicuramente del gennaio 1947. In calce al testo viene riportata la dicitura «articolo dato alla “Pesca italiana” il 1/2/1947»

13 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Cacciatori sottomarini”, manoscritto di Francesco Alliata intitolato *Come realizzammo Cacciatori sottomarini...*

Per comprendere perché fosse «difficilissimo» attendere al compito di realizzare uno scafandro professionale con quelle caratteristiche, occorre considerare qual era la situazione contingente in cui Alliata e gli altri si trovavano a operare:

in quell'epoca – eravamo alla fine della guerra – non c'era nulla o quasi nulla di attrezzature, di apparecchiature, di mezzi per poterci dare aiuto. [...] I prodotti manifatturieri, soprattutto qua in Sicilia, non esistevano più: non c'erano aghi per cucire, non c'era filo per cucire e altre cose. Non c'era carta vetrata. Lo ricordo perché ci costruimmo la carta vetrata per limare varie cose, rompendo e frantumando bottiglie di vetro [incollando poi la polvere sulla cartapaglia]. Insomma era un deserto. Gli elettrodi per le saldature non mi ricordo dove andammo a reperirli, in giro per l'Italia, perché non esisteva nulla (De Filippo e Rimini 2004, 6).

Il risultato di queste elaborazioni è il cosiddetto “scafandro n. 1” [\[foto\]](#), ormai disperso: un parallelepipedo di lamierino di ferro di 30x40x50 cm (Romeo 2009) che presentava un foro con un vetro per l'obiettivo, un foro per fare passare il cavo di alimentazione che serviva a far funzionare il motore della cinepresa e un ultimo terzo foro – il più complesso da realizzare perché doveva essere a tenuta stagna ma in grado di consentire l'accesso alla cinepresa – attraverso il quale Alliata doveva azionare il “grilletto” dell'Arri per far partire le riprese, un vero e proprio interruttore stagno che fu realizzato riciclando un dispositivo di uso navale sul quale venne applicata della gomma vulcanizzata. Vista l'impossibilità di guardare dentro l'oculare del mirino della cinepresa attraverso la maschera, sul lato sinistro dello scafandro era stato collocato un mirino a traguardo, un sistema di puntamento primitivo ma funzionale. Lo scafandro, nella sua prima versione, presentava però un difetto enorme: restava a galla. «Pietro Moncada si sedeva sulla custodia che lo reggeva benissimo, come fosse un salvagente, benché lui pesasse cento chili» (Cafiero 2008, 71). L'alloggiamento di forma parallelepipeda lasciava troppi spazi vuoti alla cinepresa che invece era assai irregolare e bitorsoluta, per cui si dovette provvedere a riempire gli spazi vuoti con feltro e legno. Pur modificato in questo modo, si rese necessario un ulteriore intervento:

Sotto lo scafandro applicammo delle barrette di metallo cui facemmo dei fori; prendemmo un tubo dove colammo dentro del piombo fuso, lo segammo di diverse dimensioni – perché non avevamo idea dei pesi che ci volevano – applicammo un uncino di ferro grosso e così creammo questi pesi da appendere allo scafandro [\[foto\]](#). Beh, fummo fortunati perché riuscimmo a farlo andare giù! Non solo: riuscimmo anche a dosare la profondità perché, in rapporto ai pesi che mettevamo, l'apparecchio lo portavo giù ad una certa profondità e lì stava. Così che io, che avevo fatto per quei primi tre mesi le riprese sempre in apnea – sempre salendo e scendendo, continuamente! – potei evitare di

portarmi su l'apparecchio e di riportarlo giù: dal momento che era legato con una piccola fune, lo abbandonavo al suo destino, così salivo su, prendevo aria e riscendevo (De Filippo e Rimini 2004, 6).

«Mentre Avanzo e Di Napoli perlustravano le coste della Sicilia e le acque vicine per scegliere i luoghi adatti alle riprese»<sup>14</sup>, Alliata aveva impiegato buona parte dell'estate del 1946 a provare lo scafandro perfezionandolo tra un'immersione e l'altra. Stranamente, forse a causa della concitazione delle prove tecniche o del costo della pellicola 35mm o della sua non immediata reperibilità, non era stata fatta alcuna ripresa di prova e, pertanto, non si era potuta verificare la resa fotografica in immersione. La scelta del luogo poi cadde sulle Eolie, selezionate «per la loro pescosità e per la varietà dei fondali»<sup>15</sup> nonché per la curiosità che aveva destato in Alliata uno dei suoi uomini del Cinereparto, un sergente originario di Santa Maria Salina che aveva tessuto gli elogi delle Eolie descrivendole come isole meravigliose (Alliata 2015).

La realizzazione di *Cacciatori sottomarini* è co-finanziata da Olga Matarazzo, ricchissima figlia del conte Francesco Matarazzo – uomo a capo di un impero industriale, fondiario e finanziario in Brasile che l'Enciclopedia Britannica definiva essere il sesto al mondo – diventata moglie di Giovanni Luigi Alliata di Montereale e, quindi, zia di Francesco, donna «sempre desiderosa di collaborare a nuove imprese della casata di cui era entrata a far parte» (Alliata 2015, 170). Da un documento redatto alcuni anni dopo la realizzazione di *Cacciatori sottomarini* apprendiamo che, per sancire formalmente gli impegni di co-produzione con la Matarazzo, nell'agosto del 1946, prima della partenza per le Eolie, viene costituita la Panaria Film, allora nei termini di una “società irregolare”, ovvero di una società di persone (e non di capitali, come poi sarà) non iscritta al Registro delle Imprese presso la Camera di Commercio<sup>16</sup>. Della società fanno parte, oltre Olga

---

14 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Cacciatori sottomarini”, manoscritto di Francesco Alliata intitolato *Come realizzammo Cacciatori sottomarini...* Nello stesso documento Alliata dice: «ci trasferimmo colà [alle Eolie] nei primi di giugno e noleggiammo un motoveliero. Iniziammo subito il lavoro [di ripresa]». Tale datazione di inizio delle riprese non trova riscontro in nessun altro documento dell'epoca né nelle memorie successive di Alliata che ha sempre posto la data d'inizio al 16 agosto. Probabilmente, i primi di giugno, ci fu solo una visita di perlustrazione da parte di Avanzo e Di Napoli, come già precisato nello stesso documento, o dell'intero gruppo.

15 *Ibidem*.

16 Alliata (2015) afferma invece che la società fu costituita al ritorno dalle Eolie, nell'autunno del 1946. La società regolare, la Panaria Film s.r.l., sarà invece costituita il 2 febbraio del 1948, eleggendo la sede allo stesso indirizzo della società irregolare, ovvero a Palermo in via Bandiera n. 11. Abbiamo testimonianza dell'indirizzo della società

Matarazzo, il quartetto di amici che prenderà parte alla missione eoliana: Francesco Alliata, Quintino di Napoli, Pietro Moncada e Renzo Avanzo.

La società fu costituita al fine della produzione e dello sfruttamento di documentari cinematografici. Finanziava la P.ssa Olga Matarazzo ved. Alliata. Gli incassi ricavati dallo sfruttamento commerciale dei documentari dovevano servire al rimborso delle somme erogate dalla P.ssa Alliata; l'eccedenza, rappresentante l'utile doveva essere divisa tra i soci nella misura del 50% alla P.ssa Alliata e del 50% agli altri soci congiuntamente<sup>17</sup>.

I termini dell'accordo sono ricordati dallo stesso Alliata nella bozza di una lettera di resoconto inviata alla Matarazzo da Vulcano, appena qualche giorno dopo aver iniziato le riprese. Nella lettera si precisa che lo sfruttamento commerciale del cortometraggio avverrà «attraverso il noleggio diretto, o la vendita in esclusiva, o la vendita parziale a vari»<sup>18</sup>.

In una recente rievocazione dei primi anni della Panaria, Alliata ricordava: «quando facevamo documentari, quello era il periodo delle vacanze, non una professione: prendevamo il nostro barcone e andavamo alla ventura» (Chessa, Giorgio e Olivetti 2005, 15). Ora, dai documenti emersi dall'Archivio Panaria, scopriamo che sin dall'inizio, seppur non fossero ancora definite chiaramente le strategie commerciali, l'intenzione era di avviare una vera e propria impresa di produzione cinematografica e non di soddisfare semplicemente la curiosità e la voglia d'avventura di quattro amici appassionati di cinema e pesca subacquea. E ciò sarà ancora più vero per le produzioni dei successivi documentari, come avremo modo di vedere. Del resto Alliata, già nella fase di incubazione della Panaria, doveva sapere benissimo che le opportunità di guadagno per il mondo del cortometraggio si erano fatte interessanti dal momento che, qualche mese prima, era entrata in vigore la legge n. 678 del 5 ottobre 1945, ovvero la legge che destinava ai cortometraggi di «carattere documentario, culturale e di attualità» il 3% degli incassi al botteghino del lungometraggio cui erano abbinati nella programmazione in sala.

---

irregolare da alcuni documenti del 1947, quindi precedenti alla costituzione della s.r.l., redatti su carta intestata "Panaria Film" con quell'indirizzo.

17 AP, Serie Storica, Carte, PF033, fascicolo "Carte utili per la causa. Principessa Montereale. Causa Olga Matarazzo", Atto di citazione n. 26292.

18 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo Varie, quaderno "Documentario subacqueo", bozza di lettera di Francesco Alliata indirizzata a Olga Matarazzo, Vulcano, 22 agosto 1946.

L'attrezzatura di cui dispone la neonata Panaria non lascia adito a dubbi sull'intenzione di realizzare un prodotto professionale: «un apparecchio da ripresa ermetico, un grosso treppiede marino da circa due quintali scomponibile, una barca da osservazione con fondo di cristallo, un carrello per esplorare, macchina alla mano, le profondità del mare e sorprendere i pesci, e apparecchi da illuminazione»<sup>19</sup>. Oltre la custodia stagna per la cinepresa, il gruppo aveva quindi costruito anche un treppiedi denominato “a zampa di gallina” [foto], pesantissimo, per nulla agevole – occorre circa due ore per montarlo sott'acqua, come ricorderà lo stesso Alliata – e si era dotato di una utile barca “da osservazione” e di illuminatori subacquei, probabilmente riciclando attrezzatura navale; ma ciò che sorprende, per il misto di ingenuità e ambizione, è la realizzazione di un carrello per realizzare movimenti di macchina subacquei (dispositivo che, almeno stando alle immagini montate definitivamente nel cortometraggio, crediamo non sia stato utilizzato o lo sia stato ma con scarso successo e quindi scartato). Del corredo fanno parte anche due custodie subacquee per uso fotografico, sempre autocostruite: quella per la Rollei 6x6, di cui abbiamo già accennato, e un'altra per la Leica 35mm (Alliata 2015).

Il 16 agosto 1946 i quattro partono per le Eolie.

Delle Eolie si sapeva poco e niente e ciò che si sapeva apparteneva al mito o alla letteratura odeporea. Conosciute fin dall'antichità, erano entrate nel circuito dei viaggiatori a partire dalla fine del '700. Ne avevano scritto De Dolomieu, Jean Houel – che aveva realizzato anche delle incisioni – Alexandre Dumas padre e altri, tra geografi, letterati, pittori, vulcanologi (Raimondi, 2008). De Maupassant, noto per la sua prosa asciutta, giunto a Vulcano libera la sua vena lirica:

Tutto è giallo intorno a me, sotto i miei piedi e sopra di me, d'un giallo che confonde e acceca. Tutto è giallo: il suolo, le alte pareti e lo stesso cielo. Il sole giallo versa nell'abisso muggente la sua luce ardente che il calore della conca di zolfo rende dolorosa come un'ustione. Si vede ribollire il liquido giallo che scorre, si vedono sbocciare curiosi cristalli, schiumare acidi rilucenti e strani sull'orlo delle labbra rosse dei focolai» (De Maupassant 1890, 100, traduzione nostra).

Le Eolie sono certamente isole affascinanti ma restano tuttavia più immaginate che viste, a causa della circolazione elitaria di questa letteratura minore. Anche in tempi più recenti, vogliamo dire nella prima metà del '900, le cose non cambiano, anzi peggiorano: le uniche testimonianze

---

19 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Cacciatori sottomarini”, manoscritto di Francesco Alliata intitolato *Come realizzammo Cacciatori sottomarini...*

cinematografiche, peraltro oggi introvabili, sono alcuni filmati scientifici di interesse vulcanologico che circolano però in ambito accademico, e qualche scena di *Traversata nera* (1939), film peraltro misconosciuto nel panorama della produzione nazionale (Torre 2010). A parte la naturale marginalità di queste isole minori, il motivo di quella che sembra quasi essere una rimozione dal repertorio comune delle immagini circolanti ha origine in una vera e propria interdizione di quei luoghi: a partire dal periodo borbonico le Eolie erano state destinate a ospitare delle carceri, con i detenuti costretti ai lavori forzati nelle cave di pomice di Lipari; poi, durante il ventennio fascista, erano diventate confino politico, inavvicinabili.

Quando Alliata e gli altri giungono a destinazione, ai loro occhi si rivela un paesaggio di grande bellezza e forti contrasti. L'aspetto naturale dell'arcipelago è evocato efficacemente nel testo di un breve opuscolo che sarà pubblicato tre anni dopo il loro arrivo per promuovere il nascente turismo alle Eolie.

Si procede, come in un fantastico diorama, per una ridda di luci e colori, tra scenari d'incomparabile bellezza e d'una disparità tanto stridente. Isole dall'aspetto selvaggio e dalle coste a tetri colori che cadono a strapiombo sul mare offrendo visioni di bello-orrido, si susseguono a isole dalla dolce configurazione e dalle pendici verdeggianti; ampie zone sterili, squallide si estendono limitrofe a giardini feraci, ridenti; montagne dal color di ruggine, si alternano ad altre candide come la neve; vaste spiagge nere al par dell'ebano contrastano con lidi a colorazione chiara; coste inaccessibili e anfrattuose seguono in antitesi a riviere basse e accoglienti; isolotti di forme ardite, che vigorosamente si stagliano nel cielo, sorgono accanto ad altri piatti o leggermente ondulati.

Oltre a simili contrasti, tipiche peculiarità rendono originale e interessante l'intero arcipelago; scogli dove la natura si è sbizzarrita a creare strane, gigantesche sagome umane e brutali; scogli traforati che arieggiano arditi ponti e archi rampanti; dicchi che si slanciano verso l'altro a guisa di agili guglie e di obelischi attorno ai quali volteggiano stormi di gabbiani; grotte azzurre che rievocano quella di Capri; pittoresche insenature dai quieti recessi; tortuose, anguste valli dalle alte pareti verticali; enormi gradini di rocce, ciclopici baluardi che, scendendo a picco, offrono scenari degli delle fantastiche creazioni del Dorè; zone di mare in ebollizione (per effetto di fumarole submarine); estese plaghe rivestite di tutte le tinte dell'iride (dovute alle esalazioni di fumarole subaeree); rocce con reticolo di fenditure da cui sgorga acqua scottante; monti dalla sagoma selvatica che vomitano magma e che proiettano lapilli e scorie incandescenti; ripidi pendii su cui scorrono torrenti di fuoco.

Chi si aggira nel regno di Eolo e di Vulcano ha la sensazione di esser caduto, come per incanto, in un paese sui generis, al quale non fa riscontro che il mondo creato dalla fantasia di Dante e Ariosto (Famularo 1949, 5-6).

Questo scenario naturale immerso nella luce e nel colore, di una varietà sorprendente e di un'incomparabile bellezza che lo fanno sembrare uno spettacolo vivo e fantastico, rivela un corrispettivo in negativo nell'ambiente antropizzato.

Non c'è porto, non c'è banchina, non esiste paese, non ci sono strade. Sull'arco dell'insenatura si notano alcune casupole a forma di scatola, bianche di calce, circondate da modesti vigneti di uva nana; pochi sentieri di cenere e sabbia collegano le abitazioni nelle quali manca la luce e dove l'acqua arriva dal cielo, per volontà di Dio. A mattina e a sera c'è lo stesso silenzio; non si sentono voci che turbino la quiete di Vulcano; soltanto a notte i cani, affamati, abbaiano alla luna (Gilardi 1949).

Tutto è ridotto ai minimi termini o non esiste neppure. Quello che sembrava un paradiso naturale svela d'essere ridotto a terra desolata, fuori dal tempo e dalla civiltà, in una condizione che ora si manifestava in tutta la sua povertà. L'isolamento forzato aveva sì mantenuto le Eolie intatte e selvagge, nascondendole allo sguardo straniero e preservandole nell'aura del mito e del mistero, ma le aveva anche costrette a un'autarchia che le aveva abbrutite: Alliata ricorderà che in quella condizione di assoluta precarietà, la difesa delle necessità primarie era tale che «ognuno doveva avere la sua acqua che veniva dal suo tetto. Ogni casa aveva due cisterne, nella paura che una delle due potesse inquinarsi o rompersi, per essere sicuri di non dover morire di sete» (Truglio 2006). C'era stata anche la fillossera, alla fine dell'Ottocento, che aveva distrutto la coltura della vite, antico pilastro della ricchezza eoliana; la conseguente emigrazione verso le Americhe e l'Australia aveva letteralmente svuotato le Isole: erano rimaste solo le donne, gli anziani e i bambini. Erano le donne che continuavano a fare il lavoro degli uomini, per sopravvivere, in attesa di emigrare loro stesse per ricongiungersi ai mariti emigrati o nella speranza di un matrimonio per procura con qualche fidanzato lontano e mai conosciuto; erano loro a cavare ancora la pomice sul fianco di Lipari, ed erano loro che continuavano a pescare, andando in barca insieme alle anziane. Le case rimaste abitate erano pochissime, tutto il resto rovinava abbandonato. Nel resoconto di quei primi giorni di vita eoliana, Alliata si rende conto che «le isole sono di una bellezza indescrivibile ma la vita che vi si conduce è molto primitiva: i viveri scarseggiano»<sup>20</sup>. Era un mondo talmente singolare, disgraziato e affascinante insieme, che Alliata e gli altri vi torneranno negli anni

---

20 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Varie", quaderno *Documentario subacqueo*, bozza di lettera di Francesco Alliata indirizzata a Olga Matarazzo...

successivi per raccontarlo in altri documentari, come vedremo più avanti, e per ambientarvi *Vulcano*, il lungometraggio che la Panaria realizzerà nel 1949.

I quattro amici si mettono subito al lavoro. Continueranno per quarantacinque giorni, fino al 30 settembre, restando in immersione sette-otto ore per volta, fino al calare del sole, nutrendosi – sempre in acqua – di fichi secchi, uova sode, capperi e poco altro.

Nelle acque delle Eolie Alliata scopre un mondo di una varietà affascinante, quasi un rispecchiamento di quel paesaggio che già lo aveva rapito nel mondo “di sopra”. È uno spettacolo che distrae e sollecita l’attenzione allo stesso tempo.

La varietà della conformazione della costa, della platea e della flora sottomarina, che presentano scogliere a strapiombo o in leggero declivio, sabbie scure e sabbie bianche con e senza alghe, grotte, caverne, massi rocciosi, acque fredde e acque calde, permettono la vita delle più disparate qualità di pesci, dalla triglia alla seppia, dalla sogliola alla murena, e danno al cacciatore anche la possibilità di ammirare sempre nuovi paesaggi. Al cospetto dei quali noi, spesso ammirati, perdemmo di vista la preda già adocchiata. (Alliata 1949, 36)

Le riprese vengono effettuate da Alliata in apnea, mentre gli altri tre lo coadiuvano o fanno da attori durante le battute di caccia subacquea. Occorre tenere presente che, se Alliata arriva alle Eolie con una esperienza pressoché nulla sulla cinematografia subacquea, è anche vero che la stessa attività della caccia subacquea era appena roduta, per cui bisognava sviluppare una certa esperienza “sul campo” per poterla mettere al servizio delle riprese.

Non è facile “infilzare” un pesce sott’acqua: ma ciò rende più appassionante questa che è una caccia vera e propria più che una pesca nel senso tradizionale della parola. E più si pratica, più si apprendono gli innumerevoli accorgimenti da usare e più ci si appassiona. Si impara a conoscere la psicologia di ogni pesce e ci si accorge che con ognuno bisogna usare un sistema diverso. Ora lenti e densi movimenti, ora saettanti immersioni, ora immobili appostamenti: un gioco di astuzia e abilità in cui dal cervello all’ultimo muscolo, l’uomo è tutto impegnato, perché è un’avventura di pochi secondi, di qualche minuto che ha il suo epilogo con il rapido sfrecciare dell’arpione. Battaglia eccitante che si svolge muta nel regno del silenzio. (Alliata 1949, 33-34)<sup>21</sup>

---

21 Il testo di Alliata, *La pesca subacquea alle Eolie*, e quello di Vittorio Famularo, *Le Isole Eolie*, costituiscono il primo opuscolo per la promozione turistica delle Eolie. Una promozione che ha inizio proprio con l’attività di scoperta della Panaria e con la circuitazione di *Cacciatori sottomarini* e degli altri documentari eoliani che saranno realizzati l’anno successivo. Nel 1948, per volontà di Alliata, in società con Moncada, Avanzo e Di Napoli, viene fondato il “Circolo siciliano cacciatori sottomarini” che, nella sede di Salina, darà negli anni ospitalità a numerosi sportivi

Le stesse riprese dovevano svolgersi in pochi istanti, al seguito di azioni repentine ma studiate; un'attività certo non semplice, alla quale si aggiungeva la fatica delle continue discese e risalite e delle apnee: in quel minuto scarso di autonomia respiratoria, Alliata doveva scendere giù, a volte sino a otto o dieci metri, sistemare la cinepresa, inquadrare, filmare e risalire; le cose si complicavano ulteriormente quando la sua apnea si doveva sincronizzare con il passaggio di qualche pesce e, ancora più, quando si doveva pure aggiungere l'azione di caccia dei suoi amici, possibilmente colta nel momento tòpico dell'infilzata del pesce malcapitato. Probabilmente è proprio per superare queste difficoltà, nonché per raggiungere più ambiziosi traguardi, che Alliata, già durante i primi giorni di immersione, decise di affittare «un motoveliero con scafandro da palombaro che per una decina di giorni [li portasse] in giro per le isole per eseguire le riprese a grande profondità»<sup>22</sup>. Non fu una buona idea.

A Panarea incontrammo un palombaro che stava lavorando nelle viscere di un relitto di nave da guerra; lo noleggiammo con tutto lo scafandro e io mi ci infilai dentro, certo di realizzare meraviglie potendo rimanere giù a piacimento. Fu un disastro (e stavo per rimetterci la vita) a causa del sistema di arrivo ed espulsione dell'aria: questa entrava dal casco di bronzo in tutto lo scafandro pompata dalla barca di appoggio e doveva essere emessa da una valvola posta nello stesso casco che si doveva premere con la testa a intermittenza continua per regolare il peso in acqua e la stabilità. Cosa che non potevo fare, dato che l'attenzione al mirino non mi consentiva il benché minimo movimento della testa. Così l'aria non usciva, lo scafandro si gonfiava e dopo poco risaliva velocemente in superficie col pericolo di capovolgersi (per via dei pesi di piombo) e asfissarmi (Alliata 1995, XXIV).

Lo scafandro da palombaro, di cui Alliata si liberò subito tornando all'apnea e alla fidata maschera, non fu però l'unico inconveniente. Altri imprevisti si presentarono durante la pratica sul campo: «la differenza di temperatura tra l'esterno e il mare creava un appannamento degli obiettivi che diventavano impenetrabili alla luce; alle maggiori pressioni rallentava la velocità della macchina; il ronzio della stessa si trasformava in vibrazioni che provocavano la fuga dei pesci»<sup>23</sup>

---

e ad alcuni dei personaggi più noti dell'epoca. Tuttavia il lancio definitivo delle Eolie, grazie al *gossip* che si creò per il triangolo Magnani-Bergman-Rossellini, avverrà con i film *Vulcano*, prodotto dalla Panaria, e *Stromboli, terra di Dio*, di Rossellini, girati contemporaneamente nelle rispettive isole nel 1949.

22 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Varie", quaderno *Documentario subacqueo*, bozza di lettera di Francesco Alliata indirizzata a Olga Matarazzo...

I problemi saranno presto risolti ma si inciamperà, sin dal primo giorno di riprese, in un altro imprevisto, il più inquietante. Alliata aveva appreso sin dai tempi della sua formazione al CineGUF che, appena girato un rullo di pellicola, era opportuno svilupparne la “coda” per verificare che l’esposizione data alle riprese fosse corretta; così fece quando giunse nella modesta dimora eoliana ove il gruppo si era stabilito ma, quando tirò fuori la pellicola dalla bacinella sviluppatrice, ne venne fuori una striscia senza alcuna traccia dei fotogrammi: «a causa dell’acqua delle Eolie, troppo calda per il bagno di sviluppo dei provini, la gelatina sensibile si squagliava, lasciando nuda e trasparente la celluloida di supporto» (Alliata 2015, 169). Alliata, che già prima della partenza non aveva fatto le prove di ripresa subacquea, adesso si trovava forzatamente nella condizione di dover girare per tutta la durata della missione eoliana senza sapere quale sarebbe stato il risultato, temendo di aver vanificato gli sforzi fatti sino allora, di avere coinvolto inutilmente i suoi tre amici, di deludere le loro aspettative e di aver sprecato i soldi che la Matarazzo aveva messo a loro disposizione confidando nel loro progetto e nella loro affidabilità. La fortuna e l’esperienza lo soccorreranno: quando Alliata tornerà a Palermo dalle Eolie e svilupperà la pellicola, vedrà che tutti i 3.000 metri di riprese erano stati esposti correttamente.

Tra le riprese fatte c’era anche una breve sequenza che mostrava un uomo che si immergeva e raccoglieva una stella marina dal fondo del mare per poi riemergere. Alliata l’aveva promessa al regista Pino Mercanti, amico e collega dai tempi del CineGUF di Palermo, per il suo film *Turi della tonnara*, poi intitolato *Malacarne* (1947). Per lo stesso film, nella primavera di quello stesso anno, prima di andare alle Eolie, Alliata aveva girato anche alcune riprese «*sopra* il pelo dell’acqua nella tonnara di Castellammare» (Alliata 2015, 172). Esperienza che l’anno successivo, come vedremo, metterà a frutto e rilancerà con un nuovo progetto di documentario sulle tonnare e la mattanza tradizionale.

Le riprese alle Eolie erano quindi andate bene. Alliata, basandosi solo sulla sua esperienza pregressa di operatore “terrestre”, aveva dimostrato di avere le competenze professionali per realizzare le riprese subacquee e lo aveva fatto, stabilendo così un primato, utilizzando una cinepresa professionale in immersione libera. Le sue competenze si fermavano tuttavia alle riprese. Ora occorreva montare il girato e dargli una forma narrativa coerente ed efficace. Alliata, è vero, aveva

---

23 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Cacciatori sottomarini”, manoscritto di Francesco Alliata intitolato *Come realizzammo Cacciatori sottomarini...*

appreso i rudimenti del montaggio durante il periodo al CineGUF di Napoli e aveva già realizzato alcuni suoi cortometraggi, ma si trattava di esperienze fondamentalmente votate alla sperimentazione di mezzi, tecniche e linguaggi all'interno di un contesto formativo. Non si trattava certamente di produzioni professionali, seppure immaginiamo potessero esservi assimilabili. Se la pretesa, anzi il progetto, di Alliata e soci era la realizzazione di un cortometraggio che potesse circolare nelle sale cinematografiche, occorre allora affidare il montaggio a un professionista. Del resto, per montare il girato in 35mm occorre la moviola "grande", mezzo disponibile solo nelle sale di montaggio professionali. Insomma, si doveva entrare nel giro della produzione cinematografica professionale. La figura che stabiliva questo collegamento era Renzo Avanzo che si mise in contatto con i Rossellini che, a loro volta, fecero il nome di Carlo Alberto Chiesa, montatore già noto seppur quasi coetaneo di Alliata. Il montaggio verrà effettuato a Roma in una delle sale di via della Mercede – Cinecittà non era stata ancora riaperta dopo la guerra – ove Roberto Rossellini stava finendo il montaggio di *Paisà* (1946). Il noto regista, pungolato dai racconti di suo cugino Renzo Avanzo e dello stesso Alliata, aveva visto le riprese eoliane man mano che scorrevano sulla moviola e ne era rimasto molto colpito<sup>24</sup>. Il suo apprezzamento sarà trasmesso poi a Renzo e Marcella Rossellini, fratello e sorella di Roberto, che saranno ingaggiati dalla Panaria per occuparsi rispettivamente di comporre le musiche del cortometraggio e scrivere il testo per il commento in *voice over* (Cafiero 2008).

In quel contesto, con alcune incertezze sui termini da utilizzare – «pescatori o cacciatori? [...] optammo per cacciatori, in fin dei conti avevamo un fucilino» (De Filippo e Rimini 2004, 11) – fu deciso anche il titolo del cortometraggio: *Cacciatori sottomarini*.

Il cortometraggio ha inizio con una sequenza di contestualizzazione: panoramiche e campi lunghissimi si succedono per mostrare i paesaggi di quei luoghi sconosciuti, isole che, come narra la *voice over*, «furono culla di antichissime civiltà, di piratesche avventure», cui l'origine vulcanica conferisce «un senso di misterioso e fragile». Le riprese mostrano uno scenario desolato, un paesaggio roccioso e accidentato in cui domina la natura, senza presenza umana o animale. Le uniche figure sono quelle dei tre "cacciatori", «pescatori di nuovo genere» che, ripresi in campo lunghis-

---

24 Ricordiamo che Rossellini qualche anno prima aveva realizzato un cortometraggio di finzione, *Fantasia sottomarina* (1940), prodotto dalla Industrie Corti Metraggi (INCOM), in cui utilizzava i pesci come attori involontari di una storia d'amore tra due saraghi osteggiata da un polpo prepotente. Nonostante il titolo, è noto che il corto sia stato girato "a terra", con la camera al di qua del vetro dell'acquario di casa Rossellini a Ladispoli.

simo e in silhouette, sembrano quasi essere appena allunati in quei luoghi che si apprestano a conquistare armati dei loro strani strumenti, «simili a leggendari guerrieri». Seguono le riprese subacquee che iniziano con l'incontro con il «moderno re dei mari», un palombaro ritratto nell'improbabile azione di proteggersi dall'acqua con un ombrello aperto sulla testa. Da qui si prosegue con le scene di «caccia» subacquea. È una sfida tra uomo e pesci in cui il primo «deve fare i conti con la resistenza dei polmoni, con la pressione dell'acqua e con l'istinto di conservazione dei furbi animali». Durante la battuta un cacciatore si introduce tra «antichissimi resti di una città sommersa dal mare» e «sconvolge la pace solenne di [quelle] mute, testimonianze di civiltà scomparse»; quella pace e quel silenzio hanno un corrispettivo in quelle profondità in cui «i pesci vivono in uno stato di perfetta letizia e tranquillità». Ma, visto che era stato violato il silenzio delle rovine, il narratore si chiede se «riuscirà a sfuggire agli occhi vigili dei tre cacciatori [quella] riserva di caccia». Se la risposta sembra essere suggerita dalla successione di pesci infilzati, «sui tre però incombe minaccioso lo Stromboli» che inizia a eruttare e pone fine alla mattanza. Ora sono gli uomini a fuggire. Il filmato si conclude con lo ristabilimento dell'antico equilibrio.

Il cortometraggio, nel suo andamento ciclico, è dominato dall'opposizione uomo-natura, realizzata nei termini canonici di un'avventura di scoperta e conquista sullo sfondo di una natura affascinante e misteriosa che, a sua volta, è rappresentata dall'opposizione tra l'ambiente terrestre inospitale e quello subacqueo lussureggiante. L'analisi specifica del linguaggio audiovisivo, delle sue tecniche e dello stile, debitamente contestualizzati, rivelano tuttavia alcuni aspetti a nostro avviso interessanti e non sempre rilevati o sistematizzati nelle analisi precedenti dell'opera.

Dall'analisi di alcuni documenti inediti ritrovati tra le carte dell'Archivio Panaria che abbiamo inventariato, veniamo a conoscenza che Alliata non era arrivato da Chiesa senza alcuna idea in merito al montaggio, ovvero al soggetto e alla forma narrativa che il cortometraggio avrebbe potuto (o dovuto) avere. Nelle prime pagine del quaderno *Documentario subacqueo* – in cui, prima e durante la permanenza alle Eolie, Alliata aveva preso appunti sulla realizzazione del cortometraggio – Alliata aveva scritto una bozza della scaletta delle riprese, lasciata incompleta alle prime quaranta inquadrature.

1. *Mezzo primo piano* Mare dall'alto. *Panoramica* su uomo primitivo che tiene in mano una mazza di legno e scruta avidamente il mare.
2. *Panoramica* su due uomini primitivi che guardano con aria sarcastica l'uomo con la mazza. Di tanto in tanto, scrutando il mare, lanciano pietre sui pesci che vedono, ma non ne prendono alcuno.

3. *Figura intera* L'uomo con la mazza vede un pesce e vibra una potente mazzata. Perde l'equilibrio e cade in acqua.
4. *Piano americano subacqueo* di uomo che precipita. Si agita, vede il pesce colpito dalla mazza e lo prende.
5. L'uomo in mare che, guardando gli altri, agita felice un pesciolino che tiene in mano emettendo suoni gutturali. *Dissolvenza*
6. Allo stesso posto di prima: un romano seduto alla scogliera, tiene in mano una lenza rudimentale. Scruta il mare con aria attenta. *Panoramica* su due uomini più in là che pestano sul mare con delle mazze. Guardano l'uomo con la lenza e sghignazzano.
7. *Figura intera* dell'uomo che pesca un pesce. *Dissolvenza chiusura. Dissolvenza apertura.*
8. *Figura intera* Di spalle due uomini nello stesso punto. Pescano con lenze moderne. Fra i due sbucca in mare un tridente con un pesce infilato e quindi un pescatore subacqueo.
9. *Mezzo primo piano* Sguardo attonito dei due pescatori. *Dissolvenza chiusura. Dissolvenza apertura.*
10. *Campo lungo* Una sfilata sulla sabbia di pescatori con pinne maschere e fucili che si avvicinano. Hanno un'andatura ritmica e pesante. Ad uno ad uno si lanciano in acqua. Di fianco c'è una barca.
11. *Campo lungo subacqueo* Stessa angolazione i pescatori avanzano.
- 12 *Campo lungo* Pescatori sul pelo dell'acqua nuotano  
[...]
16. *Mezzo campo lungo* I pescatori si dividono in due gruppi; se ne segue uno in superficie<sup>25</sup>

La scaletta prosegue con riprese di azioni di caccia in cui immagini subacquee si alternano a immagini prese al di sopra dell'acqua.

A partire dalla scena che inizia con la ripresa numero 10, le indicazioni dei campi e dei piani in scaletta coincidono molto da vicino con le riprese effettivamente presenti nel cortometraggio, seppure la sequenza delle riprese indicata non rifletta quella del montaggio finale. Dalla scaletta emerge comunque una sostanziale differenza nell'impostazione delle scene di apertura (riprese 1-9). Alliata aveva immaginato due scene in costume (storico) che non sono presenti nella versione montata che conosciamo oggi. Nel libro mastro in cui sono annotate le spese per la realizzazione del cortometraggio, alla data del 9 agosto 1946, quindi una settimana prima della partenza per le Eolie, in effetti è riportato il costo per l'«affitto 3 costumi romani»<sup>26</sup>. I costumi furono quindi noleggiati e portati alle Eolie e possiamo immaginare che siano state fatte le relative riprese

---

25 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Varie", quaderno *Documentario subacqueo*, bozza di scaletta del documentario (poi *Cacciatori sottomarini*). Corsivi nostri.

con i personaggi romani e primitivi. Non sappiamo se la scelta di eliminare le riprese dal montaggio sia stata di Alliata, degli altri – la regia è firmata collettivamente da tutti e quattro i componenti delle spedizioni eoliana – o di Chiesa che, vista la riconosciuta professionalità e la raccomandazione di Rossellini, doveva avere una certa voce in capitolo. Del resto la scaletta era rimasta solo a uno stadio di bozza e crediamo che, durante le riprese, siano emersi fatti o situazioni che abbiano potuto modificare le intenzioni che Alliata si era proposto, come nel caso del palombaro che, come già riportato, era stato incontrato casualmente a Panarea ed era poi stato “scritturato” per diventare protagonista di una scena. Chiesa aveva avuto il compito di ridurre gli oltre 3000 metri di riprese a 350<sup>27</sup>, ovvero poco più di dodici minuti, e possiamo supporre che, come contribuì non poco nel lavoro di scarto delle riprese meno riuscite e di selezione di quelle utili, avrà potuto contribuire nella definizione delle scelte narrative, svolgendo una sorta di consulenza sulle scelte di regia operate dai quattro della Panaria. Come sappiamo, nella pratica della produzione cinematografica il ruolo del montatore non è quasi mai quello di un semplice tecnico. Non a caso Carlo Alberto Chiesa, in quello stesso scorcio del 1946, stava finendo di montare un cortometraggio di cui era anche autore, *Casa nostra* (1947), prodotto da una società importante come la Artisti Associati che produrrà anche altri suoi lavori<sup>28</sup>; società con la quale, come vedremo, la Panaria Film entrerà prestissimo in contatto, forse proprio per tramite di Chiesa.

Tornando al progetto originario di *Cacciatori sottomarini*, la premessa storica in costume ci rivela un tema – l’avanzamento della civiltà per mezzo dell’innovazione tecnologica – che, sebbene sopravvissuto solo in maniera accennata nel montaggio definitivo, riemerge in due articoli che Alliata scriverà appena il cortometraggio sarà presentato al pubblico.

Il mistero del mare ha fatto sì che l’uomo ne popolasse gli abissi di sirene, di dei, di ondine, ma con l’ansia di penetrarne il mistero, di sollevare il velo che copriva la leggenda, con l’ansia di vedere, di sapere. [...] Oggi l’uomo ha superato il timore. Avvalendosi di tutto quanto gli possa essere utile,

---

26 AP, Serie Storica, Carte, PF045, Libro di cassa senza titolo (in prima pagina è però indicato Panaria Film) con annotazione spese e ricavi dal 05 agosto 1946 al 15 giugno 1948.

27 Alliata, recentemente, tornando su quei giorni di tagli “furiosi”, ricordava che «tutta la pellicola di risulta, purtroppo, fu buttata via: non potevamo pensare che sarebbe stata un documento storico» (in *Incontro con Francesco Alliata*, a cura di Stefania Rimini e Alessandro De Filippo...)

28 Per la Artisti Associati Chiesa lavorerà ancora come montatore per *Gente del Po* (1947) di Michelangelo Antonioni.

penetra e sviscera ogni segreto della natura. Difeso e protetto da quella scienza e da quelle scoperte che sono opera sua, oggi l'uomo si sente più forte della natura e non pensa, baldanzoso e sicuro, che questa possa resistere a lui e ai suoi alleati. Tra questi, fedele è l'obiettivo cinematografico<sup>29</sup>.

E ancora: «neanche il mare, geloso dei suoi piccoli e grandi segreti, si può sentire sicuro di sé: l'uomo e l'obiettivo si sono alleati ancora una volta con la loro frenetica e indiscreta mania di novità. E di fronte a loro chi può resistere?»<sup>30</sup>. Si rivela un atteggiamento positivista, di fiducia nella scienza che, attraverso il progresso tecnologico, squarcia misteri e miti creati dall'ignoranza e crea una nuova civiltà fondata sulla conoscenza. Questa tesi, che si sarebbe servita delle scene iniziali in costume a supporto della sua validità, pone Alliata e gli altri cacciatori nella posizione di epigoni di una nuova era alla scoperta di mondi prima sconosciuti, avanguardisti di un nuovo fronte fondato sull'alleanza con le tecnologie della cinepresa e dei mezzi subacquei, strumenti che loro stessi hanno contribuito a evolvere. Ma questa spinta positiva non è fine a se stessa, i traguardi raggiunti non si chiudono nel cerchio ristretto dell'ambito della ricerca, come era successo fino ad allora per i filmati subacquei realizzati per scopi scientifici o militari.

Se oggi possiamo dire di essere diventati familiari, dopo tante esperienze, con le specie di pesci esistenti nei nostri mari, tanto da conoscere molto delle loro abitudini e caratteristiche e se abbiamo il piacere di poter rivedere sullo schermo le nostre avventure di caccia, abbiamo anche quello, ancora maggiore, di aver penetrato, sebbene brevemente e superficialmente uno dei più leggendari misteri della natura, dando agli altri la possibilità di parteciparvi<sup>31</sup>.

L'impulso ideale trova il suo motivo d'essere, la sua giustificazione, nella missione sociale della condivisione di quelle immagini che, insieme, sono nuovo traguardo di conoscenza e fonte di piacere della visione: spettacolo educativo. In questo Alliata dimostra d'essere figlio del suo tempo, portatore "sano" di quella missione didattica e divulgativa che, durante il ventennio fa-

---

29 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo "Cacciatori sottomarini", manoscritto di Francesco Alliata *Come realizzammo Cacciatori sottomarini...*

30 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo "Cacciatori sottomarini", manoscritto di Francesco Alliata *Colapesce non è più solo*, s.d. ma presumibilmente prima metà del 1947. La dicitura «per l'Europeo» in calce al testo, lo identifica come articolo destinato alla pubblicazione sul settimanale indicato; non si hanno notizie sulla effettiva pubblicazione.

31 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo "Cacciatori sottomarini", manoscritto di Francesco Alliata *Come realizzammo Cacciatori sottomarini...*

scista, periodo della sua formazione, era condotta attraverso l'azione informativa e istruttrice di quel cinema (le produzioni LUCE) che doveva permettere agli ampi strati di popolazione analfabeta o sotto-alfabetizzata di migliorare la propria condizione; un'azione che si esprimeva secondo la retorica del *docere delectando*<sup>32</sup>. Il diletto, nello specifico, non era volto a provocare il riso ma quel piacere che deriva dalla sorpresa di qualcosa di nuovo, mirabile, a volte anche anomalo o buffo.

Prendiamo in esame la scena dell'incontro dei cacciatori con il palombaro, macchiettistica e surreale: se la guardiamo in rapporto alle altre precedenti e successive, con l'occhio alla continuità diegetica o alla coerenza stilistica della narrazione, l'inserimento di questa scena appare appena o difficilmente giustificabile, ma il risultato cambia di segno se riconsideriamo quanto detto sopra e inseriamo il cortometraggio all'interno di un contesto culturale e produttivo specifico, in cui l'opera esiste *per* un pubblico e, per di più, per un pubblico *specifico*, ovvero se pensiamo che l'opera si conformi a delle strategie testuali che soddisfino efficacemente aspettative e modalità di fruizione consolidate, rispondendo a modelli culturali determinati. Occorre considerare infatti che, se nell'immediato dopoguerra pubblico e modelli del consumo cinematografico sono in parte in continuità con gli anni appena trascorsi – pensare a una rottura immediata dell'immaginario comune sarebbe fuorviante, perché in tempi brevi cambiano i contenuti più che la grammatica – la fine dell'irreggimentazione fascista libera forze, desideri e istanze prima sopite e la fine della guerra porta con sé speranze di riscatto e voglia di spensieratezza. Se i modelli culturali fascisti avevano quindi separato l'informazione-documentazione dal divertimento, relegando l'una e l'altra in ambiti differenti e contrapposti, ora c'è chi gioca sulla loro coesistenza per sperimentare nuove strategie narrative e confezionare testi (audiovisivi) maggiormente rispondenti al nuovo sentire. È il caso della Settimana INCOM che, a partire dal febbraio del 1946, compare sugli schermi dei cinema italiani, prendendo il posto del Cinegiornale LUCE. La Settimana INCOM ha un successo di pubblico immediato grazie alla sua formula che rinnova il vecchio Cinegiornale: l'informazione è sempre rapida, la cronaca si miscela ancora all'attualità ma ora il tono è diverso,

---

32 Com'è noto, quella didattica era solitamente affiancata da un'altra missione, strumentale e meno nobile, che completava la triade retorica con il *movere*: l'informazione si trasformava così in acculturazione ai valori fascisti, a garanzia di una maggiore efficacia della propaganda di governo. Il palinsesto dei Cinegiornali LUCE, da questo punto di vista, è esemplare: il format affianca, in ogni numero, "servizi" di carattere informativo-dilettevole e di carattere formativo-propagandistico, secondo una sequenza che rispetta molto da vicino la nota sequenza retorica.

più leggero, a volte frizzante, vuole stupire e insieme provocare il riso e quando, all'occorrenza, deve mantenersi serio, risulta comunque lontano dalla tronfia retorica di regime; è il sintomo di un cambiamento del punto di vista, per cui «l'attualità in generale appare filtrata da uno sguardo euforizzante» (Sainati 2003, 95). Soprattutto sono nuove le strategie enunciative che ora puntano sull'empatia con il pubblico, secondo modalità che ricercano un nuovo patto fondato sull'immediatezza del rapporto: l'atteggiamento è ammiccante, lo spettatore è chiamato in causa attraverso l'interpellazione verbale o anche visiva, con "trucchi" come lo sfondamento della quarta parete<sup>33</sup>.

La scelta della scena del palombaro non è quindi casuale perché risponde all'esigenza di un diverso rapporto con lo spettatore. Al registro serio e a volte ampoloso dello stile documentaristico allora ancora in voga, Alliata e gli altri preferiscono il registro più discorsivo adottato da produzioni come la INCOM che giocano sul fronte di una maggiore scioltezza narrativa, ottenuta anche mischiando i generi e i modelli dell'enunciazione. Una formula che riusciva ad assicurarsi un notevole successo di pubblico e che quindi era vista come garanzia per il successo commerciale di *Cacciatori sottomarini*.

La ricerca del coinvolgimento dello spettatore è perseguita anche con procedimenti enunciativi squisitamente visivi. Non è un caso quindi se la prima ripresa subacquea mostrata in *Cacciatori sottomarini* è una soggettiva, con i tre cacciatori che vanno verso la cinepresa: è un voler "immergere" lo spettatore nel racconto e nella realtà rappresentata, acquisendo il suo punto di vista, cercando di annullare la separazione tra spazio della rappresentazione e della fruizione, volendo stupirlo per allentare il suo senso del reale. È un battesimo dello sguardo cinematografico subacqueo che sembra ammiccare a *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (1895)<sup>34</sup> dei Lumière. Uno sguardo che, idealmente, ci piace collocare tra i reperti di un'archeologia futura della realtà virtuale immersiva.

Insistiamo brevemente sullo sguardo subacqueo perché crediamo che il trasferimento dell'attività di ripresa dall'ambiente terrestre a quello marino comporti delle mutazioni. Ciò vale ovviamente anche per l'ambiente aereo. È facile immaginare, per esempio, come l'operatore aereo privilegi un certo tipo di sguardo, costretto com'è dalle condizioni del volo, per cui produrrà ten-

---

33 Esempio è il caso del servizio *Moda quest'anno al mare* della Settimana INCOM n. 17 del 07 luglio 1946, visibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=-laESjvbEX0>

34 Visibile all'url <https://youtu.be/I77X7-NGATE>

denzialmente riprese in *plongée* (verticali) o lungo la linea dell'orizzonte, e sarà portato "naturalmente" a compiere panoramiche e soprattutto carrelli (vista la cinematica del volo aereo) sempre in campo lungo o lunghissimo. L'operatore che si trova invece in un ambiente pervasivo e solitamente privo di riferimenti spaziali come il mondo subacqueo, è sottoposto ad altro tipo di condizionamento. Sappiamo che lo sguardo non è un'attività naturale, determinata esclusivamente da fattori fisiologici, ma una vera e propria forma culturale che, nell'incontro con le tecnologie di un'epoca, matura in una "visione", realizzandosi in "forme simboliche" (Panofsky), ovvero in sistemi di regole condivisi che agiscono come cornice concettuale sia per la rappresentazione della realtà che per la fruizione di tale rappresentazione. Con ciò vogliamo dire che la condizione della "subacqueità" condiziona tanto lo sguardo dell'operatore quanto quello dello spettatore che assumerà, nel processo della fruizione, le varie configurazioni del punto di vista (in oggettiva, soggettiva...) che gli saranno proposte attraverso la rappresentazione cinematografica. Come sappiamo il linguaggio cinematografico si realizza essenzialmente attraverso le tecniche fotografiche e del montaggio, ovvero compendia aspetti formali visivi (tralasciando per un momento il sonoro) e strutture di sviluppo narrativo (o, discorsivo o, ancora, sensibile)<sup>35</sup>. Parlando specificamente del cinema narrativo, ciò ha conferito al filmico una forma che trova nel cosiddetto *montaggio invisibile* uno dei suoi fondamenti. Il montaggio invisibile – che è "invisibile" proprio perché riesce a nascondere la sua natura tecnica lasciando trasparire la continuità della narrazione, come se questa fosse rappresentata "naturalmente" attraverso la sequenza dei vari punti di vista assunti dalla cinepresa – opera grazie alla concezione di uno spazio che si articola attraverso inquadrature *corrispondenti*, cioè uno spazio omogeneo in cui l'azione si svolge posizionando di volta in volta la camera secondo angoli complementare e opposti lungo l'asse dell'azione. La pratica di questo spazio viene attuata con la cosiddetta "regola dei 180°" che consente di organizzare i punti di vista da assumere durante la fase di ripresa e che poi consentirà allo spettatore di orientarsi nella fruizione dell'azione montata. La regola dei 180° fornisce le coordinate della nostra prospettiva. È la chiave d'accesso per la comprensione dello svolgimento della narrazione nello spazio filmico.

Con la ripresa subacquea si apre un nuovo fronte: siamo all'interno di uno spazio che si dispiega in tutte le direzioni, sopra e sotto di noi, oltre che davanti e dietro, contemporaneamente. È

---

35 Vincent Amiel (2006), cui mi riferisco per l'analisi dei principi estetici del montaggio cinematografico, parla di montaggio *narrativo, discorsivo e per corrispondenze*. Qui utilizzo il termine *sensibile* rifacendomi a quanto precisato nel mio *Teoria del montaggio* (2005)

uno spazio imprevedibile, cioè non configurato concettualmente, che mette in discussione l'esperienza comune (terrestre) della realtà e, con essa, i principi stessi della tecnica di ripresa cinematografica. Il risultato è una «markedly displaced camera, free to occupy not only the canonical 180° this side of the axis of the action but also able to run over the whole hemisphere that contains them» (Schembri 2007, 412). Questo spiazzamento diventa autonomia operativa che porta Alliata a legittimare altri e inusitati punti di vista, a creare «ideal geometries and in using a form of objective and unreal gaze» che, innestandosi sul già noto sistema di regole di continuità visiva del cinema narrativo, si riverberano in uno stile documentaristico originale. Potrebbe sembrare quasi un ritorno alla libertà del cinema delle origini, in cui lo sguardo vaga all'interno dello spazio della rappresentazione alla ricerca del punto focale dell'azione, ma la novità è che qui l'attenzione viene catturata, come in un esercizio di mira, attraverso lo sguardo mobile della cinepresa. Una novità che rivela una “logistica della percezione” (Virilio 1989; 1996) nata dall'incontro tra condizionamenti dell'ambiente subacqueo, tecnologie di ripresa e modelli percettivi maturati durante l'attività di cineoperatore.

Tornando ai caratteri generali dello stile e del linguaggio cinematografico utilizzato in *Cacciatori sottomarini*, che possiamo genericamente ricondurre al documentario di finzione (Aprà 2003), occorre considerare che l'intenzione fondamentale di Alliata era di raccontare un'avventura di caccia subacquea girata nell'ambiente naturale in cui questa si svolgeva. Quella della narrativizzazione della realtà in ambito documentaristico è un'intenzione che viene da lontano, affiliabile alla poetica di Flaherty, di cui Alliata aveva molto probabilmente visto i documentari durante il periodo delle rassegne organizzate al CineGUF o aveva sicuramente letto. E a Flaherty ci sembra che, in effetti, Alliata si rifesca più volte nel corso della sua carriera, soprattutto se guardiamo a *Man of Aran* (*l'Uomo di Aran*, 1934)<sup>36</sup>, i cui temi e immagini sembrano riecheggiare nei successivi documentari eoliani e marini della Panaria. Come in Flaherty, in Alliata si contemplanò, allo stesso tempo, istanze narrative di vario tipo, senza escludere l'invenzione di parti che possano sostenere l'articolazione e lo sviluppo del soggetto, pur sempre all'interno di un'intenzione che viene sentita come documentaristica. Tuttavia in *Cacciatori sottomarini* le parti a soggetto che si innestano *entro e tra* le riprese di carattere documentaristico possiedono spesso un carattere e un'auto-

---

36 Visibile all'url <https://youtu.be/Cwmc05qW0xc>

nomia che le distingue da quelle del documentarista inglese, producendo un risultato che si allontana dall'equilibrio, seppur "impuro", raggiunto da Flaherty. Questi innesti finzionali, che a una visione dogmatica del cinema documentario potrebbero apparire spurî, se visti nella prospettiva storica dei riferimenti con la produzione e le sperimentazioni dell'epoca, nonché delle aspettative e del gradimento del pubblico, assumono però diverso valore. Prendiamo in esame la produzione documentaristica avviata dalla INCOM nel 1938 perché i suoi documentari, ben distribuiti nelle sale, rappresentavano sia un prodotto di successo commerciale, sia un riferimento ben presente tanto al pubblico che alla critica; si trattava quindi di produzioni che esercitavano una certa capacità di orientamento della fruizione e contribuivano a formare nuovi gusti e immaginarî, anche tra le schiere degli autori. I suoi documentari, paragonati alla produzione coeva, dominata perlomeno quantitativamente dalle produzioni LUCE, si caratterizzavano

per una maggiore fluidità narrativa, per i commenti spiritosi e accattivanti, per le tematiche di interesse popolare e per la volontaria lontananza dai messaggi militareschi delle guerre di regime [riuscendo] sin dall'inizio ad avvicinarsi ai gusti del pubblico popolare, indovinandone subito le preferenze tematiche e conferendo al documento nudo e crudo una struttura narrativa vicina al cortometraggio di finzione. (Perniola 2006, 376-79)

La formula adottata in *Cacciatori sottomarini* non è quindi casuale, né frutto di una mancanza di volontà di innovazione perché, a ben vedere, si inserisce proprio in una delle direzioni in cui il documentario, in Italia, stava cercando di rinnovarsi. Considerando inoltre che la Panaria era alla sua prima prova – tesa tra la volontà di sperimentare nuovi mezzi e linguaggi, di svelare nuovi orizzonti (subacquei), di porsi nei termini di una impresa di produzione cinematografica – e non aveva alcuna esperienza produttiva né riconoscibilità, è evidente che l'adozione di una formula assimilabile a quella dei documentari INCOM, accanto all'illustre modello ispiratore del documentarismo alla Flaherty, fosse vista come un modo per garantirsi il successo del pubblico e l'apprezzamento della critica, ovvero servisse per ridurre il "rischio d'impresa".

Se mettiamo in luce il coraggio e l'oculatezza di un'operazione produttiva simile, in cui si cercava di far coesistere elementi di realtà e finzione, di sperimentare formule narrative nuove, in cui si voleva mostrare, stupire e dilettere allo stesso tempo, cercando di rendere il tutto efficace per il successo commerciale della produzione, non possiamo tuttavia evitare di rilevare quelli che sono i limiti, o meglio i caratteri, di uno stile documentaristico che sente ancora fortemente l'influenza della produzione dell'epoca, i cui tratti fondamentali sono così sintetizzati da Adriano Aprà:

la tendenza del “colto sul vivo” [...] resta (e resterà per molti anni, anche nel dopoguerra) un fatto sostanzialmente sporadico. La ragione, a mio avviso, è che il suono [in presa diretta] è il grande rimosso del documentario italiano, il che limita l’emergere di un realismo immediato. Dominano, a integrazione delle immagini, il commento fuori campo e la musica “illustrativa”. (Aprà 1995)

Guardando agli aspetti legati alla realizzazione delle riprese in mare aperto, con i pesci per natura restii a recitare, il primo assunto sembrerebbe poter essere sconfessato, tuttavia dobbiamo ricordare che Alliata, sin dal progetto del documentario, pensa a una struttura ben definita, scrivendo una vera e propria scaletta (alla quale si atterrà almeno in parte), ovvero si dota di uno strumento che gli consente di prevedere l’esito narrativo e di controllare quella realtà “liquida” e sfuggente che già di per sé gli doveva dare parecchio lavoro. Da questo punto di vista *Cacciatori sottomarini* è una sorta di ibrido, un documentario con attori (che, anche se non professionisti, spesso recitano una parte o comunque si dispongono all’azione) che si muovono sullo sfondo di una realtà, quella della fauna sottomarina, che inevitabilmente viene “colta sul vivo” e, per di più, scoperta come un mondo nuovo.

Sempre in un rilievo generale sulla produzione documentaristica dell’epoca, riferendosi al difficile rinnovamento dei modelli culturali ancor prima che stilistici, Marco Bertozzi ricorda che quelli

sono anni in cui plasmare la materia documentaria significa insegnare, indirizzare, propagandare: l’idea, alla Flaherty, di un’elaborazione poetica della realtà resta lontana, a volte auspicata, quasi mai realizzata. Si tratta di una difficoltà nazionale nell’ammettere un rapporto non rigido con il reale, un rapporto che illumini le relazioni in atto, per un cinema documentario capace di essere dalla parte dell’ascolto. (Bertozzi 2008, 86)

Da questo punto di vista *Cacciatori sottomarini* è un’opera di avvicinamento a quel tipo di sensibilità, indirizzata in parte dalle intenzioni e dalla cultura cinematografica di Alliata, ma con ancora molta strada davanti a sé. Come accennato, questa strada sarà in parte recuperata nei documentari successivi.

Bertozzi usa la metafora dell’ascolto per esprimere la difficoltà del rapporto con il reale del documentario dell’epoca, difficoltà che, a parte alcune esperienze di matrice neorealista, è ben presente anche nel cinema a soggetto perché, in generale, il cinema italiano è impostato prevalentemente su modelli di derivazione letteraria o è comunque fortemente ancorato alla parola, al suo indissolubile rapporto con le immagini. Ma la metafora dell’ascolto funziona anche a un livello letterale, perché, in effetti, il cinema dell’epoca, se aveva acquistato da qualche decennio la parola

(e la musica), era rimasto comunque piuttosto sordo, e ciò valeva soprattutto per il documentario. È anche una questione di tecnologie. I dispositivi di registrazione del suono erano allora ingombranti e costosi e per questo appannaggio esclusivo delle produzioni in studio, ovvero del cinema a soggetto. Dal momento in cui diventerà agevole registrare il suono ambientale, grazie a dispositivi più o meno portatili che consentiranno di uscire fuori dagli studi di registrazione e dai teatri di posa, inizieranno a vedersi documentari che affiancheranno il sonoro “in presa diretta” al commento parlato, in alcuni casi sostituendolo del tutto. Non si tratterà ancora di suono in sincrono, ma sarà comunque una rivoluzione che avrà una ricaduta sulla costruzione narrativa e, in definitiva, sull'estetica del documentario. Viene da pensare ai lavori degli anni '50 di Vittorio De Seta, veri e propri testi audio-visivi in cui il sonoro in presa diretta crea una tessitura che non è ornamento ma parte organica al testo visivo, reperto che crea un effetto di realtà lirico ed evocativo, di forte pregnanza. La Panaria, subito dopo l'esperienza di *Cacciatori sottomarini*, coglierà il valore del sonoro e, come vedremo, in *Tonnara* (1948) e, ancor più in *Tra Scilla e Cariddi* (1949) e *Opera dei Pupi* (1949), si avvarrà della registrazione del suono in presa diretta e sperimenterà un suo uso affatto didascalico che diventerà elemento importante se non fondante dell'estetica di quei documentari. In *Cacciatori sottomarini* però, ancora, il “suono della realtà”, cioè il suono ambientale, è un “vuoto di realtà” da riempire con il commento e la musica illustrativa, come era uso fare. A proposito della musica è opportuno ricordare che quelle scelte, che sembrano avere origine nelle motivazioni stilistiche e di gusto del compositore, in realtà sono frutto di modalità produttive consolidate, sbrigative ed economiche che accontentavano un po' tutti nella spartizione degli incassi: la musica era composta appositamente per poter essere iscritta alla SIAE come “musica originale” e quindi essere destinataria delle royalties derivanti in percentuale dagli incassi del film al botteghino, e spesso veniva composta sulla base di temi che venivano sviluppati durante il montaggio del film, basandosi esclusivamente sulla sua sceneggiatura o scaletta, senza quindi vedere il film stesso. Era (ed è) quindi facile, durante la visione del film, avere l'impressione di trovarsi di fronte a una musica “riempitiva”, con una struttura autonoma che spesso sfociava in una coerenza casuale con il testo visivo.

Il commento in *voce over*, registrato in studio per gli stessi limiti tecnologici accennati, non può che assumere anch'esso l'aspetto di una superfetazione della realtà mostrata nel documentario. Un flusso sonoro incombente, con un linguaggio tendente al preziosismo lessicale, alla ridondanza, all'utilizzo di periodi lunghi e contorti, insomma affatto discorsivo, che accentua il distacco tra filmico e profilmico e tra spettatore e rappresentazione, inserendosi nella fruizione come un

cuneo che impedisce allo spettatore di entrare in contatto con quella realtà che, invece di essergli *presentata*, cioè posta dinanzi al suo sguardo lasciando che egli la accolga in sé e ne faccia esperienza maturando un suo percorso emotivo e di conoscenza, gli viene *rappresentata*, “presentata una seconda volta”, cioè sottoposta a un altro sguardo, precedente, che la *in-forma* prima di presentargliela. La didascalicità del testo non fa che accentuare questa rigidità. Sarà solo quando si riuscirà a liberare dal commento come irreggimentazione della realtà che il documentario inizierà a essere realista e, ancor più, lirico, e la sua maturità sarà tanto più compiuta quanto più riuscirà a essere creativo, cioè quanto più riuscirà a essere immaginifico, a negoziare i significati con il fruitore invece che imporli, a stimolare la riflessione invece che indirizzare la coscienza.

Forse è proprio perché *Alliata* e gli altri si accorgono di questa rigidità che rimaneggiano più volte il montaggio finale? La versione attuale, l'unica che ci è giunta, è di dieci minuti circa, mentre il metraggio della prima versione, oggi dispersa, quella inviata al registro cinematografico per ottenere il visto per la proiezione pubblica, il cosiddetto “visto censura”, attesta una durata di poco più di dodici minuti, come già accennato. Non sappiamo se i due minuti di scarto tra le due versioni siano dovute all'eliminazione della scena iniziale in costume. Ma ciò che ci sembra ora più interessante è la realizzazione di un'ulteriore versione, anch'essa irreperibile, proiettata già un anno dopo la prima: un anonimo recensore scrive di un *Cacciatori sottomarini* «con miglior montaggio e senza commento parlato, fattori che lo rendono più valido e, forse, più perfettamente cinematografico della prima edizione» (*Fotogrammi* 1948).

Infine un breve cenno proprio sulla ricezione che *Cacciatori sottomarini* ebbe in quegli anni. Seppure la rassegna stampa dell'epoca sia esigua, per lo meno quella a noi nota (Cedrini 1995), emerge un rilievo decisamente positivo. Unanimemente venne riconosciuta l'innovazione delle riprese subacquee «che risultarono di un effetto eccezionale e furono una vera rivelazione in campo cinematografico» (Schisano 1949) nonché la bellezza dello scenario eoliano, nuovo e inaspettato; oltre questi “facili” entusiasmi è interessante però notare il generale apprezzamento delle qualità estetiche delle immagini che «superano la semplice documentazione fotografica per assurgere a motivi di affascinante bellezza» (Bollettino Enit 1947). La selezione di *Cacciatori sottomarini* alla seconda edizione del Festival di Cannes (1947), già allora uno dei festival maggiormente accreditati insieme a Venezia, è la testimonianza di tale valutazione. Successivamente sarà visto al Festival del documentario turistico di Stresa (1947, prima edizione), al Concorso di Cinematografia Sportiva di Cortina (1950) e alla quarta edizione del Festival di Edimburgo (1950), altro appuntamento di risonanza internazionale. Inoltre sappiamo che *Cacciatori sottomarini* «ha anche riscosso

vivo successo ad Hollywood, dove è stato proiettato in visione privata da Jack Warner. Il governo l'ha scelto ora per partecipare al Festival di Locarno, Venezia e Praga» (*La cinematografia italiana* 1948).

Concludiamo con la scoperta della locandina originale del cortometraggio tra le carte dell'Archivio Panaria. Vi campeggiano tre fotogrammi con i sub in bella mostra, ma il nostro interesse è catturato dalla sinossi sul retro, riportata in quattro lingue: italiano, inglese, francese e portoghese. In fondo è presente il logo della Trans World Film, s.p.a., società di produzione, importazione, esportazione e distribuzione con sede sia in Italia che negli USA<sup>37</sup>. Alliata, sin dall'inizio, aveva puntato in alto: oltre che alla distribuzione in Italia aveva provveduto per quella globale. Nonostante non abbiamo reperito documentazione tale da farci sapere in quali Paesi il cortometraggio sia stato effettivamente distribuito, dallo stesso Alliata sappiamo che «ci fu una versione portoghese [...] che girò per il Brasile» (Chessa, Giorgio e Olivetti 2005).

## 2 Le co-produzioni con Artisti Associati: *Terra di Sicilia, Vecchia miniera, Croce in Sicilia*

Alcuni documenti ritrovati tra le carte della Serie Storica dell'Archivio Panaria ci permettono di ricostruire la vicenda di tre cortometraggi di cui fino a oggi si sapeva pochissimo o nulla. Il primo documento fornisce alcune informazioni inedite e pone, allo stesso tempo, alcuni quesiti. Si tratta di un dépliant realizzato dalla Panaria Film per promuovere i propri cortometraggi del periodo 1947-48<sup>38</sup>. Sulla copertina campeggia il logo della Panaria e una citazione: «originali ed equilibrati, questi documentari rivelano una profonda coscienza artistica». È un'attestazione di stima firmata da Roberto Rossellini che, come visto, aveva avuto modo di assistere sin dalla nascita di *Cacciatori sottomarini* alla realizzazione dei cortometraggi della casa di produzione palermitana. Nel dépliant, oltre alla prima prova subacquea, sono presentate alcune delle successive produzioni Panaria che qui esamineremo in seguito. Ciò che ora però interessa è quanto viene ri-

---

37 Tra le carte della Serie Storica dell'Archivio Panaria abbiamo trovato corrispondenza tra la Panaria Film e la TWF che data a partire dall'aprile del 1947.

38 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo "Stampa e pubblicità 47-48", dépliant *Panaria Film. Produzione cortometraggi 1947-48*.

portato nella seconda facciata dello stampato, dedicata interamente ai cortometraggi realizzati in «produzione associata ICET-Panaria Film»: *Vecchia miniera, Una croce in Sicilia, Terra di Sicilia*. I tre titoli, oggi dispersi, nelle memorie recenti di Francesco Alliata, non vengono mai citati<sup>39</sup>, seppure possiamo ragionevolmente ipotizzare che Alliata li tenesse in qualche maniera in conto quando, in una sommaria stima dei cortometraggi realizzati, parlava di 25-30 titoli in totale. L'unico indizio pertinente, sempre recente, lo fornisce lo stesso Alliata in un'intervista quando, parlando dei cortometraggi, accenna a un «documentario sulle miniere di zolfo» (Truglio 2006).

Tra le carte troviamo in effetti un dépliant di cortometraggi della ICET ove vengono promosse le produzioni del periodo 1946-47<sup>40</sup>. Qui tuttavia, nonostante il periodo di produzione sia in parte comune al dépliant Panaria, non c'è traccia dei documentari co-prodotti con la società di Alliata. In altro documento, una lettera informativa sulle produzioni Panaria redatto alla fine del 1947, i tre titoli invece riemergono e vengono effettivamente citati in co-produzione con la ICET<sup>41</sup>.

L'ambiguità non viene chiarita neanche se consultiamo i documenti del Pubblico Registro Cinematografico – com'è noto, a partire dal 1913 in Italia ogni opera cinematografica deve essere registrata e sottoposta al vaglio della Commissione di Revisione cinematografica per ottenere il nulla osta alla proiezione pubblica – perché anche lì, a nome della ICET, non risulta alcuno dei tre documentari co-prodotti con la Panaria.

L'ambiguità si risolve se guardiamo invece a un altro dato presente sul dépliant ICET ove viene indicato che i cortometraggi sono distribuiti dalla Artisti Associati, società che ritroviamo citata come co-produttrice dei tre documentari in una lettera firmata dallo stesso Alliata e risalente

---

39 Nella letteratura recente i tre titoli emergono nella lista dei documentari prodotti in Sicilia presente in *La Sicilia della Memoria* (Gesù 1999) e, accompagnati unicamente dall'anno di produzione, nella filmografia che segue i due interventi dedicati alla Panaria Film sul numero 9 de *Il Nuovo Spettatore* (Chessa, Giorgio e Olivetti, 2005; Giorgio, 2005). Se Gesù ha consultato il Pubblico Registro Cinematografico, crediamo invece che il secondo elenco possa essere stato compilato proprio consultando il dépliant del 1947-48 che, con buona probabilità, Alliata avrà ritrovato durante il continuo rimescolio delle carte d'archivio negli anni recenti. Non a caso, tra i documenti della *Nuova Serie* dell'AP, abbiamo ritrovato varie fotocopie del dépliant.

40 AP, Serie Storica, Carte, PF009, carpette "ICET (Artisti Associati)", dépliant *ICET, Industrie Cinematografiche e Teatrali, Milano. Produzioni cortometraggi*.

41 AP, Serie Storica, Carte, PF046, carpette "n. 28. Varie", lettera dattiloscritta indirizzata al sig. Coppa Zuccari di Roma, 1 dicembre 1947.

sempre alla fine del 1947<sup>42</sup>. Se torniamo a consultare i documenti del Pubblico Registro Cinematografico, a nome della Panaria Film, in co-produzione con Artisti Associati, effettivamente risultano i tre cortometraggi, le cui domande di revisione furono presentate tra ottobre e novembre del 1947 (i relativi nulla osta, rilasciati nel periodo a cavallo tra il 1947 e il 1948, sono però intestati alla sola Artisti Associati)<sup>43</sup>.

Quali allora i rapporti tra ICET e Artisti Associati? Quali i motivi di questa ambiguità o indifferenza nell'indicazione dell'una o dell'altra società?

Per comprendere gli estremi della vicenda dobbiamo parlare di Ferruccio Caramelli, figura che ricorrerà successivamente nella storia della Panaria Film per la co-produzione di *Vulcano*, il lungometraggio con Anna Magnani diretto da William Dieterle e ambientato nell'isola eoliana omonima, ma che mai, nelle sue memorie, Alliata aveva collegato alla produzione documentaristica. In una lunga videointervista rilasciata a Tatti Sanguineti nel 2009 a Villa Valguarnera, Francesco Alliata traccia un breve – e in parte inedito – profilo del noto “commendatore”:

un uomo arricchitosi smodatamente durante la guerra con i più strani intralazzi – ci raccontava che aveva comprato locomotive in India e le aveva portate in Italia per ricostituire un po' il parco delle ferrovie italiane, insomma ne aveva fatte di tutti i colori – e dopo la guerra, non so per quale motivo, aveva fatto amicizia con [David. O.] Selznick [noto produttore cinematografico statunitense, n.d.r.] e quindi aveva comprato o costituito la Artisti Associati italiana, che non era una dipendenza della United Artists americana ma una società collegata da un accordo commerciale: i film della United Artist venivano distribuiti in Italia dalla Artisti Associati. (Sanguineti 2009)

Ferruccio Caramelli, al pari di altri all'epoca, era riuscito a sopravvivere al dissesto della guerra grazie alle sue certamente poco ortodosse pratiche commerciali e, grazie alle sue innegabili capacità di imprenditore, era riuscito altresì a farsi spazio nella promettente industria cinematografica italiana in un periodo, quello tra la guerra e l'immediato dopoguerra, in cui si assiste a una sorta di diaspora centrifuga: Cinecittà perde il suo ruolo di centro produttivo della cinematografia nazionale e, lungo tutto il Paese, proliferano una serie di case di produzione, alcune di notevole interesse e importanza che segneranno la storia del cinema italiano, altre di piccole dimensioni o a

---

42 AP, Serie Storica, Carte, PF046, carpetta “n. 28. Varie”, lettera dattiloscritta firmata da Francesco Alliata (su carta intestata Panaria Film), indirizzata all'Assessorato ai Trasporti, 22 novembre 1947.

43 *Vecchia Miniera*, nulla osta n. 3271 rilasciato il 13.11.1947; *Terra di Sicilia*, nulla osta n. 3272 rilasciato il 13.11.1947; *Croce in Sicilia*, nulla osta n. 3403 rilasciato il 06.12.1947

conduzione familiare che si dedicheranno a progetti effimeri o di respiro locale. Un periodo di grande fermento in cui

il problema della perdita del ruolo di guida di Cinecittà è avvertito, e in parte visto in termini positivi, come una possibilità data all'industria cinematografica di rinascere su basi del tutto differenti [...] Pochi sono comunque gli uomini che possono aspirare al titolo di capitano d'industria e si dimostrino capaci di una gestione d'impresa su tempi medio-lunghi. Poche case investono i capitali negli strumenti di produzione, in teatri di posa, macchine, tecnici, maestranze stabili e a contratto. Eppure [...] questa armata Brancaleone, male equipaggiata, acquista la fisionomia di un esercito regolare nel giro di qualche anno e pone alla propria guida alcuni personaggi capaci di operare con criteri simili e su basi competitive rispetto alla produzione americana. (Brunetta 2015)

In questo contesto dinamico si inserisce anche Caramelli che, con una visione certamente di ampio respiro, era diventato proprietario di uno stabilimento di doppiaggio a Roma, di uno di sviluppo e stampa a Torino (Forgacs e Gundle 2007) e aveva finanziato la costruzione dei teatri di posa della ICET (Industrie Cinematografiche e Teatrali) a Milano, proprio nel momento in cui la città lombarda sembrava diventare un centro nevralgico del cinema italiano (Bianchetti 2015).

Quando, nel 1946, la Artisti Associati dovette cambiare la propria guida, Caramelli si trovò quindi a essere il candidato preferito dalla United Artist proprio perché, tra gli altri, era quello che dimostrava di occupare meglio i settori fondamentali dell'industria cinematografica (Forgacs e Gundle 2007)

L'esperienza diretta che la stessa United Artist avrà con la Artisti Associati sotto la presidenza di Caramelli ci conferma il profilo del "commendatore" e, tutto sommato, di un certo modo "italiano" di fare impresa:

There were constantly matters to discuss, negotiate, or resolve. The mentality and business practices of the Italians and the Americans were so different that frequently there were clashes and misunderstandings. The Americans often distrusted their Italian collaborators and they also had difficulty in adapting to some Italian business practices. In particular, they disliked the practice whereby negotiations were never concluded once and for all; any matter could always be reopened for discussion even after an agreement had apparently been reached. The UA files contain various allusions to theft and blackmail and also to late payments and to Caramelli's annoying habit of going into hiding periodically and rendering himself untraceable (usually when monies were due). (Forgacs e Gundle 2007, 150)

Artisti Associati e ICET sono quindi due “strumenti” nelle mani di Caramelli che usa le due società per diversi scopi e, probabilmente, a seconda di precise valutazioni d’opportunità amministrativo-contabile: la prima, a volte, compare come casa produzione, sebbene si occupi prevalentemente di distribuzione; la seconda, che è fondamentalmente una *facility*, con tanto di *studios* attrezzati, a volte viene utilizzata come società di produzione. Ciò può plausibilmente spiegare, nella documentazione prodotta dallo stesso Alliata, l’indifferenza nell’uso del nome dell’una o dell’altra società.

Da alcuni documenti presenti tra le carte della Serie Storica dell’Archivio Panaria siamo ora in grado di ricostruire la parabola di quell’esperienza produttiva, dalla sua nascita al suo esito. Nel primo documento emerge che l’accordo per la produzione dei tre cortometraggi fu stipulato il 20 giugno del 1947 tra Panaria Film e Artisti Associati; accordo che prevedeva, nuovamente, l’intervento di Olga Matarazzo quale finanziatrice per conto della Panaria Film.

Gli accordi tra la Panaria Film e gli Artisti Associati prevedevano la divisione degli utili (comunque realizzati, compresi i premi governativi ecc.) nella misura del 50%. I rapporti tra la Pssa e la Panaria Film restavano regolati dal vecchio accordo e cioè la Pssa Alliata avrebbe avuto il 50% della quota spettante alla Panaria, mentre l’altro 50% restava a disposizione degli altri soci<sup>44</sup>.

Già il primo agosto del 1947 i tre cortometraggi risultano “immatricolati” al Pubblico Registro Cinematografico e, tra gennaio e aprile del 1948, vengono proiettati nelle sale<sup>45</sup>. In una minuta manoscritta i titoli dei tre cortometraggi sono indicati accanto ai titoli di tre film – *Zorro, Signora per una notte, La maschera di sangue* – ai quali erano abbinati in sala<sup>46</sup>.

L’accordo con Artisti Associati era stato evidentemente concepito da Alliata in funzione della capacità che la società di Caramelli, proprio per la sua ambivalente attività produttiva e distributiva, aveva di abbinare i corti a film di successo. La già citata legge del 1945, che garantiva al

---

44 AP, Serie Storica, Carte, PF033, fascicolo “Carte utili per la causa. Principessa Montereale. Causa Olga Matarazzo”, Atto di citazione n. 26292.

45 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, dattiloscritto con informazioni sui cortometraggi *Vecchia miniera, Terra di Sicilia, Una croce in Sicilia*, s.d. ma presumibilmente redatto il 1954.

46 AP, Serie Storica, Carte, PF009, carpetta “ICET (Artisti Associati)”, foglio manoscritto con indicazione degli abbinamenti di proiezione in sala dei cortometraggi *Vecchia miniera, Terra di Sicilia, Una croce in Sicilia*, s.d. ma presumibilmente redatto il 1948. Il dato dell’abbinamento viene confermato anche dal dépliant sui cortometraggi del 1947-48 già preso in esame.

produttore del cortometraggio il 3% dell'incasso realizzato in sala dal lungometraggio cui era abbinato in proiezione, era stata certamente un grande incentivo alla produzione dei cortometraggi – e sarà stato uno sprone decisivo per Alliata nella decisione di intraprendere l'attività di produzione cinematografica con la Panaria – ma aveva altresì mostrato l'aleatorietà della sua efficacia perché l'abbinamento era volontario, ovvero opzionale. A questo aspetto soccorre la legge 16 maggio 1947, n. 379 che rende invece obbligatorio l'abbinamento. Sappiamo ovviamente delle distorsioni che si produssero già all'indomani della legge che, invece di favorire l'accesso al mercato ai piccoli produttori, portò a fenomeni di grande concentrazione nelle mani di pochissimi produttori, la cui fortuna fu dovuta, oltre che alla capacità di innovare il linguaggio e gestire efficacemente l'impresa, all'ingerenza di una politica affatto neutrale e garantista e anzi coinvolta nell'ascesa di alcune case di produzione, come nel caso della INCOM, il cui *Settimanale* era visto dalla Democrazia Cristiana come strumento per «costruire e incanalare il consenso ideologico e culturale, prima ancora che politico» (Sainati 2003, 94). Insieme a questo si creavano accordi sotto-banco di spartizione del premio governativo tra produttori ed esercenti, cui era richiesto di tenere il film in programmazione il più a lungo possibile, e tra produttori di lungometraggi e di corti. Lo stesso Alliata recentemente ricordava che

c'era la corsa ad abbinarsi ad un film importante. E allora c'era il solito rapporto tra offerta e domanda! Per cui il distributore aveva sempre il coltello dalla parte del manico: «io te lo abbinò a un film buono, al capofila, ma tu di questo 3%, il 2% devi darlo a me»... Così a noi rimaneva qualche briciola. Comunque, era già qualcosa, si riusciva a recuperare le spese del documentario. (Chessa, Giorgio e Olivetti 2004)

Alliata mostra insomma un tempismo perfetto: coglie al volo la portata di una simile opportunità legislativa e subito stringe un accordo commerciale con una delle più importanti imprese cinematografiche italiane.

Purtroppo però, quasi all'indomani della distribuzione nelle sale, i primi nodi vengono al pettine: la Panaria ha difficoltà ad avere notizie sull'andamento dei ricavi dei cortometraggi<sup>47</sup>. Difficoltà che proseguono negli anni in cui, da un clima di tensione, seppur ancora cordiale, si passa man mano ai ferri corti, tanto che nel giugno del 1954 la Panaria scrive piccata alla Artisti

---

47 AP, Serie Storica, Carte, PF009, carpette "ICET (Artisti Associati)", lettera dattiloscritta di Pietro Moncada, indirizzata a Gian Maria Messeri (ICET), 23 ottobre 1948.

Associati: «malgrado i vari solleciti non una notizia ci è giunta da voi in merito a ciò né tanto meno alcuna somma di quella da voi percepita dai premi governativi»<sup>48</sup>. E a luglio si rivolge all'Ufficio per la Cinematografia della Direzione Generale per lo Spettacolo per conoscere «l'ammontare dei premi corrisposti per i documentari in parola e, ove risultino, anche i proventi delle vendite all'estero»<sup>49</sup>. La Artisti Associati aveva infatti avocato a sé i diritti di riscossione dei premi governativi e, invece di corrispondere alla Panaria la quota a lei spettante, «li aveva ceduti più volte alla BNL/SACC a garanzia di prestiti»<sup>50</sup>. Alla Panaria, a questo punto, non resta che inserirsi nel fallimento della Artisti Associati vantando i crediti mai incassati<sup>51</sup>.

Oltre che alle questioni riguardanti gli accordi di produzione, è il caso di porre attenzione anche alle poche informazioni che abbiamo sul soggetto e la realizzazione dei tre cortometraggi.

Il dépliant della Panaria mette in evidenza che i tre cortometraggi furono realizzati dalla stessa squadra, con Giorgio Rivalta alla regia, Mario Craveri alla camera – che era stato «uno dei migliori operatori del LUCE» (Bertozzi 2008, 72) – e Michele Fusco alla composizione delle musiche<sup>52</sup>. L'esame dei documenti del Pubblico Registro Cinematografico spinge inoltre a ipotizzare che i tre corti fossero stati concepiti come parte di una quadrilogia che comprendeva anche *Arte in Sicilia*<sup>53</sup>, titolo realizzato sempre con la stessa squadra ma prodotto dalla sola Artisti Associati (e

---

48 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, lettera dattiloscritta di Francesco Alliata (Panaria Film), indirizzata ad Artisti Associati, 18 giugno 1954.

49 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, lettera dattiloscritta della Panaria Film, indirizzata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale per lo Spettacolo, Ufficio per la Cinematografia, 20 luglio 1954.

50 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, dattiloscritto con informazioni sui cortometraggi *Vecchia miniera*, *Terra di Sicilia*, *Una croce in Sicilia*, s.d. ma presumibilmente redatto il 1954.

51 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, lettera manoscritta di Francesco Alliata indirizzata a [avvocato?] Pederzoni, s.d. ma presumibilmente redatta tra la primavera e l'estate del 1954.

52 Sebbene il nulla osta di *Terra di Sicilia* riporti il nome di Vieri Bigazzi alla regia, è lecito supporre che si tratti di uno scambio di nomi (non sappiamo se voluto o meno) tant'è che, in quegli anni, Bigazzi ricopre quasi esclusivamente il ruolo di organizzatore (ovvero direttore) delle produzioni di Artisti Associati e ICET. La sua attività di regista avrà inizio dalla metà degli anni cinquanta, prevalentemente nell'ambito dei filmati pubblicitari.

53 Nulla osta n. 3557 rilasciato il 15.01.1948

infatti non viene mai citato in alcun documento della Panaria Film). Altre utili informazioni le troviamo a margine di una relazione sulla promozione dello sviluppo dell'industria cinematografica in Sicilia, redatta qualche anno dopo dallo stesso Alliata e probabilmente indirizzata a qualche politico della Regione Sicilia – come succederà spesso negli anni successivi – ove è riportato l'elenco delle produzioni realizzate dalla Panaria Film a quella data: di ogni opera sono indicati i luoghi in cui queste sono state ambientate, il periodo di realizzazione delle riprese e il costo di produzione. Così veniamo a conoscenza che, in successione e a distanza di un paio di giorni l'uno dall'altro, *Croce in Sicilia* fu girato ad Altofonte, in provincia di Palermo, tra giugno e luglio, *Vecchia Miniera* ad Agira, in provincia di Enna, a luglio, e *Terra di Sicilia* tra Selinunte, Bagheria, Agrigento e Siracusa in agosto<sup>54</sup>.

Emerge una produzione concepita in maniera seriale, coerente, concentrata su un denominatore comune siciliano, organizzata per ottimizzare i costi e concentrare i tempi di produzione. E se guardiamo alle altre produzioni di Artisti Associati o della ICET, vediamo che questi tre (quattro) documentari sono gli unici ad avere la Sicilia come soggetto. Ciò ci fa supporre con una certa sicurezza che la spinta a far divenire la Sicilia il soggetto di una serie di corti fosse venuta proprio da Alliata, piuttosto che da Caramelli o da Rivalta, probabilmente sull'onda dell'entusiasmo per il positivo riscontro che *Cacciatori sottomarini* aveva avuto e per la prospettiva che già Alliata e soci si erano posti di eleggere la Sicilia a scenario e soggetto delle produzioni Panaria, con alcune di queste già in fase di realizzazione, come nel caso di *Tonnara*, *Isole di cenere* e *Bianche Eolie*, senza contare i documentari che verranno in futuro, alcuni dei quali purtroppo rimasti solo allo stadio di progetto<sup>55</sup>.

## 2.1 *Croce in Sicilia*

Altfonte, dove è stato girato *Croce in Sicilia*, è un paese a qualche chilometro da Palermo, verso l'interno della provincia. Un paese facilmente raggiungibile dal capoluogo che era base ope-

---

54 AP, Serie Storica, Carte, PF047, fascicolo "Relazione sulla attività Panaria Film (più altro del 1953)", *Relazione sulle attività della Panaria Film circa i film e i documentari prodotti dalla stessa*, 5 giugno 1950

55 L'esame puntuale delle numerose produzioni lasciate allo stato di abbozzo, perlopiù complete di soggetto e preventivo di spesa, è rimandato ad altro studio. Si vedano le Conclusioni a chiusura del presente lavoro.

rativa della Panaria Film e doveva costituire un punto di riferimento molto comodo per la logistica della produzione del cortometraggio. Un paese agricolo e di forti tradizioni religiose, come tanti in Sicilia all'epoca. Quando parliamo di tradizioni del genere è opportuno pensare al particolare universo dell'immaginario popolare, con il suo apparato simbolico espressione della stratificazione millenaria di apporti culturali tra i più diversi, rielaborazione di pratiche legate al lavoro e all'alimentazione; un immaginario che vive di una religiosità semplice e visionaria e di rituali che affondano le radici in un paganesimo che, in quegli anni, era ancora forte nelle campagne. Se immaginiamo l'Altfonte del 1946, un paese già povero che doveva essersi ancor più impoverito, se non immiserito, con la guerra appena terminata, possiamo supporre che la fede dovesse assistere la comunità nel dare senso a quel periodo di grande sofferenza ma anche di grande speranza. Qui si svolgeva una Via Crucis che era nata alla metà del '600 per volere di un frate gesuita. Coerentemente alla strategia catechistica gesuita, in cui l'efficacia della rappresentazione dei fatti della vita di Gesù e dei Santi era garanzia dell'efficacia dell'azione fidelizzatrice dei credenti, la Via Crucis si svolgeva come un percorso teatralizzato, con i figuranti in costume scelti tra i contadini che avevano lasciato per quel giorno la fatica dei campi e il governo delle bestie; un percorso che, partendo dal paese, procedeva lungo il fianco del monte Calvario che sovrasta il centro abitato, in un sentiero in cui erano presenti quattordici edicole votive che segnavano le stazioni del cammino; tabernacoli ove i contadini si fermavano a pregare chiedendo acqua per le loro terre, a scongiuro della siccità. Alla fine del cammino, in cima al monte, si trovava una chiesetta e una croce missionaria. Chi conosce quella capacità tutta meridionale di immedesimarsi nelle figure rituali sentendole come proprie, di sentire come vive e attuali le gesta rappresentate, in una catarsi che è momento di liberazione delle energie individuali e riconoscimento di sé nel corpo della comunità, può immaginare i volti ingenui e sorpresi dei bambini e quelli contriti delle donne infazzolettate con le mani giunte in preghiera, l'atmosfera rarefatta, la stupefazione collettiva, l'incedere lento, i poveri cristi tra la folla penitente che guardano al Cristo flagellato come fossero loro stessi a soffrire quelle pene, stazione dopo stazione, in un'ascensione che trasfigura tutto e che raggiunge il suo climax nella crocifissione.

Il periodo di effettuazione delle riprese, compreso tra la fine di giugno e la prima settimana di luglio, ci lascia però immaginare che la Via Crucis possa essere stata ripresa solo nei suoi luoghi e non durante lo svolgimento della messinscena rituale.

Ad Altofonte, tuttavia, c'è un'altra croce importante: è il Crocifisso Nero, attualmente collocato presso la cappella dell'Addolorata nella chiesa di Santa Maria di Altofonte ma in origine presso una cappelletta del Baglio Romei. Crocifisso che

secondo la tradizione per due volte dal Baglio Romei fu trasportato nella chiesa Madre e per due volte misteriosamente fu ritrovato, l'indomani, nell'antico sito; solo la terza volta portato in processione con onore e devozione da fedeli e autorità ecclesiastiche, il Crocifisso Nero non si mosse [sic] più.

In certi momenti storici i parchitani [gli abitanti di Altofonte], vollero cambiare il colore del Crocifisso, fu tutto vano perché quando passavano la pennellata di colore bianco, come d'incanto tornava di nuovo nero; anche il padre del parroco Guercio, tentò tale operazione, ma nel momento in cui passò il pennello intriso di bianco sulla superficie del Crocifisso, subito il bianco si trasformò in nero<sup>56</sup>.

Quale fosse il soggetto di *Croce in Sicilia* non ci è dato saperlo, almeno al momento, date le quasi inesistenti notizie sul cortometraggio ed essendo lo stesso irreperibile, pertanto possiamo formulare solo delle ipotesi basandoci sulla conoscenza che Alliata doveva avere dei luoghi e del loro patrimonio culturale. Del resto il tema religioso, con il suo particolare sentire e le sue tradizioni, ritornerà anche più avanti nella produzione documentaristica della Panaria, con *Sagre dell'Isola* (1950), e sarà uno degli aspetti certo non secondari nel soggetto di *Vulcano* (1950), il cui sviluppo iniziò in quel periodo.

## 2.2 *Vecchia miniera*

Può essere di qualche interesse notare che, in quegli anni, attorno alle miniere siciliane si siano concentrati gli interessi di vari registi. La realizzazione di *Vecchia miniera* precede di poco meno di un anno quella di *Zolfara* (1948)<sup>57</sup> di Ugo Saitta, documentario girato nelle miniere di Trabia-Tallarita che fu selezionato al Festival di Venezia del 1948 riscuotendo favorevoli consensi dalla critica (De Filippo 2012a, 2012b). Non sappiamo purtroppo se Saitta, tra il 1946 e il 1947, fosse già in rapporto con Alliata (lo sarà sicuramente a partire dal 1949, come testimonia la corri-

---

56 “Il crocifisso nero”, Associazione pro-loco Altofonte, <http://www.prolocoaltofonte.it/crocifissonero.html>

57 Un estratto è visibile all'url <https://youtu.be/NvVwo3HY4pg>

spondenza tra i due) e se il regista catanese avesse avuto modo di vedere il cortometraggio co-prodotto dalla Panaria. Dopo qualche anno arriverà *Surfarara* (1955)<sup>58</sup> di Vittorio De Seta, dei tre il frutto più tardivo ma anche quello più innovativo; ancora dopo verranno *Minatori di Zolfara* (1961)<sup>59</sup> di Giuseppe Ferrara e *Con il cuore fermo Sicilia* (1965), di Gianfranco Mingozzi, giusto per citare i casi più noti e vicini alla data di *Vecchia miniera*. Tempi in cui le miniere, non solo in Sicilia, costituivano un realtà produttiva non indifferente, tanto dal punto di vista economico che sociale, e in grande trasformazione. Non potendo formulare ipotesi interpretative “in assenza” dell’opera, dubitiamo tuttavia che *Vecchia miniera* si concentri esclusivamente sulle condizioni dei lavoratori, tra questioni salariali e di sicurezza sul lavoro, secondo una lettura di impronta socialista cui si conformano sicuramente Mingozzi e Ferrara e che interessa, seppur in maniera accennata, anche Saitta, teso tra la denuncia della fatica e dell’arretratezza siciliana e la lettura progressista della trasformazione industriale in atto; dubitiamo altresì che Rivalta, per la sua formazione e per le sue esperienze precedenti, possa aver mostrato quello sguardo “in ascolto” che arriverà solo con De Seta. Possiamo tuttavia immaginare che Alliata – figura abituata sin dai tempi della sua formazione presso il CineGuf a raccontare, tramite il linguaggio cinematografico e nei tempi del cortometraggio, realtà tra le più disparate – abbia contrattato con Rivalta la sua personale visione, se non il suo soggetto per *Vecchia Miniera*. Sappiamo anche che Rivalta era una figura “duplice” di regista e direttore di produzione, con esperienze soprattutto in questa seconda veste, ma non abbiamo documenti che indichino il suo contributo effettivo, al di là del ruolo consegnato ai documenti ufficiali del registro cinematografico; non sappiamo quindi se Rivalta sia stato incaricato come puro realizzatore tecnico dei tre corti in co-produzione o abbia contribuito, e in che misura, come autore.

Come sappiamo dalle memorie dello stesso principe, la famiglia Alliata possedeva delle miniere proprio nella zona dove abbiamo testimonianza che fu girato *Vecchia miniera*. In quei luoghi Francesco Alliata aveva vissuto il suo personale e precoce battesimo fotografico.

Quando avevo sette o otto anni, zia Felicita mi regalò una macchina fotografica Kodak box [...]

Uno dei primi rullini sacrificati alla mia inesperienza riguardò la visita alle nostre miniere di zolfo tra Assoro e Agira, in provincia di Enna, accompagnati dall’ingegnere direttore delle miniere. I pozzi

---

58 Visibile all’url <https://youtu.be/izGW3yGF0mM>

59 Visibile all’url [https://youtu.be/34BAY\\_P0V3o](https://youtu.be/34BAY_P0V3o)

erano stati scavati nell'ex feudo Zimbalio, cinquecento ettari di terreno semisterile perché ricco di salgemma e zolfo, ed erano distinti da nomi pittoreschi come Ogliastrello, Panche, Pilieri e Zimbalio stesso. Il feudo confinava con un altro esteso terreno dal nome preoccupante, Cugno di Galera: si trattava di antiche proprietà della famiglia dei principi di Valguarnera, le cui numerose quote erano divise in millesimi. Mia madre era stata incaricata dai parenti dell'amministrazione dei soprasuoli agricoli e dei sottosuoli, cioè le miniere vere e proprie [...]

L'esperienza più sensazionale di quella visita, comunque, fu il "viaggio" di undici chilometri sulla linea ferroviaria a scartamento ridotto dell'Azienda mineraria, dalla stazione delle Ferrovie dello Stato di Raddusa Scalo (sulla tratta ferroviaria Palermo-Catania) fino a Panche, il più antico pozzo della miniera. La linea era stata creata nell'Ottocento per il trasporto dello zolfo, fuso e poi consolidato in "balate" (blocchi trapezoidali) dal seducente color giallo e dal nauseabondo odore infernale, nonché di tutto il materiale necessario all'azienda. La famiglia ne aveva commissionato la realizzazione all'impresa inglese Trewella (che costruì anche la linea Messina-Catania).

Quel giorno scattai un intero preziosissimo rullino da dodici pose 6X9, felice all'idea di conservarne un ricordo da me stesso creato. Non fu così: la mia preparazione nella camera oscura fece sì che ne uscissero soltanto ombre confuse. La rabbia per l'insuccesso fu tale che mai più in seguito mi permisi il lusso di rovinare un intero rullino. (Alliata 2015, 57)

Il racconto misurato ed efficace di Alliata, che ritorna ancora sul viaggio ricordando la lentezza di quel percorso, con una ferrovia sospesa tra «orridi e burroni» (Alliata 2015, 323), ci trasmette quell'esperienza nei termini di un rito di passaggio, di una rivelazione impressa nella sua memoria, e ci suggerisce i motivi di un forte interesse per un paesaggio fattosi immagine. Una visione radicata nell'entroterra siciliano, aspro, solitario, dallo sconfinato succedersi di colline e pianori spesso disabitati, primitivi, in un continuum di terre e pietre che sembrano quasi un contraltare all'amena varietà dei paesaggi costieri. Terreni sterili, minerali, dai nomi esotici o che incutono timore; luoghi percorsi a bordo di un vagone la cui lentezza doveva rendere abbacinante il paesaggio, come un sentiero sospeso tra la civiltà e il nulla, in un viaggio verso il pozzo più antico, quasi un percorso a ritroso nel tempo, verso i fumi maleodoranti dei "calcaruni" ove si raffinava lo zolfo e lo si colava per farne "balate". E poi, forse, ancora giù, nelle viscere calde e ovattate della terra, tra il miserrimo mondo dei "carusi" e dei cavatori. Un mondo alieno, respingente eppure affascinante, che doveva offrire lo spettacolo triste di uomini in lotta con la natura, al limite della sopraffazione, ma che doveva altresì essere motivo d'orgoglio per altri uomini, come gli Alliata, per la capacità di essere riusciti ad addomesticare la natura con la tecnica, segnando quei luoghi con la civiltà della ferrovia e dell'industria.

Che Alliata, consapevole della bellezza e originalità di quei luoghi, abbia proposto *Vecchia Miniera* a Caramelli per riscattare l'insuccesso della sua prima prova giovanile? Certo è che, a parte le nostre ipotesi sul soggetto o i nostri interrogativi, possedere una tratta ferroviaria e delle miniere doveva costituire un non indifferente vantaggio per l'organizzazione della produzione. Considerato, come vedremo, che gli altri due documentari (tre se consideriamo anche *Arte in Sicilia*) sono dedicati alla rappresentazione di aspetti della Sicilia percepiti come caratteristici e, in parte, qualificanti, siamo portati a pensare che *Vecchia miniera* si concentrasse più sugli aspetti del paesaggio dell'entroterra siciliano e dell'operosità dell'insediamento industriale solfifero in superficie, secondo una formula già sperimentata da altri e ben consolidata<sup>60</sup>, piuttosto che affrontare aspetti problematici e toccanti come le condizioni di lavoro di chi operava nelle budella sotterranee delle miniere; aspetti che dovevano pesare sulla coscienza della madre di Francesco Alliata che, proprio in quegli anni, venderà le miniere, mossa a «compassione per i “carusi” sfruttati» (Alliata 2015, 57) oltre che per aver probabilmente intuito i sintomi di una crisi che presto avrebbe toccato quel settore produttivo.

### 2.3 *Terra di Sicilia*

Infine *Terra di Sicilia*. Come abbiamo visto, il cortometraggio fu girato a Bagheria, Selinunte, Agrigento e Siracusa. A parte Bagheria, gli altri luoghi suggeriscono immediatamente che il documentario possa essere dedicato alle monumentali testimonianze della civiltà greca in Sicilia, tra le rovine dei templi e dei teatri.

Il binomio Sicilia-classicità è del resto un *topos* sempre presente nella produzione cinematografica, tanto nei film a soggetto – già da *Cabiria* (1913)<sup>61</sup>, ambientato tra Catania e Cartagine – quanto nella produzione documentaristica: guardando ai Cinegiornali prodotti dall'Istituto LUCE troviamo episodi che si concentrano sulle rovine eleggendole a unico soggetto – sorta di cartoline

---

60 Uno dei miti ricorrenti dell'immaginario dell'epoca è proprio quello della modernizzazione che presto sarà rinnovato e vivificato dalle politiche dell'industrializzazione “selvaggia” degli anni '50; si trattava di un mito forte perché era stato uno dei pilastri della cultura fascista, ancora sentita negli anni del dopoguerra, che sul grande schermo aveva dato luogo a diversi contributi, sia legati alla propaganda, sia legati al documentarismo scientifico (Perniola 2006; De Berti 2006).

61 Visibile all'url <https://youtu.be/gOWicOwtHa8>

illustrate, o meglio illustrative, vista l'intenzione formativa dei cinegiornali – come nel caso di Selinunte (1930)<sup>62</sup> e del tempio della Concordia di Agrigento (1935)<sup>63</sup>; e non mancano episodi che, pur occupandosi di cronaca, non possono evitare di sfuggire a un tema così consolidato, come quando Vittorio Emanuele III, in visita a Siracusa nel maggio del 1930, dopo aver inaugurato la stazione marittima e visitato il palazzo delle Poste, completa la sua rassegna recandosi ad ammirare l'antico teatro greco (parte che, da sola, occupa metà dell'intero episodio)<sup>64</sup>.

Quello delle rovine classiche è certamente uno tra i temi più battuti di sempre nell'approccio all'Isola, con origini ben salde nell'immaginario del Gran Tour. E sebbene negli anni il Gran Tour si sia via via trasformato da viaggio di "formazione" in pretesto per il consumo ricreativo, e i suoi luoghi, astratti dal percorso in cui erano inseriti originalmente, abbiano iniziato a valere come entità autonome, spogliati dal loro valore etico e culturale e rappresentati spesso in maniera superficiale, didascalica o pittoresca, ciò non toglie che il tema della visita alle rovine sia resistito rimanendo una delle pratiche imprescindibili per chi visitasse l'Isola.

Sempre tra le produzioni dell'Istituto LUCE troviamo un documentario, ambientato in Sicilia, che pur occupandosi delle immancabili emergenze archeologiche, allarga la propria visione abbracciando altri soggetti e si fa percorso, ricalcando il modello fondativo del Grand Tour: *Visioni d'Italia. Sicilia. Itinerario turistico attraverso la Sicilia: il paesaggio, le città, le vestigia del passato* (1926-32)<sup>65</sup>. Qui la visita alle rovine classiche è parte fondamentale di un progetto di illustrazione e promozione turistica che si completa con la contemplazione dell'ambiente naturale e l'apprezzamento della civiltà urbana. Un documentario che sembra essere il corrispettivo cinematografico delle guide stampate dell'epoca per la promozione turistica della Sicilia e che soprattutto, per noi, evidenzia la ricorrenza di un immaginario turistico che doveva essere solido. A ben vedere non emerge ancora alcun interesse per il patrimonio immateriale, altra grande risorsa culturale si-

---

62 Istituto LUCE, Giornale LUCE 517, serie A, episodio *I ruderi greci di Selinunte*, febbraio 1930, Italia, 1', bn, muto. Visibile all'url <https://youtu.be/YITfTGj7tQY>

63 Istituto LUCE, Giornale LUCE 750, serie B, episodio *Agrigento. La valle dei templi*, 18 settembre 1935, Italia, 45", bn, sonoro. Visibile all'url <https://youtu.be/IpZFu3cKwzc>

64 Istituto LUCE, Giornale LUCE 585, serie A, episodio *Vittorio Emanuele III visita Siracusa*, maggio 1930, Italia, 4', bn, muto. Visibile all'url <https://youtu.be/VarU7bTBWq8> Alla parte in cui il Re visita il teatro greco è dedicata ben metà dell'intero episodio.

65 Istituto Nazionale LUCE, *Visioni d'Italia. La Sicilia. Itinerario turistico attraverso la Sicilia: il paesaggio, le città, le vestigia del passato*, 1926-32, Italia, 17', bn, muto

ciliana che probabilmente all'epoca rifluiva nel costume popolare, visto il permanere di una visione idealistica dell'arte per la quale il patrimonio era formato perlopiù dalle opere delle arti "maggiori". Dovranno arrivare altri per accorgersene, negli anni a venire, tra cui lo stesso Alliata, che partendo da quell'immaginario, con la consapevolezza del valore di quel patrimonio e operando in anni in cui si svilupperà un forte interesse per il turismo in Sicilia, produrrà filmati con intenti documentaristici e anche di promozione turistica, quest'ultima intesa come chiave per lo sviluppo economico e sociale dell'Isola. La strategia narrativa del viaggio in Sicilia, alla scoperta delle sue bellezze, non a caso tornerà altre volte nelle produzioni Panaria, fino agli ultimi esiti.

Il valore culturale delle vestigia classiche non è certo cosa nuova per gli Alliata, né la loro valorizzazione in senso turistico, se si considera che gli avi della madre di Francesco, a Taormina, «avevano dato inizio agli scavi archeologici del Teatro Greco e promosso la moda del Gran Tour» (Alliata 2015, 47), sebbene allora si trattasse di un turismo destinato alle *élite*, vero e proprio percorso di formazione non ancora deteriorato a livello di consumo. Francesco Alliata è stato probabilmente quello che tra tutti ha assommato meglio su di sé questa dualità, scommettendo in quegli anni proprio sulla Sicilia come terra la cui bellezza poteva essere portatrice di ricchezza attraverso il turismo e l'industria cinematografica<sup>66</sup>.

Tornando ai luoghi di *Terra di Sicilia*, se Selinunte, Agrigento e Siracusa potevano costituire all'epoca quasi un'entità una e trina, espressione massima delle evidenze archeologiche in Sicilia, tappe fondamentali di un ideale Gran Tour "classico", la presenza di Bagheria pone qualche problema di coerenza, non essendo presente sul suo territorio nessuna testimonianza del periodo antico, perlomeno non di valore paragonabile a quelle delle altre tre località. A Bagheria però c'è Villa Valguarnera, una delle residenze storiche degli Alliata, ove viveva, all'epoca del cortometraggio, Ettore Gabrici.

Alcuni anni dopo la morte di papà, potevo avere dodici, tredici anni, mia madre sposò Ettore Gabrici, un archeologo napoletano arrivato a Palermo come direttore del Museo Archeologico e profes-

---

66 Per meglio comprendere la complessità della figura di Francesco Alliata, può essere utile metterla in relazione con la storia della sua famiglia. Vittoria Alliata, cui abbiamo chiesto di tracciarne un profilo sommario, ci ricorda che «gli Alliata sono sempre stati esponenti di un'aristocrazia culturale amante del bello e del giusto, promotori di idee e attività all'avanguardia nel campo della botanica, della musica, dell'architettura, dell'archeologia, ma anche della politica, della legislazione e dell'imprenditoria innovativa, dalle filande alle banche, dal vino alla neve, dalle poste ai gelati. A loro si deve un'impegno secolare nella difesa dell'autonomia siciliana nonché l'abolizione dei diritti feudali».

sore universitario. Visse a lungo con noi, dando l'impressione di farlo sempre in punta di piedi. Durante le ore di studio se ne restava rintanato nel suo eremo, una delle sale della biblioteca, che era stata sgomberata e poi gremita delle sue centinaia di volumi.

Puntuale all'una e alle otto di sera scendeva nello studio di mia madre per ascoltare il giornale radio. La pendola, marcata Stoner e Zollikofer, orologiai svizzeri operanti a Palermo, suonava l'ora in esatta coincidenza con il suo arrivo.

Silenzioso, affabile con tutti, soprattutto con noi ragazzi (a me insegnò a leggere, regolare e caricare l'orologio da polso), nelle serate in cui riuscivamo a farlo parlare di archeologia si apriva come una conchiglia in mare e, illustrandoci le monete con i magnifici ritratti di imperatori, le teste greche o i vasi attici delle nostre antiche raccolte di famiglia, ci faceva rivivere il favoloso mondo della civiltà classica. (Alliata 2015, 30)

Ecco il possibile collegamento: l'illustre archeologo ed esperto di numismatica antica, specializzato proprio in civiltà greca, che aveva compiuto scavi a Selinunte... Perché allora non cercare di "capitalizzare" questa risorsa, visto che in famiglia Alliata aveva la fortuna di poter contare su una simile autorità, e a maggior ragione visto che a Villa Valguarnera erano presenti anche monete, teste e vasi che potevano fare da supporto al racconto affascinante di Gabrici? Perché non fissare finalmente nella memoria quelle evocazioni del "favoloso mondo" dando a quei racconti il supporto duraturo ed efficace delle immagini in movimento?

Abbiamo formulato delle ipotesi e del resto non potevamo fare altro in assenza dei documentari e visti gli sparuti documenti a disposizione. Quali che siano i soggetti di *Croce in Sicilia*, *Vecchia miniera* e *Terra di Sicilia*, crediamo che oggi vedremo immagini di luoghi profondamente trasformati, di attività ormai sparite, di tradizioni ormai radicalmente modificate tanto nel sentire che nella loro realizzazione. Il loro valore di testimonianza storica, paesaggistica e antropologica sarebbe certo di grande interesse.

Abbiamo però la certezza di un percorso che si profila sempre più chiaramente nell'attività della Panaria: la Sicilia e la valorizzazione (diremmo oggi) del suo patrimonio ambientale e culturale – tanto materiale quanto immateriale – come visione strategica di una missione tanto culturale quanto imprenditoriale. Una missione innovatrice rispetto alla visione che guidava la produ-

zione cinematografica precedente. Un movimento che era di scoperta, di volontà di condivisione e di testimonianza insieme.

### 3 *Tonnara*<sup>67</sup>

Come ricordato, Alliata aveva avuto una prima esperienza di ripresa nelle tonnare durante la lavorazione del film *Malacarne* (1947). Per due mesi, a partire dall'aprile del 1946, aveva seguito le attività delle tonnare di Castellammare, Scopello e San Vito, tutte nel trapanese (Alliata 2000). Era stata una esperienza indimenticabile:

uomini rosi dalla salsedine e arsi dal sole, paurose grandiosità degli spazi subacquei contornati da reti e gremiti di colossi furiosi, chilometri di reti e di cavi, centinaia di ancore, montagne di sugheri e, al culmine di ogni ricordo ubriacante ed estenuante, lo spettacolo di sangue e di eccitazione collettiva della “mattanza” (Alliata 1951, 1025)

Il tonno ha da sempre una certa importanza nell'economia e nell'alimentazione siciliane, tant'è che già nel IV secolo a.C. un cratere, oggi conservato al Museo Mandralisca di Cefalù, raffigurava un anziano pescivendolo nell'atto di tranciare un grosso tonno per venderlo a un acquirente [foto]. Un'incisione della metà del XIX secolo ci mostra che, nella Palermo dell'epoca, il primo tonno pescato nella stagione veniva portato in processione per le strade, con grande acclamazione [foto]. Nel corso dei secoli il tonno era stato glorificato e investito di un ruolo salvifico, a misura dell'importanza che aveva assunto la sua pesca.

La pesca del tonno era stata profondamente trasformata dagli arabi che, studiando le rotte migratorie dei branchi, avevano visto che tra aprile e luglio queste passavano per le coste siciliane. Erano migliaia di tonni. Avevano quindi inventato un complesso sistema di pesca che agiva tramite sbarramenti di reti lunghissime che, dalla costa, si inoltravano in mare per diverse miglia: i tonni venivano così indirizzati entro una sequenza di “camere” di rete sempre più piccole, fino a essere concentrati nell'ultima, la “camera della morte”, chiusa ai quattro lati da barconi piatti ed enormi gremiti di uomini armati di rampini, pronti a far partire la mattanza. Un sistema che arriverà fino ai giorni nostri e che sarà sostituito solo in tempi recentissimi dall'avvento delle grandi navi peschiere a motore.

---

67 Visibile all'url [https://youtu.be/a2jpiCwGyLQ?list=PLQfA5\\_-kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN](https://youtu.be/a2jpiCwGyLQ?list=PLQfA5_-kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN)

Quella della tonnara era un'organizzazione che impegnava centinaia di uomini, sia in quei giorni a mare, sia nel lungo periodo precedente la pesca. La concitazione dell'arrivo dei tonni e della mattanza si consumava tuttavia nell'arco di qualche ora; tutto il resto era un lungo lavoro di paziente preparazione. E attesa.

Se dovessi dire quale è la somma delle mie impressioni sui tonnaroti, direi che sono uomini che vivono permanentemente in attesa: durante la stagione morta per mesi e mesi fabbricano le interminabili reti, riparano e calafatano le numerose imbarcazioni, fanno manutenzione ai cavi d'acciaio, alle ancore, alle reti di cocco e di sparto; poi caricano i grandi battelli e attendono impazienti per giorni e giorni le condizioni favorevoli per calare la tonnara; esaurita in poche ore questa operazione, restano in attesa del tonno per giorni settimane e, forse, mesi. Pronti sulle barche, gli occhi fissi nelle profondità, tenendo in mano finissime lenze che vibrano quando il tonno le sfiora, attendono. (Altiata 1951, 1027)

Un mondo che, a distanza di mille anni, era rimasto profondamente immutato, ancorato alle radici arabe sia nella tecnica che nelle denominazioni (il *raïs*, la *muciàra*, la *cialòma*), nelle melodie dei canti dei pescatori, nelle esortazioni gridate durante le varie fasi della pesca. Un mondo attentamente regolato attorno al quale intere comunità riversavano le loro speranze di sopravvivenza o fortuna.

La tonnara era qualcosa di sacro, coloro che ne erano gli esperti non dovevano essere disturbati perché erano essi la garanzia del successo e più di tutti lo era il *raïs*: una specie di sciamano, il capo assoluto, che contava più del padrone. Era lui che dirigeva tutto, aveva una responsabilità colossale, la esercitava con pieno diritto e piena autorità. Perché se sbagliava veniva cacciato via. Ma non poteva sbagliare: perché da una, da quattro, da dieci generazioni la sua famiglia era la famiglia dei *raïs* di quella tonnara. Tuttavia il fatalismo, un po' guidato, aleggiava su ogni atto di quella liturgia. (Caffiero 2008, 25)

Le annate potevano andare bene, come fossero benedette, e allora si scolpivano lapidi da cementare sulle pareti degli stabilimenti: «A 1859 anno ultimo gabella Florio la tonnara di Favignana pescò 10.139 tonni». Anni in cui in Sicilia si armavano 30 tonnare ogni stagione e si pescavano tonnellaggi impressionanti, oggi inimmaginabili. Ma le annate potevano anche andare male, i tonni potevano scappare, poteva entrare uno squalo (*'u bestino*) a gettare scompiglio e poi, nella concitazione della mattanza, ci si poteva ferire e anche morire. La tonnara era quindi anche luogo di sventura, soggetto al volere del fato, governato da forze invisibili come un cielo rovesciato; un

mondo carico di simboli e sincretismi che si cercava di controllare e rendere favorevole con riti apotropaici, giuramenti e voti. Le reti disegnavano sul mare una sorta di recinto sacro.

Domina tutta la scena della tonnara in superficie un'antenna (palmetta) alta tre o quattro metri terminante con un ciuffo e tenuta dritta a galla all'ingresso della tonnara per indicare quasi l'inizio del territorio proibito agli estranei. Qui la superstizione dei tonnaroti si manifesta in tutto il suo colore: immagini sacre, corni, ferri di cavallo e peperon[cini] rossi sono appesi in assortito miscuglio ed in copiosa quantità (Alliata 1951, 1029).

La realizzazione di *Malacarne* era stata un'occasione unica per entrare in contatto con quel mondo e Alliata era stato osservatore attento e partecipe con la sua Arri. Le riprese poi, in virtù del loro vecchio rapporto di amicizia, le aveva regalate a Pino Mercanti, regista del film e socio fondatore dell'OFS (Organizzazione Filmistica Siciliana), la società di produzione. Così preso da quell'esperienza, Alliata doveva avere girato molto materiale in quei due mesi, molto più di quello che oggi vediamo montato all'interno del lungometraggio. La nostra ipotesi trova una conferma nell'analisi dei visti censura rilasciati nel 1948 dalla Commissione di Revisione Cinematografica: vi abbiamo scoperto un cortometraggio intitolato *Mattanza* (1948), prodotto dall'OFS e con la regia e la fotografia di Francesco Alliata. Immaginiamo si tratti di un cortometraggio realizzato con le riprese effettuate da Alliata per *Malacarne*. L'attribuzione della regia (Alliata tra l'altro non ha mai menzionato *Mattanza*), crediamo possa rispondere più che altro a una forma di riconoscimento per il lavoro fatto come operatore libero di documentare il lavoro della tonnara.

Ora, dopo *Cacciatori sottomarini*, i tempi erano maturi per realizzare un documentario in quegli stessi luoghi ma prodotto dalla Panaria Film.

*Cacciatori sottomarini* aveva messo alla prova Alliata e l'attrezzatura da immersione realizzata per l'occasione. I commenti della critica e, prima ancora, quelli di Rossellini, avevano ripagato ampiamente gli sforzi e l'investimento, per lo meno in termini di energie. Erano la conferma delle capacità tecniche e professionali della neonata Panaria Film, del suo potenziale. Lo slancio che ne era derivato aveva spinto il gruppo a continuare l'impresa produttiva e a impegnarsi subito in nuovi progetti, tra cui la già discussa co-produzione dei tre documentari con Artisti Associati. In quei primi mesi del 1947 in cui *Cacciatori sottomarini* veniva presentato al pubblico, Alliata aveva quindi meditato di ritornare a filmare alle Eolie e soprattutto nelle tonnare, questa volta però immergendosi.

La realizzazione di *Cacciatori sottomarini* era stata, è vero, una palestra formidabile perché, attraverso l'esperienza diretta, aveva fatto maturare una serie di conoscenze – sulla fotografia cinematografica subacquea, sullo scafandro, il treppiedi, la respirazione – che ora potevano essere messe a frutto nella realizzazione dei lavori futuri, ma aveva anche messo a nudo i limiti che ora dovevano essere superati, a partire dai pesanti condizionamenti imposti dal cosiddetto scafandro “n° 1”. In una memoria recente interamente dedicata a tale aspetto, Alliata esamina analiticamente i limiti del primo dispositivo che era scarsamente stabile, per la sua forma affatto idrodinamica, e scarsamente maneggevole, per la sua dimensione e il sistema di contrappesi a “cilindretti” mobili; era altresì difficile da collocare sul treppiedi e non consentiva di cambiare l'ottica (la cinepresa ne aveva tre su una torretta girevole) durante l'immersione, né di inquadrare con precisione il soggetto perché era dotato di un mirino a traguardo che non rendeva conto dell'immagine che effettivamente era ripresa dall'obiettivo, né di controllare la quantità di pellicola residua nello chassis; operando in acqua salmastra, era inoltre soggetto alla ruggine e il pericolo di infiltrazioni tramite l'interruttore “navale” in gomma che serviva ad azionare il motore della cinepresa non era certo trascurabile (Alliata 1997). Si giunse quindi a progettare e realizzare una seconda versione, nota come scafandro “n° 2” [\[foto\]](#), «un gioiello di tecnologia ed inventiva» (Romeo 2009, 87) secondo le parole di uno dei maggiori esperti di fotocinematografia subacquea. Realizzato in lamierino d'ottone, con saldature resistenti alla corrosione, perfettamente sagomato sulle forme irregolari della Arriflex, aveva un oblò che consentiva di guardare attraverso il mirino della cinepresa per vedere cosa fosse effettivamente inquadrato e una levetta che

faceva girare la torretta e così io potevo accorgermi, dal mirino che avevo davanti all'occhio, se l'obiettivo era arrivato al punto giusto – perché l'obiettivo ha uno scatto che io da fuori non sentivo – e soprattutto come io potevo meglio inquadrare l'immagine da riprendere con quell'obiettivo, perché naturalmente ogni obiettivo dava un risultato diverso. Quella fu una gran trovata, che per noi fu di assoluta ordinaria amministrazione ma che è ritenuta di straordinaria ingegnoseria. Misi diversi mirini “a traguardo”: uno di sopra, uno di fianco, in modo tale che l'operatore potesse avere la comodità di inquadrare, seppure approssimativamente, un soggetto dalle più diverse posizioni, perché capitava in certi momenti di emergenza di tenere la macchina in basso e io inquadrare dall'alto, di poterla tenere anche storta: allora avevo bisogno di poter avere una quantità di impostazioni da cui poter capire se si inquadrava o no il soggetto. Realizzammo un altro particolare di importanza enorme: un vetrino dal quale si vedeva la lancetta del porta-pellicola, che portava 30 o 60 metri di pellicola, cioè 2-3 minuti di ripresa. Allora c'erano 2 o 3 minuti e poi bisognava smontare tutto,

ogni volta c'era da perdere mezz'ora per levare le farfalline, levare la macchina, ricaricare, rimettere dentro... Quindi avevo il vetrino con il quale vedevo la lancetta che mi diceva quando c'era pellicola o quando finiva. Questa è stata una grande trovata perché per il primo documentario, *Cacciatori sottomarini*, girai minuti e minuti senza che ci fosse la pellicola dentro, perché il rullo era esaurito e non ce ne accorgemmo, certe volte ci si distraeva! (De Filippo e Rimini 2004, 13)

Insomma, il nuovo scafandro risolveva a meraviglia i problemi del suo predecessore e «consentiva di utilizzare a qualsiasi profondità la cinepresa [...] come fosse sulla terraferma. E forse meglio» (Alliata 1997, 2). Questo oggetto prezioso e misterioso che sembrava uscito da un romanzo di Verne, fu utilizzato per altri due documentari e per le riprese subacquee di *Vulcano* (1950). Ancora oggi funzionante, fa bella mostra di sé, insieme alla Arriflex 35mm, presso la sede dell'Archivio Panaria a Villa Valguarnera.

Allo stesso tempo fu realizzato anche un nuovo treppiedi, in alluminio, più maneggevole del precedente.

Alliata, Moncada e Di Napoli partono alla volta della tonnara di Trabia, in provincia di Palermo, gestita da don Ugo Moncada – padre di Pietro, socio della Panaria Film – che aveva in carico tre tonnare dei Lanza di Trabia. Qui faranno le riprese in esterni (Cafiero 2008). Ma Alliata voleva fare le riprese anche sott'acqua, lungo le reti di sbarramento e poi nelle camere, fino a volere immergersi nientemeno che nella “camera della morte” che, della tonnara, era per eccellenza il luogo sacro, quello del sacrificio finale, nonché più pericoloso. Don Ugo Moncada si rifiuterà e così anche tutti gli altri proprietari cui si rivolgerà. Erano troppi gli interdetti vigenti in quei luoghi e i pericoli connessi: se non si rischiava di distrarre o innervosire i tonni, facendoli scappare, vanificando quello sforzo immane di economie e uomini, si rischiava di rimetterci la pelle, visto lo spazio ristretto in cui Alliata si sarebbe trovato a operare nella “camera della morte”, a diretto contatto con tonni enormi anche di 400 o più chili, impazziti nella foga di sfuggire alla morte violenta della mattanza. Nessuno si voleva prendere la responsabilità di una tale infrazione. Fortunatamente a Capo Granitola, in provincia di Trapani, tra Selinunte e Mazara del Vallo, trovarono dei giovani proprietari ben disposti. Finalmente poterono immergersi. Fu un

lavoro paziente ed ansioso, durato circa novanta giorni in attesa dei tonni che in genere giungevano troppo presto al mattino quando la luce non era ancora sufficiente per le riprese subacquee. E ogni mattina, partendo dalle monumentali rovine dell'antica città di Selinunte giungevamo a tre miglia dalla costa a un altro grandioso spettacolo. La solitaria e solenne immensità del mare sfidata da quaranta uomini a guardia della smisurata trappola. E giù nel silenzio carico di minaccia i mostri di tre

quintali guardigni e accorti cercavano di sfuggire alla caccia ottenendo come unico risultato di ingabbiarsi sempre di più sino ad arrivare alla camera della morte, ancora vivi, ma con i minuti irrimediabilmente contati<sup>68</sup>.

In quei tre mesi a Capo Granitola, in quelle ore lunghissime di attesa nelle barche, per cercare di ovviare agli antichi e inefficaci metodi di osservazione subacquea dei tonnaroti – che usavano lo *specchio* (un secchio con il fondo di vetro) o gettavano dell'olio sull'acqua per creare una superficie che avesse un effetto lenticolare – fu realizzato un altro dispositivo che poi verrà ulteriormente perfezionato e utilizzato l'anno successivo per il documentario *Tra Scilla e Cariddi: l'iposcopio*<sup>69</sup>. Siamo nel luglio del 1947. Contrariamente a quanto si sapeva fin'ora dalle recenti memorie di Alliata, l'iposcopio entra a far parte dell'attrezzatura della Panaria già da quest'anno, progettato «per potere osservare il mare sino nelle sue più recondite profondità dalla barca»<sup>70</sup>. Non si tratta di un dispositivo collegato alla cinepresa, come poi sarà, ma semplicemente di uno strumento di osservazione per agevolare chi stava sulla barca nell'individuazione dei banchi dei tonni, per prepararsi alle riprese. Ma i tonni non erano gli unici a presentarsi durante le immersioni.

Certo non simpatico e piacevole “girare” fra quelle enormi pareti di rete con il mare giù che si perdeva in un blu intenso nel quale non si distingueva il fondo, con le maglie color paglia nelle quali trovammo, un giorno, fortunatamente impigliato in modo definitivo e saldo, un pesce bandiera, parente molto stretto del pesce cane e appartenente alla stessa famiglia, lungo sei metri e del peso di circa sei quintali. Laggiù c'era un'aria di silente tragedia piena di pericoli.

Nella camera della morte, poi, era un'altra cosa. Li vedevamo con i tonni e non di rado avevamo ospiti qualche pesce spada, qualche razza dalla coda velenosa, dei pesci tamburo, tutti riuniti per l'occasione di una coabitazione poco gradevole e infatti poco gradita al vedere gli eccitati colpi di coda e la velocità con cui tutti cercavano una possibile scappatoia.

Il nostro operatore [Alliata] e il nostro fotografo [Di Napoli] si compiacevano di eseguire spericolate immersioni quando la rete della camera della morte si cominciava a tirare su e lo spazio in acqua era sufficiente per tutti, allo scopo di avvicinarsi più ai tonni, quando invece si restringeva a pochi metri

---

68 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentario Tonnara”, dattiloscritto *Tonnara*, s.d., ma presumibilmente risalente al 1948. Il testo, scritto da Francesco Alliata ma non firmato, è sul cortometraggio omonimo, e probabilmente fu previsto per qualche rivista.

69 AP, Serie Storica, Carte, PF045, registro cassa *Documentario Tonnara*. Le spese per la realizzazione dell'iposcopio sono rendicontate nel mese di luglio del 1947.

70 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentario Tonnara”, dattiloscritto *Tonnara...*

quadrati si dovevano destreggiare per evitare ora una vigorosa codata ora un colpo di muso che, nel caso del pesce spada si sarebbe trasformato in una infilzata, ora un grazioso ancheggiamento della razza, che con aria innocentissima voleva affondare la sua mortale spina nelle dolci carni dei mostri bianchi<sup>71</sup>.

Alliata rimaneva a riprendere fin che era possibile, fino al momento in cui i tonni iniziavano a essere agganciati dai rampini e tirati su dai tonnaroti. Il mare allora si tingeva di sangue e i tonni impazzivano. Quello era il momento in cui il forzuto Pietro Moncada tirava la corda alla quale Alliata era legato, portandolo in superficie al sicuro. «Mi era stato così possibile riprendere, come sempre in apnea, quel crescendo di ansia e frenesia di quei bestioni che passavano a pochi centimetri dalle mie tempie» (Alliata 2015, 175).

In un'intervista recente Alliata ricordava che non ebbe mai paura allora, nonostante stesse rischiando la vita, preso com'era dalle riprese, con l'occhio attaccato alla Arri. Era guidato da una morbosità scopica a lui già nota che lo rendeva incosciente del contesto in cui si trovava ad operare.

Quando tu hai l'occhio al mirino della cinepresa non vedi più niente, sparisce tutto! Non c'è più rischio che tu possa immaginare, perché la tua vita è nell'immagine. E questo mi capitava durante la guerra, quando io riprendevo i bombardamenti sulle nostre città, o dagli aerei, con tutti i colpi che ci arrivavano dalle mitragliatrici o dai cannoni antiaerei. (Sanguineti 2009)

Il gruppo di lavoro è formato dagli stessi che avevano partecipato alla realizzazione di *Cacciatori sottomarini*, eccetto Renzo Avanzo che invece sarà impegnato nella realizzazione dei due cortometraggi eoliani dello stesso anno di cui si discuterà avanti. Come succederà anche per gli altri documentari a venire, almeno fino alla realizzazione di *Vulcano* (1950), all'interno del gruppo ci sarà una certa intercambiabilità dei ruoli. Alliata ricorderà: «non avevamo un ruolo ben preciso. Io ero un po' il tuttofare perché ero l'unico cinematografaro vero, gli altri facevano da attori, da comparse, mi aiutavano a portare le attrezzature e, naturalmente, dicevano la loro» (Chessa, Giorgio e Olivetti 2005, 15). La situazione cambierà quando la Panaria Film si imbarcherà nella produzione e realizzazione dei lungometraggi: da quel momento Alliata sarà totalmente assorbito dagli aspetti manageriali.

---

71 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Documentario Tonnara", dattiloscritto *Tonnara...*

Il montaggio di questa nuova fatica sarà effettuato nuovamente da Carlo Alberto Chiesa che continuerà il sodalizio con la Panaria per i successivi quattro documentari, fino a *Opera dei Pupi* (1949).

Prima di addentrarci nell'analisi di *Tonnara*, vale la pena esaminare alcuni documenti che abbiamo rintracciato tra le carte dell'Archivio Panaria che gettano nuova luce sul progetto originale del cortometraggio.

Come sappiamo, la Panaria Film aveva sottoscritto un contratto con la Trans World Film per la distribuzione internazionale di *Cacciatori sottomarini*. La società si occuperà poi anche della distribuzione dello stesso *Tonnara* e del successivo *Isole di cenere* (1949)<sup>72</sup>. In una lettera dell'aprile del 1947 indirizzata alla società, praticamente all'indomani dell'accordo di distribuzione per il primo cortometraggio, Alliota ricordava al direttore generale di avergli chiesto se riusciva a procurargli della pellicola negativa 35mm a colori: «dato che si sta per iniziare la stagione estiva con la ripresa da parte nostra dell'attività subacquea, gradiremmo poterne avere qualche campione di almeno mt. 120 in tempo per gli esperimenti»<sup>73</sup>. Alliota non era nuovo al colore: durante la sua formazione al CineGUF, nel 1939, grazie alla collaborazione con l'Agfa (cfr. qui *Appendice: Gli anni della formazione di Francesco Alliota*) aveva potuto provare e utilizzare per un suo cortometraggio la pellicola della casa tedesca quando era ancora a uno stadio sperimentale. I brevetti dell'Agfa diventeranno poi bottino di guerra e saranno sfruttati dalla Kodak negli Stati Uniti (Giuliani 2003). In Italia, nel 1947, la Ferrania stava già sperimentando la sua pellicola a colori, la Ferraniacolor che tanto successo avrà negli anni '50, ma il primo filmato arriverà solo dopo qualche anno: sarà *Ceramiche umbre* (1950) di Glauco Pellegrini. Non a caso si tratterà di un cortometraggio.

Dalla fine della seconda guerra mondiale fino ai primi anni Cinquanta il cortometraggio non fiction si configura come un laboratorio sperimentale per la messa a punto del colore, secondo il teorema ricorrente che vede nella forma breve una tappa necessaria per l'istituzionalizzazione delle nuove tecnologie. (Pierotti 2006, 57)

---

72 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo "Stampa e pubblicità 47-48", dépliant *Panaria Film. Produzione cortometraggi 1947-48*

73 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Panaria film s.r.l. T.W.F. Corrispondenza", lettera dattiloscritta della Panaria Film, non firmata ma redatta da Francesco Alliota, indirizzata a Ever Haggiag, direttore generale della Trans World Film, datata 28 aprile 1947

Quindi in quella primavera del 1947, quando la pellicola a colori era ancora assente dal mercato italiano, Alliata si era rivolto a una di quelle figure “ponte” tra Italia e Stati Uniti sperando di poter avere mezzo rullo di Kodak a colori, giusto quanto bastava a fare delle prove tecniche di fotografia subacquea. Alliata, sperimentatore intraprendente, voleva replicare il traguardo di *Cacciatori sottomarini: Tonnara* avrebbe potuto essere il primo cortometraggio a colori italiano e, per di più, subacqueo.

La lettera di risposta della TWF non è però confortante e avverte la Panaria sulle «difficoltà enormi che [potrebbe] incontrare dovendo di volta in volta inviare in America la pellicola per lo sviluppo, ed attendere dei lunghi mesi per conoscerne il risultato»<sup>74</sup>. Alliata desisterà, perlomeno per la realizzazione di *Tonnara*, ma non abbandonerà l'idea tanto che, come ricorderà lui stesso in una suo recente intervento, l'anno successivo, nel 1948, tornerà a filmare il mondo della tonnara, nuovamente a Trabia, girando sperimentalmente in «pellicola 16 mm invertibile per la Warner Bros americana» (Alliata 2000), *big company* con cui aveva intanto preso contatti. Alliata aveva ripiegato su un formato inferiore, il 16mm, che era sicuramente più maneggevole ed economico; inoltre, trattandosi di pellicola invertibile, ovvero diapositiva, poteva accorciare enormemente i tempi di sviluppo e stampa, non dovendo ricorrere a tutti i passaggi del procedimento convenzionale negativo-positivo. Di contro la pellicola del girato era anche quella di visione, era insomma originale e copia allo stesso tempo, soggetta a rischi di deterioramento o perdita. Il caso volle che la pellicola fosse spedita per lo sviluppo negli Stati Uniti e che non se ne seppe più nulla. Anni dopo la Panaria (intanto trasformatasi in Delphinus s.p.a.) tornerà a utilizzare il 16mm per un altro progetto avanguardistico quando produrrà e realizzerà *Sesto Continente* (1954)<sup>75</sup>, primo lungometraggio subacqueo in Technicolor. Una produzione complessa e onerosa la cui analisi richiederebbe un'attenzione che qui non possiamo darle.

La consultazione della documentazione d'archivio ha portato alla luce un altro documento che rivela aspetti prima ignoti che riguardano sia le finalità che guidavano la realizzazione di *Tonnara*, sia le scelte linguistiche (cinematografiche) che si volevano originariamente adottare. Si tratta di una lettera dell'agosto del 1948 – periodo in cui le riprese di *Tonnara* erano ormai alla

---

74 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Panaria film s.r.l. T.W.F. Corrispondenza”, lettera dattiloscritta della trans World Film, firmata da Ever Haggiag, direttore generale della TWF, indirizzata alla Panaria Film, datata 21 maggio 1947.

75 Visibile all'url <https://youtu.be/nSvi7qHikHQ>

fine – inviata alla prof.ssa Concetta Scordia, biologa marina dell’Università di Messina che, nel corso degli anni ‘30, aveva pubblicato «venti pubblicazioni sulla biologia, la migrazione e la pesca del tonno»<sup>76</sup>. Alliata, che insieme alla lettera invia soggetto e sceneggiatura del documentario, pone alla docente una serie di quesiti:

1. Esistono al suo Istituto, o saprebbe indicarci dove trovare qualche antica pianta di tonnara del secolo scorso o anteriore e qualche stampa pure antica, riprodotte scene di pesca del tonno?
2. Non potendo seguire o riprendere i tonni nella prima fase della loro vita, vorremmo fare, ai fondali permessi ai nostri apparecchi, riprese soggettive e cioè eseguite facendo muovere la macchina da ripresa come fosse tonno e quindi facendo vedere quello che vede il tonno; criterio che abbiamo usato per tutto il documentario fino alla camera della morte. Vorremmo perciò riprendere bei fondali che, per le loro caratteristiche (sabbiosi, rocciosi, piani o accidentati, con caverne o alte alghe) presentino affinità con gli ambienti, se si conoscono, in cui preferiscono vivere i tonni. In questa fase della loro vita a profondità elevate è conosciuta qualche particolarità degna di essere espressa sia attraverso l’immagine che attraverso il commento parlato?
3. La quarta frase del soggetto che riguarda la fase suddetta e che praticamente sarà quello che lo “speaker” dirà come commento al film, ha errori? Quali? Le saremmo grati se potrebbe darci altre notizie e particolari sulla loro vita.
4. Riguardo l’inquadratura n. 22 della sceneggiatura, ci occorrerebbe conoscere con precisione scientifica più che con l’approssimazione con la quale abbiamo potuto raccogliere notizie presso i pratici le correnti costiere di movimento dei tonni con il senso della loro marcia. Noi provvederemo poi a fare uno schizzo da inserire nel film.
5. Risulta a lei il numero e la ubicazione delle tonnare esistenti oggi in Sicilia?
6. Ha altri appunti e modifiche da fare e proporre?<sup>77</sup>

Alliata aveva consultato la docente per assicurarsi che ciò che voleva mostrare del comportamento dei tonni e dell’ambiente subacqueo in cui essi vivevano, aspetti ignoti quanto invisibili agli uomini comuni e conosciuti con approssimazione dai “pratici”, fosse rappresentato con “precisione scientifica”.

---

76 “Scordia Concetta” *Scienza a due voci. Le donne nella scienza italiana dal Settecento al Novecento*, consultato il 7 maggio 2017. <https://scienzaa2voci.unibo.it/biografie/64-scordia-concetta>

77 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentario Tonnara”, lettera dattiloscritta redatta da Francesco Alliata, non firmata, indirizzata alla professoressa [Concetta] Scordia, Istituto di Idrobiologia, Università di Messina, datata 21 agosto 1947.

L'attenzione per la "verità" dell'immagine non è certo cosa nuova per Alliata: la ricerca dell'adeguatezza della rappresentazione alla realtà aveva già soddisfatto altre esigenze, in un rapporto che si voleva di testimonianza efficace, come per le riprese effettuate durante la guerra al servizio del Cinereparto, o rivelatore e didattico, come nella realizzazione del cortometraggio giovanile sulla respirazione; né nuova è l'intenzione divulgativa, come abbiamo già visto per *Cacciatori sottomarini* e possiamo immaginare che così fosse anche per le co-produzioni con Artisti Associati. Ne viene fuori un ritratto inedito che avvicina Alliata, perlomeno nelle intenzioni, al documentarismo scientifico dell'epoca.

Il progetto originario di *Tonnara* era quindi un documentario sul mondo delle tonnare e della mattanza, come ci appare oggi, ma anche sulla vita e il comportamento dei tonni nel loro ambiente naturale. Tale parte di carattere "etologico" probabilmente non è stata sviluppata per la complessità delle riprese a profondità elevate o per le risposte non esaurienti della Scordìa. Immaginiamo tuttavia che le immagini che oggi vediamo nell'*incipit* del documentario e alcune informazioni snocciolate dal commento in *voice over* possano essere state fornite dalla esperta messinese.

Altre considerazioni possono essere fatte sulle scelte linguistiche, come anticipato. Se già guardassimo al titolo del documentario che compare nel soggetto e nella sceneggiatura allegati alla lettera esaminata, vedremmo che non è ancora *Tonnara* ma *Vita e morte dei tonni*<sup>78</sup>. Il punto di vista era quindi inizialmente rovesciato, era dal basso, dal mare verso il mondo degli uomini e non viceversa come ci appare dalle immagini del cortometraggio oggi noto, o perlomeno il rapporto tra le parti relative alla vita dei tonni e della tonnara aveva un equilibrio differente. Non è un caso quindi, come emerge dal secondo quesito posto alla Scordìa, che le riprese subacquee fossero state realizzate tutte in soggettiva (la maneggevolezza del nuovo scafandro crediamo possa avere influito in tal senso). Anche questo è un fatto del tutto nuovo.

Ciò che oggi vediamo è quindi effetto di un ripiego: alle difficoltà di rappresentazione della "vita" dei tonni si dovette provvedere con una nuova sceneggiatura che si concentrasse solo sulla

---

78 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Documentario Tonnara", dattiloscritto *Vita e morte dei tonni. Soggetto per un cortometraggio cinematografico*. Il documento è sicuramente redatto da Francesco Alliata anche se non firmato; non è indicata alcuna data ma molto probabilmente è del 1947. Nello stesso fascicolo è presente anche il dattiloscritto *Vita e morte dei tonni. Sceneggiatura* per il quale valgono le stesse indicazioni di redazione fornite per il soggetto.

loro “morte”. Cadendo la possibilità di questo doppio filone narrativo e, con esso, del tonno come soggetto dell’enunciazione visiva, il montaggio ha dovuto reinterpretare le immagini subacquee realizzate in maniera tale che funzionassero come delle oggettive, escludendo sicuramente quelle immagini che erano state concepite per mettere in relazione il punto di vista del tonno con quello degli uomini<sup>79</sup>. Ne è un esempio l’esclusione della ripresa n. 72 «subacquea soggettiva, il raïs che guarda con lo specchio dal basso», cui segue un «contro campo dei tonni visti dal raïs»<sup>80</sup>. Quello che era un dialogo visivo tra due soggetti, o comunque presentava due istanze ben definite e autonome, recedeva a monologo del solo soggetto umano, ovvero al convenzionale (per così dire, considerando il documentario “medio”) punto di vista oggettivo di un osservatore esterno.

L’unica soggettiva sopravvissuta al rimaneggiamento del progetto originario è, come possiamo vedere, l’ultima ripresa subacquea del cortometraggio, in cui viene rappresentato il punto di vista del tonno ormai spacciato dentro la camera della morte, poco prima di essere agganciato dai tonnaroti. Una sorta di “canto del cigno” prima dell’ultimo colpo di pinna. Ciò che oggi ci sembra quindi una soggettiva un po’ fuori luogo, vista la sua unicità, in effetti è il residuo, ma con senso diremmo “deteriorato” e ormai incomprensibile, di un’istanza enunciativa che invece era solidamente programmata nella sceneggiatura.

Nel progetto originario del cortometraggio rileviamo quindi un aspetto che vedevamo già timidamente all’opera in *Cacciatori sottomarini*: l’uso della soggettiva come strategia per il coinvolgimento dello spettatore nello spettacolo della rappresentazione. La direzione, come detto, era stata tracciata dal cinegiornalismo della INCOM che ricorreva all’interpellazione visiva, oltre che verbale, per catturare lo spettatore. Si trattava di un modello che incontrava i favori del pubblico e

---

79 Sappiamo che, nel linguaggio cinematografico, non esiste una inquadratura che possa essere definita a priori soggettiva perché non sono le caratteristiche proprie dell’immagine a definirla come tale. La configurazione di uno sguardo che valga come soggettivo dipende dall’instaurazione del soggetto all’interno della narrazione. Occorre quindi porre le diverse istanze narrative in relazione tra loro. Ciò è possibile solo all’interno di una sequenza di inquadrature. Nel cinema “classico”, per esempio nelle scene di dialogo tra due personaggi, un modo molto semplice e convincente (per lo spettatore) consisteva nell’inquadrare i due insieme, solitamente in oggettiva, con il personaggio A che si rivolgeva al personaggio B, inquadrando poi il personaggio A dal punto di vista del personaggio B. Ovviamente ciò presupponeva che le direzioni degli sguardi dei due personaggi fossero coerenti e che la dislocazione delle loro figure nello spazio dell’azione fosse precedentemente esplicitata tramite uno *establishing shot* e vincolata alla regola dei 180°. Sulla configurazione dei diversi punti di vista cfr. Casetti e Di Chio 2004.

80 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentario Tonnara”, dattiloscritto *Vita e morte dei tonni. Sceneggiatura...*

che, ancora in quel primo dopoguerra, era ben accolto anche da una parte della critica per i suoi elementi di innovazione. Qui la strategia, dal punto di vista visivo, è ancora più ambiziosa perché vuole intrecciare due narrazioni (la conferma viene anche dalla sceneggiatura che presenta per buona parte del cortometraggio un montaggio alternato): quella del mondo dei tonni, tutta in soggettiva, con quella del mondo della tonnara. Un'ambizione non facilmente realizzabile anche perché doveva essere adeguatamente supportata da un coerente svolgimento del canale sonoro.

Valutazioni simili a quelle già riportate per *Cacciatori sottomarini* le possiamo esprimere anche per il commento in *voice over* di *Tonnara*: lo stile risente ancora della retorica dei cinegiornali LUCE di epoca fascista, seppure ora il linguaggio sia più discorsivo e abbia perduto quella pesante aggettivazione che caratterizzava la voce narrante degli anni precedenti. Qui però, al contrario di *Cacciatori sottomarini*, si è perso quel tono ironico che vedevamo all'opera nella scenetta del palombaro. Ciò è coerente con il proposito originario di *Tonnara*, la cui intenzione didattica, di divulgazione para-scientifica potremmo dire, abbiamo discusso. Che i contenuti del commento parlato – che riprendono molto da vicino il testo del soggetto di Alliata – siano didascalici non ci sorprende, né ci sembra che debbano essere valutati in maniera essenzialmente negativa, come invece hanno fatto coloro che fino a oggi hanno scritto sulla Panaria. Si tratta di un testo adeguato alla funzione primaria che il documentario si poneva: spiegare e divulgare la conoscenza di aspetti ignoti o altrimenti oscuri se non agli addetti ai lavori, cioè ai “pratici” della tonnara o agli scienziati che studiavano i tonni. L'utilizzo di un linguaggio chiaro e con un forte rapporto referenziale con le immagini che aveva il compito di supportare, era quindi sentito come necessario. Occorre, lo ripetiamo ancora una volta, contestualizzare l'opera, comprendere almeno le “ragioni” delle sue intenzioni produttive e del contesto culturale in cui essa è calata per poter formulare delle ipotesi interpretative che siano maggiormente rispettose nei suoi confronti. Lo studio dei documenti d'archivio, da questo punto di vista, ci ha sicuramente agevolati nel ricostruire intenzioni e passaggi prima sconosciuti.

Infine il sonoro. Se la voce è ancora presente, finalmente la musica lascia spazio al suono in presa diretta. Alliata ricorderà che

buona parte dei documentari hanno le riprese sonore fatte con un magnetofono dell'età della pietra [...] Era a filo magnetico, che noi facemmo venire dalla Svizzera e con molti accorgimenti ci siamo fatti prestare. Era un'attrezzatura professionale, che veniva da Radio Losanna, questo magnetofono: invitavamo un reporter di Radio Losanna, che si chiamava John Pasetti, lo invitavamo a fare dei ser-

vizi qua in Sicilia, lo ospitavamo [...] e gli sequestravamo il registratore e lo usavamo per i fatti nostri. (De Filippo 2008, 268)

Certo la musica non si fa completamente da parte, resiste ancora, forte di vecchie abitudini, sia stilistiche che produttive. Comunque ora svolge una funzione differente e seppure sia ancora lì a colmare i “vuoti di realtà” di cui parlavamo precedentemente, lo fa più sommessamente: raramente prende il sopravvento mettendosi in primo piano e anzi, solitamente, costituisce una sorta di discreto sottofondo. Da questo punto di vista la sua funzione illustrativa, che tanto forte era ancora in *Cacciatori sottomarini*, sembra perdere forza. In realtà viene a mancare la sua necessità, viene minato il suo ruolo. Il motivo, ovvio al primo ascolto, sta nel rapporto che il suono in presa diretta instaura con le immagini: non più illustrazione ma riferimento diretto, testimonianza viva di un mondo ora finalmente rappresentato anche nella sua dimensione sonora che, nei canti dei tonnaroti e nelle loro esortazioni, esprime quelle tradizioni millenarie e sincretiche che le immagini, da sole, non riescono a restituire con la stessa pregnanza. E seppure i brani registrati non siano in sincrono con le immagini mostrate e anzi, a volte (vedi il canto montato sulla calata delle reti in mare), sembrano essere irrelati e usati alla stregua di un commento musicale, la loro forza documentaristica assume un aspetto liberatorio e foriero di nuove prospettive.

#### 4 *Bianche Eolie*<sup>81</sup> e *Isole di cenere*<sup>82</sup>

Nel periodo trascorso alle Eolie durante la realizzazione di *Cacciatori sottomarini*, i quattro della Panaria avevano scoperto un mondo subacqueo affascinante che diventerà il soggetto quasi esclusivo del cortometraggio. Però erano rimasti molto impressionati anche dalla parte emersa delle isole per la varietà dei paesaggi e i loro contrasti violenti; e non meno erano rimasti colpiti dagli eoliani, costretti a una vita dura e poverissima quasi fuori dal tempo. Se non avranno meditato in quegli stessi giorni di tornare l'anno seguente per fare delle riprese, saranno arrivati a tale conclusione nel momento in cui, dopo i primi apprezzamenti per *Cacciatori sottomarini*, stavano iniziando a progettare le successive produzioni, alcune delle quali abbiamo già esaminato.

---

81 Visibile all'url [https://youtu.be/WfOG5fAWAns?list=PLQfA5\\_-kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN](https://youtu.be/WfOG5fAWAns?list=PLQfA5_-kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN)

82 Visibile all'url [https://youtu.be/wE3xBGi29SI?list=PLQfA5\\_-kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN](https://youtu.be/wE3xBGi29SI?list=PLQfA5_-kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN)

La Matarazzo, che aveva finanziato *Cacciatori sottomarini* e *Tonnara*, continua ad anticipare economicamente le altre imprese della Panaria, così in quella stessa tarda primavera (o inizio d'estate) del 1947 in cui erano in cantiere le altre produzioni, vengono effettuate le riprese di due documentari che possono essere considerati come due parti di uno stesso progetto, sia per unità di intenti che di stile, come vedremo più avanti.

La regia e il soggetto sono affidati a Avanzo, Di Napoli e Moncada. Alliata, a causa della malattia di una delle sue sorelle, non può partecipare alla realizzazione per occuparsi delle riprese (De Filippo 2008, 290n), così insegna la tecnica di ripresa cinematografica a Fosco Maraini, appena tornato dal Giappone, già allora noto etnologo e orientalista nonché valente fotografo che, avendo sposato diversi anni prima Topazia Alliata, era diventato suo cugino.

Prima di assumere la denominazione attuale di *Bianche Eolie* e *Isole di cenere*, i due documentari erano stati intitolati *Eolie* e *Lipari*<sup>83</sup>. Ma perché due cortometraggi per lo stesso arcipelago? È lo stesso Maraini a spiegarlo in un interessante volumetto del 1951 che abbiamo trovato tra le carte dell'Archivio Panaria: *Volto delle Eolie*, dedicato alle Isole e scritto insieme a Vitaliano Brancati e Massimo Simili.

Fin dalle prime visite mi accorsi di un fatto: ch'esse [le Eolie] appartengono a due specie ben distinte fra di loro. Da una parte ci sono le Eolie bianche, dall'altra le Eolie nere. Eolie bianche possono dirsi quelle in cui l'impeto vulcanico si è ormai placato e l'uomo è riuscito a plasmare in qualche modo l'aspetto fisico dei luoghi; quelle in cui il sole splende con riflessi meno metallici e siderali, più da buon padre, generatore di vita e dispensatore di gioia. Le *Eolie nere* sono invece antichi e maledetti scogli sopravvissuti ai primordi; sono lembi di Luna; fuoco, inferno e basalti (Maraini 1951, 11)

Si tratta quindi di due facce della stessa realtà, due aspetti compresenti ma in opposizione, come di un mondo in cui l'unità originaria, ormai perduta, abbia dato origine a due regni irrimediabilmente separati. Per comprendere le Eolie occorre quindi rappresentarli entrambi, con le loro differenze e particolarità. Il testo di Maraini evidenzia perfettamente questo dualismo che, nei documentari, viene ancor più accentuato dal commento in *voice over*.

*Bianche Eolie* è girato tra Panarea e Lipari, *Isole di cenere* tra Vulcano e Stromboli. Panarea è quella che incanta subito lo sguardo.

---

83 AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Varie", lettera *Versamento importo iscrizione registro cinematografico*, dattiloscritta su carta semplice non intestata e non firmata, inviata dalla Panaria Film alla SIAE Ufficio Cinema di Roma, datata 4 febbraio 1948.

Tutti gli elementi più nobili del paesaggio eoliano sono raccolti in questo punto. C'è il mare che sembra creato ogni mattina nuovo all'alba da un gran dio felice e sicuro, pieno di gioia, pronto a cantare, a lanciar sassi alle nuvole, a inebriarsi col vino ed a fare all'amore all'ombra dei carrubi. Ci sono le rocce, gialle, paonazze, rossigne, verdi, nere, striate, il corpo chimico dell'isola messo a nudo dalle onde e dai venti. Ci sono i fianchi della montagna con i suoi oliveti, su su, fino alle pendici più alte, ripide e deserte, dove giocano serene nubi bianche. [...]

Casette bianche del tipo caratteristico isolano (corpo basso, lungo, a tetto piatto; portico antistante o pergola che poggia su pilastri di muratura; tutto lavato a calce) sono disposte con irregolarità – così ben riuscita da sembrare studiata – fra grandi massi porporini ed uliveti d'argento. Su per il pendio si snodano straduzze strette che voltano, risvoltano, scendono, si rompono in gradinate o passano per un pertugio fra pietroni accatastati. (Maraini 1951, 12)

Panarea è luce, è colore, continuo rinnovamento, gioia di vita, terra fruttuosa e abitata da uomini le cui case hanno trovato una forma e una disposizione in cui risuona l'eco di quell'armonia degli elementi che permea l'isola dalle coste fino alle nuvole “serene” che giocano tra le sue vette.

Lipari, pur sempre “bianca”, ha una carattere diverso.

Lipari in un certo senso è la meno interessante delle isole. È la più normale: un lembo di terraferma. È grande, ha per capoluogo una vera e propria cittadina e ci sono vallette dell'interno da cui non si scorge neppure il mare. Lipari appartiene alle Eolie bianche non solo metaforicamente, ma anche fisicamente, almeno in parte. Le sue cave di pomice sorgono infatti dal mare come la muraglia di ghiacciaio della Grande Barriera antartica. Sono dirupi accecanti d'un terriccio-cenere il quale, quando tira vento, si leva in nuvoli e vortici paurosi. Parecchie centinaia di uomini e di donne lavorano all'estrazione del minerale. «È un inferno bianco» dicono, quando il sole arde abbacinandoli e la polvere roteando nell'aria li soffoca. (Maraini 1951, 13)

La sua estensione sembra azzerare la sua bellezza, come la diluisse o smorzasse quelle vibrazioni luminose che, invece, a Panarea sono intense e pure, ancora non contaminate dalla normalità della civiltà. Lo sguardo a Lipari non vaga, rimane intrappolato dentro l'isola dove manca il respiro del mare, il gioco tra gli elementi. Tutto sembra fermo. La sua luminosità, poi, è ingannatrice, è l'illusione di una bellezza che è tale solo quando l'isola è vista da lontano. È un abbaglio che nasconde la fatica di un lavoro maledetto, è un biancore che calcina i polmoni.

Le Eolie nere sono il “negativo” di quelle bianche, come fossero state create in opposizione alle altre per il gusto di una natura matrigna e capricciosa. Stromboli è la più curiosa delle due.

Stromboli è un cono nero che si leva a quasi mille metri sul mare. In una valle infernale poco sotto la sua vetta, fra le due creste taglienti di roccia dette Filo di Barona e Filo del Fuoco, l'isola geme, scoppia, sussulta, fischia e lancia brandelli di lava fiammeggiante al cielo; a volte la lava cade fino in mare, allora l'acqua bolle e ai nuvoloni del fumo si uniscono i pennacchi del vapore. Il nero di Stromboli è profondo, desolato, quasi sontuoso talvolta; specialmente la sera con le nuvole rosa e madreperla.

Per contrasto ogni casa è bianca, bianchissima. L'architettura è la stessa di quella delle case di Panarea ma l'insieme, non so come, è triste. Viene da pensare a degli ossi: ossi fra tizzoni smisurati di pietra. E poi l'isola va lentamente ma sicuramente spopolandosi. [...]

Infatti uno degli spettacoli più impressionanti di Stromboli (e di tutte le Eolie) è quello della Città Morta. Proseguendo oltre San Vincenzo si raggiunge Piscità, un lungo borgo di casette cubiche e bianche costruite su delle rocce nere ed aguzze e che, a suo tempo, doveva ospitare tre o quattrocento persone. Oggi ne restano una diecina: dei vecchi, qualche ragazza, alcuni bambini. Il posto degli uomini è stato preso dai gatti e dal silenzio.

Piscità non è ancora la rovina pulita dai millenni, Palmyra o Pompei, è un paese in decomposizione, sono case che marciscono. Spingi una porta tarlata, cadente, e ti ritrovi in una stanza con i mobili sfatti, perché dal soffitto piove. In un angolo una bambola si disfa a poco a poco e ti guarda con gli occhi verdi di vetro. (Maraini 1951, 14)

Stromboli è viva di una natura in perenne attività, un rinnovamento continuo che però è continua cancellazione. È una terra che brucia di un fuoco non addomesticabile, inutile agli uomini, anzi distruttore. Le case, i segni della civiltà, sono solo incidenti di percorso nel ciclo delle eruzioni. Ogni speranza di permanenza, ogni tentativo di futuro, sono vani propositi. E in una terra di rovina non resta che fuggire. Quelli che rimangono sono zombi, ricordi di uomini.

Vulcano sembra il futuro di Stromboli o forse il suo passato remoto, preistorico.

Il dramma tellurico di Stromboli non è solo boati e fiamma ossidrica, è qualcosa di umano; gli uomini, le loro case, le loro vicende sono legate indissolubilmente ai vecchi carboni neri del monte. A Vulcano invece non sembra esistere che natura; è Luna, chimica. Sull'isola ci sono degli abitanti, ma vi stanno come pionieri o colonizzatori, in assetto di guerra, pronti a fuggire, e non si sono mai imparentati col midollo segreto delle cose. A Vulcano un animo l'hanno soltanto i sassi.

Vulcano è un lembo di stella, una meteorite smisurata caduta fra i flutti del Mediterraneo. Le sue rocce non sono rocce ma processioni di dromedari fusi, lotte d'iguanodonti torturati, sfaldarsi d'ornitorinchi lebbrosi, esplodere di giraffe in fiamme. Il mare entra nelle viscere dell'isola: l'isola

pugnala il mare coi suoi capi contorti e maledetti. Dappertutto fumacchi e zolfo, vapori ed anidridi. (Maraini 1951, 15)

Una natura “chimica” che non lascia spazio alla vita e agli uomini, le cui poche concessioni sono solo illusioni di una vita in realtà malata e senza futuro: «le canne vi nascono già fradice, il verde delle vigne è sospetto come il colorito dei febbricitanti» (Brancati 1951, 29). Anche il mare, notava ancora lo scrittore siciliano, sembra che debba lottare per bagnare questo lembo di terra che non lascia spazio se non a sé stesso.

Abbiamo dato spazio al testo di Maraini – che merita di essere letto già per la bellezza della scrittura – perché crediamo sia un commento alle immagini dei due documentari migliore di quello scritto da Marcella Rossellini che oggi ascoltiamo in *voice over*, e soprattutto perché rappresenta il punto di vista di colui che ha effettivamente ripreso quei luoghi. Vogliamo dire che, sebbene la regia e il soggetto dei due documentari risultino a nome dei tre soci della Panaria, è pur vero che l'impronta data da Maraini è riconoscibilissima. Lo scarto è visibile nelle inquadrature, sempre studiate ed equilibrate, con una composizione di derivazione fotografica che rivela radici salde nell'estetica delle avanguardie costruttiviste; ed è visibile anche nell'attenzione per il dato umano, visto dagli occhi di un operatore che è anche etnologo, con uno sguardo capace di rivolgersi agli uomini e alle loro cose lasciandosi affascinare e sorprendere pur mantenendo sempre la distanza dello studioso. Il commento scritto da Marcella Rossellini<sup>84</sup> è invece costruito a tavolino partendo dal ricordo di coloro che alle Eolie erano stati o guardando le immagini che scorrevano sul tavolo di montaggio; forse si era potuta confrontare anche con il soggetto approntato dalla Panaria, di cui però non abbiamo nessuna testimonianza, neanche tra le carte d'archivio. Si tratta comunque di un testo spesso artificioso, tendente al preziosismo lessicale o all'uso di formule letterarie in parte mèmori dello stile del Ventennio.

E se in *Bianche Eolie* la scrittura, a misura della “soportabilità” della natura e delle azioni rappresentate, sembra assumere toni più rilassati e un fluire cronachistico più vicino alle esperienze del cinegiornalismo di quegli anni (v. INCOM), in *Isole di cenere* il carattere di una natura aspra e instabile viene rappresentato con una scrittura drammatica e contorta. Così le *Bianche Eolie* sono «perennemente investite dalla violenza del mare che ostinatamente si avventa sulle

---

84 Seppure accreditata solo in *Bianche Eolie*, sappiamo che ha scritto anche quelli di *Isole di cenere*. Il dato è riportato nel già citato dépliant delle *Panaria Film Produzione cortometraggi 1947-48* presente tra le carte dell'AP.

rocce creando bizzarri motivi di architettura rupestre imbiancati di spuma», ma le *Isole di cenere* sono «vulcani corrosi dal mare, ossa di isole». E se Vulcano è quella in cui «il fuoco delle viscere terrestri sfugge da cento e cento fenditure incrostate di zolfo», il cui paesaggio è caratterizzato da «crateri vasti, lunari, deserti, dove al fragore d'esplosioni d'età trascorse è succeduto il silenzio», Stromboli viene descritta con ancor più enfasi: «In alto l'orrore infernale del cratere. Lungo il mare l'orrore lugubre della città morta. La solitudine s'exaspera: tutto qui è rovina e abbandono. La terra si scuote, gli abitanti sono fuggiti da molti anni. Restano alcuni vecchi che passano le giornate in un sordo incubo tenebroso».

Una scrittura del genere, che ci appare come una sorta di superfetazione, crea una distanza tra le immagini e il sonoro che non permette allo spettatore di proiettarsi in quella realtà che rimane rappresentazione lontana. Una separazione in cui l'immagine e il testo procedono autonomi, seppur parallelamente, in un rapporto che ancora non ha maturato pienamente il senso di una testualità audiovisiva, ovvero di una costruzione in cui i vari elementi verbali e visivi (e anche sonori e musicali) si riverberano l'uno nell'altro in un insieme strutturato organicamente. Distanza che è aggravata dalla musica illustrativa, anch'essa creata a tavolino con l'intento di riempire gli spazi tra le parole o di colmare quella mancanza di suoni che inesorabilmente sono evocati dalle immagini e che gli spettatori si aspettano di sentire in qualche modo; un commento che esprime atmosfere generali e non situazioni specifiche; una modalità compositiva «comoda» e consolidata, come abbiamo già detto, che consente all'autore di procedere per moduli da allungare e accorciare secondo le necessità del montaggio, senza troppa fatica, e che rischia di sfociare in accostamenti fortunosi se non incongruenti, nonostante la felicità di alcune frasi melodiche e dello sviluppo del tema o il coraggio mostrato nell'utilizzo di strutture armoniche insolite, come possiamo notare soprattutto in *Bianche Eolie*.

Se lo stile del commento in *voice over* crea distanza, la sua referenzialità, con quell'aderenza del testo alle immagini, la sua tensione didascalica in cui tutto è prescritto e spiegato, già immaginato e pronto al consumo, non può che creare un senso di appiattimento e chiusura che vincola la negoziazione dei significati e limita il percorso di appropriazione cognitiva ed emotiva dell'opera.

Insomma, quei limiti di scrittura del commento parlato che vedevamo all'opera in *Cacciatori sottomarini* e che lì però trovavano un temporaneo spazio di libertà nel tono scherzoso della scena del palombaro e nella generale intenzione divulgativa e spettacolarizzante del mondo subacqueo, qui sono manifesti con tutta la loro forza d'inerzia e fanno fare un salto indietro all'opera trasportandola in un tempo che sembrava quasi – con *Tonnara* – lasciato alle spalle.

I due documentari fanno invece un salto in avanti nella tecnica registica. Tra i cortometraggi esaminati finora, i due eoliani sono quelli in cui notiamo una salda capacità di dirigere la rappresentazione in senso narrativo attraverso il ricorso alla continuità visiva dell'azione. I piani e i campi sono scelti e si susseguono nelle sequenze mostrando una consapevolezza della grammatica visiva ormai matura; lo sguardo si muove senza sosta tra una inquadratura e quella successiva perché la scelta dei punti di vista, le entrate dei personaggi in campo, le loro uscite e i tempi delle azioni, sono ora tutti previsti, diretti e coordinati in maniera tale che sia garantita la continuità dell'azione.

Certo, la realizzazione di *Cacciatori sottomarini e Tonnara*, nonostante si basasse su un soggetto e una sceneggiatura scritti a monte, rimaneva comunque fortemente legata all'irriducibile aleatorietà degli eventi che venivano ripresi, era soggetta quindi a fatti imprevedibili che costringevano Alliata, con la sua cinepresa, a inseguire il momento topico dell'accadimento, come nella migliore tradizione del documentarismo di *reportage*. Qui invece siamo in presenza di una narrazione pre-scritta e pre-vista, in cui tutto è controllato e messo in scena e, quindi, facilmente assoggettabile alle regole del linguaggio cinematografico narrativo nonché allo stile registico. *Bianche Eolie* e *Isole di cenere*, da questo punto di vista, considerando il loro aspetto visivo, appartengono pienamente alla tradizione del documentario narrativo. Purtroppo la concezione del sonoro, quello che oggi chiameremmo *sound design*, lascia ancora a desiderare. I due Rossellini, Renzo e Marcella, in questo senso hanno le loro responsabilità.

La rappresentazione delle scene nei due documentari non risponde a una stessa concezione, seppure la regia delle azioni sia la medesima. Si passa da una massimo di attenzione per la realtà degli eventi che sembrano essere colti nella loro flagranza, rispettosa della loro autenticità, come nella scena delle donne pescatrici in *Bianche Eolie*, al massimo di finzione, con toni pure macchiettistici, nella scena dell'amore "faunesco" di *Isole di cenere*, passando per le scene della distribuzione del pane e dei cavatori di pomice in *Bianche Eolie* e infine dell'osservatore dello Stromboli ancora in *Isole di cenere*. Sembra esserci quindi una sorta di suddivisione tra i due corti, in cui a *Bianche Eolie* è affidato uno sguardo che, fondamentalmente, vuole (sembra) essere di testimonianza, mentre *Isole di cenere* manifesta una costruzione evidente, finzionale. Forse questo ricorrere all'invenzione dei fatti sopperiva a una mancanza insita in quelle due isole così suggestive e piene di spunti ma anche così prive di persone e vita. Non a caso la ragazza che interpreta la figlia del cacciatore è un'attrice che fu fatta venire appositamente da Roma per recitare quella parte per cui non c'era nessun'altra (o che, forse, nessun'altra era disposta a interpretare).

I due documentari sono costruiti attorno a delle opposizioni, a misura della opposta natura dei luoghi che rappresentano: bianco/nero, luce/oscurità, vita/morte, ameno/respingente, naturale/chimico, abitato/spopolato e così via. Su tutto l'arcipelago però incombe il fantasma dell'emigrazione, presenza tuttavia assai reale se pensiamo agli effetti prodotti. Anche qui una differenza: se in *Bianche Eolie* ancora si mostra una forma di resistenza o di speranza, con i pochi abitanti che conducono una vita modesta ma bastante o che cavano pomice per guadagnarsi i soldi di un biglietto di sola andata per le Americhe, in *Isole di Cenere* i pochi che restano vivono al limite della rapina, come il cacciatore, o del terrore e della disfatta, come gli abitanti della Città Morta, o ancora, sono costretti a una assurda migrazione interna alle Isole stesse, come il pastore che deve transumare le sue pecore per mare tutti i giorni.

Seppur con diverso tono e in diverso modo, nei due documentari emerge un mondo che fino a qualche anno prima sarebbe stato censurato per i suoi aspetti di miserevole povertà e rovina, di arretratezza e emigrazione, di duro e ingrato lavoro. Lo stesso filtro avrebbe mostrato solo gli aspetti edificanti di quella vita semplice svolta attorno ai «fondamentali motivi della vita umana: lavoro, casa, pane», come recita la voce narrante di *Bianche Eolie*, o gli aspetti curiosi e suggestivi di un paesaggio singolare, al limite del fantastico, presenti soprattutto in *Isole di cenere*. Certo, la figura della centenaria Rosaria, costretta a quella vita non semplice, è anche l'archetipo della vecchia sapiente, della matriarca che, dall'alto della sua esperienza guida le donne «che la rispettano e la amano perché conosce molte cose senza avere mai lasciato la sua isola»; e una tipizzazione ancora più spinta è quella calata in quel «mondo umano e mitico insieme» in cui il pastorello che si innamora della figlia del cacciatore viene rappresentato con tanto di flauto di canna, secondo uno stereotipo vecchio come il mondo. Eppure, anche considerando i limiti evidenziati, i due documentari hanno il pregio di mostrare senza troppa enfasi – pensiamo alle immagini – una realtà che viene rappresentata nei suoi aspetti più difficili, in un tempo in cui ancora tale sensibilità non era diffusa, con uno spirito assimilabile a quello neo-realista che, in quegli anni, aveva già dato diverse prove di sé.

Alle presentazioni dei due cortometraggi la critica risponde molto positivamente. Quella di *Bianche Eolie* è una «realistica narrazione [...] C'è tanta umanità in questo documentario, e perciò tanto dramma da far rabbrivire» e, come negli altri lavori già realizzati dalla Panaria, «ogni inquadratura ha il suo valore, la sua essenzialità, la sua necessità» (*Fotogrammi* 1948). La fotografia di *Bianche Eolie* «è splendida e lo stile delle inquadrature ricorda l'Eisenstein di Lampi sul Messico» e le immagini «imprimono una nota di rara squisita originalità a questo cortometraggio ben

assimilabile al più puro e genuino linguaggio cinematografico» (*Il Mattino di Sicilia* 1948). Gli uomini della Panaria sono visti come «cantori di una potenza quasi mistica» che hanno realizzato «documentari ricchi di così viva essenza d'arte» (*l'Ora* 1948). L'apprezzamento per i cortometraggi della Panaria continua anche fuori dai confini: il già citato dépliant *Panaria Film Produzione cortometraggi 1947-48* riporta un estratto da un articolo apparso sulla rivista *Cinématographie française*: «l'Italie s'est classée parmi les nations qui produisent les meilleurs documentaires [...] c'est ce qui vient de nous être démontré par la Teddas Film de Rome e la Panaria Film de Palermo»<sup>85</sup>.

Basta guardare ai festival internazionali per capire che i commenti positivi non fossero occasionali: *Bianche Eolie* viene selezionato al Festival di Locarno del 1948 e a quello di Edimburgo del 1950, *Isole di cenere* al Festival di Venezia del 1948.

Curiosamente i due documentari, seppure realizzati contemporaneamente e dalla stessa squadra, hanno una distribuzione differente: *Isole di cenere* viene distribuito dalla TWF, con la quale era stato già stretto l'accordo per *Cacciatori sottomarini* e *Tonnara*, mentre *Bianche Eolie* è distribuito dalla Warner Bros. Alliata vi era arrivato tramite la Fortuna, interessante casa di produzione di documentari che distribuiva i suoi lavori nel circuito italiano della casa americana, con la quale aveva stretto un accordo di co-produzione. La politica d'impresa della Panaria stava facendo passi avanti, cercando sempre più di inserirsi in contesti che potessero garantire visibilità e profitti nonché vantaggi di altro tipo. A tal proposito ricordiamo che nei primi mesi del 1948, proprio mentre *Bianche Eolie* inizia a essere distribuito nelle sale, tramite la WB Alliata riesce a ottenere della pellicola 16mm a colori invertibile, non ancora commercializzata in Italia, con la quale realizzerà quel cortometraggio sulla tonnara di Trabia oggi disperso di cui abbiamo accennato nel paragrafo su *Tonnara*.

Sempre parlando di distribuzione, il 1948 è l'anno in cui i tempi sono ormai maturi per lanciarsi nell'avventura della distribuzione in formato ridotto. La Panaria ha in catalogo sette cortometraggi e può vantare una discreta schiera di commenti critici positivi. Realizzare le versioni in 16mm dei documentari può consentire di sfruttarli economicamente una seconda volta, rimettendoli in distribuzione in un circuito diverso allora in crescita esponenziale: quello dei cineforum, delle scuole e, soprattutto, delle parrocchie (Corsi 2003).

---

85 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo "Stampa e pubblicità 47-48", dépliant *Panaria Film. Produzione cortometraggi 1947-48*. Viene anche riportato che l'articolo è pubblicato sul n. 1239 del 27 dicembre 1947

Infine un ultimo aspetto, notato più volte dalla critica che, dei cortometraggi apprezzava le innovazioni tecniche quanto la rivelazione di luoghi così particolari e sconosciuti: e infatti la Panaria stava lanciando le Eolie sugli schermi. In quello stesso 1948 a Salina aprirà la sede del Circolo Siciliano Cacciatori Sottomarini, di cui abbiamo accennato. Le Eolie inizieranno a essere meta turistica e si avvieranno sulla strada del cambiamento, nel segno del riscatto da quelle condizioni a cui erano state costrette da un troppo lungo isolamento. Questo era, del resto, uno degli obiettivi di Alliata e della Panaria Film: mostrare agli altri, al mondo, la Sicilia con le sue bellezze, per farla diventare destinazione turistica, attivando così un'economia promettente. Così chiude un articolo del 1949 che promuove il nascente turismo alle Eolie.

Suona oggi per le Eolie l'ora zero. Accorciate tutte le distanze del mondo, tolti i veli a ogni geloso pudore, accelerato il ritmo della vita e resa febbrile ogni umana esistenza, gli uomini sono venuti a battere anche alle porte dell'arcipelago dimenticato. [...] Rotto il minuscolo cerchio della loro vita serena, oggi non l'Italia, ma l'Europa tutta irrompe in quest'ultimo campo trincerato del silenzio, e leva il suo grido [...] sulle marine e sui crateri, sui dicchi e sulle guglie delle Eolie. Scivola ancor oggi come una bianca colomba il "Luigi Rizzo" [l'imbarcazione che collega le Eolie alla terraferma] e i bimbi schierati sulle rive lo salutano col riso innocente, ma già sono forse in vista le agili prue dei panfili su cui arriva l'orda elegante che non conosce pietà. (Falzone 1949, 1058)

Sono anni in cui, se non si ha la consapevolezza, quantomeno si intuisce di essere in bilico tra un'era e un'altra, tra un mondo di luoghi e tradizioni millenarie e un tempo che lentamente li stava trasformando, forse cancellandoli per sempre.

## 5 *Tra Scilla e Cariddi*<sup>86</sup>

Nell'estate del 1948 la Panaria realizza il suo quinto cortometraggio (ottavo, se consideriamo i tre co-prodotti con Artisti Associati). Si tratta nuovamente di un documentario dedicato al mare e, ancora una volta, alla pesca tradizionale, questa volta del pesce spada. Non sappiamo se, come era successo per *Tonnara*, Alliata si fosse rivolto nuovamente alla professoressa Scordìa che, oltre ad avere studiato la biologia ed etologia dei tonni, aveva anche pubblicato alcune ricerche sul pesce spada. Al di là di questa eventuale consultazione, che avrebbe potuto validare scientifica-

---

86 Visibile all'url [https://youtu.be/tMnsCIZjID4?list=PLQfA5\\_kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN](https://youtu.be/tMnsCIZjID4?list=PLQfA5_kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN)

mente le informazioni fornite dalla solita voce di commento alle immagini, la pesca del pesce spada era comunque certamente già nota ad Alliata, tanto era antica e affascinante. Allo stesso tempo la sua particolare tecnica era però sconosciuta e mai vista al di fuori dell'area geografica in cui la pesca si svolgeva, lo Stretto di Messina. Un soggetto perfetto per un cortometraggio Panaria.

In un'intervista recente Alliata ricorderà che, così come per *Tonnara*, anche per questo documentario la missione che muoveva le intenzioni produttive della Panaria era di far conoscere al vasto pubblico quelle tradizioni peschiere così antiche e interessanti.

In tonnara chi c'era stato? soltanto gli addetti ai lavori. Perché la gente non andava ad assistere alla mattanza. Non è che uno si sveglia e dice vado la mattina alle 9:30 o alle 10:00 e c'è la mattanza. Si stava tre, quattro, cinque giorni, una settimana lì, ad aspettare tutto il giorno sulla barca che barcolava [...] quindi non era gradevole. Anche per il pesce spada: proibivano agli estranei di partecipare alla pesca del pesce spada. Quindi [...], il compito che ci siamo assunti fu quello di fare conoscere al mondo queste nostre attività lontane nel tempo. (De Filippo 2008, 267)

Alliata, in maniera simile a *Tonnara*, intendeva rappresentare sia l'attività della pesca, con la sua tecnica e gli uomini coinvolti nelle varie mansioni, sia ciò che succedeva sott'acqua in quei momenti, secondo un principio di narrazione incrociata che si rivelava efficace tanto dal punto di vista narrativo – e quindi coinvolgente e emozionante – che della restituzione documentaristica per fini divulgativi. Con le prime prove di ripresa in immersione emergono però i primi problemi, legati alla natura del luogo in cui si dovevano effettuare le riprese, lo Stretto di Messina, lingua d'acqua in cui si incontrano il Tirreno e lo Ionio e le rispettive correnti marine, qui fortissime tanto da generare gorgi. Gli antichi mostri che facevano affondare le imbarcazioni avevano un loro fondamento in quelle forze della natura che erano state esaltate diventando mito<sup>87</sup>.

[Ci immergevamo a Capo Faro e] dopo un quarto d'ora, venti minuti, emergevamo a Ganzirri cioè a un chilometro di distanza. Peggio ancora quando cercammo di legarci alla barca per aspettare che

---

87 Una curiosità. Il nome provvisorio dato al documentario era *Pesce spada* come risulta da vari documenti d'archivio, tra cui la corrispondenza con FilmSERVICE, società di sviluppo e stampa delle pellicole che si era occupata delle lavorazioni tecniche per il documentario (AP, Serie Storica, Carte, PF019, gruppo "FilmSERVICE"). Non sembra pertanto che, nel progetto iniziale del film ci fosse quell'attenzione all'elemento mitologico che invece poi, forse su influenza di Marcella Rossellini che si occupò di creare il testo del commento in *voice over*, detterà il titolo, scelto probabilmente per questioni di opportunità commerciale.

passasse il pescespada, perché la corrente ci portava via, non ci permetteva di restare fermi se non per qualche minuto». (De Filippo e Rimini 2004, 15)

Il corpo dell'operatore in immersione era una massa affatto idrodinamica che non poteva resistere alle correnti se non a costo di una grande fatica natatoria che era impossibile sostenere per lunghi periodi, in attesa che passasse il pesce spada. Alla velocità delle correnti si aggiungeva poi quella del pesce spada che certo non stazionava in quelle acque ma vi transitava piuttosto rapidamente. Occorreva quindi trovare il modo per osservare sott'acqua in maniera continuativa senza essere immersi, essendo subito pronti a filmare il passaggio repentino del pesce spada. Ecco che ricompare l'iposcopio. Contrariamente a quanto Alliata ha sempre ricordato nelle sue memorie recenti, l'iposcopio era già stato inventato l'anno precedente per le riprese di *Tonnara* ma a quell'epoca, come abbiamo visto, si trattava semplicemente di uno strumento di visione, alla stregua di un periscopio rovesciato, utile per guardare cosa succedeva in mare stando comodamente sulla barca. Ora, invece, le nuove condizioni spingono a modificare quello strumento per soddisfare le nuove esigenze: all'estremità sommersa dell'iposcopio viene così collegata la cinepresa, consentendo all'operatore di poter guardare dalla barca ciò che viene inquadrato dalla cinepresa che è saldamente ancorata al nuovo strumento e viene manovrata tramite una sorta di sterzo che consente di puntarla verso il soggetto da riprendere [foto]. Anche se non ne è mai stato fatto cenno in alcuna testimonianza, immaginiamo che dalla barca si potesse attivare il "grilletto" della Arriflex per poter far partire le riprese.

Lo stratagemma funzionò alla perfezione e consentì di fare quelle poche riprese subacquee del pesce spada – le prime ad essere realizzate in mare aperto – che oggi vediamo nel documentario. Un paio di anni dopo, grazie anche alla pubblicità che le riprese subacquee della Panaria ebbero a causa del film *Vulcano*, l'iposcopio si guadagnerà una foto a piena pagina in apertura dell'articolo *Riprese cinematografiche con apparecchi sottomarini* sulla rivista di divulgazione scientifica *Scienza e Vita*<sup>88</sup>.

Nell'economia generale del documentario le immagini subacquee del pesce spada sono come delle perle, rare e inaspettate, ma poco importanti e sembrano essere utilizzate più per il loro aspetto innovativo e spettacolare che per esigenze di carattere narrativo: tutto il documentario si

---

88 Per le indicazioni sulla pubblicazione si veda in bibliografia.

svolge praticamente sopra il pelo dell'acqua, sulle barche, tra gli uomini all'inseguimento del pesce.

Altro aspetto che pone questo nuovo lavoro in continuità con *Tonnara* è la registrazione del suono in presa diretta che fu possibile effettuare grazie al magnetofono portatile a filo di cui si è già detto precedentemente. Del ruolo del sonoro in presa diretta parleremo tuttavia più avanti.

In un notevole articolo dell'epoca che Alliaia aveva scritto appositamente per *Le Vie d'Italia*, mensile del Touring Club Italiano, leggiamo la lunga descrizione di quell'esperienza tra i pescatori di Ganzirri, durata un intero mese. Un'esperienza sorprendente che apre gli occhi di Alliaia e degli altri su «l'umana poesia del mondo chiuso entro il quale vivono le poche famiglie che si tramandano i suoi segreti e l'indescrivibile abilità di questi giocolieri del mare» (Alliaia 1950, 901). Alliaia, che nelle tonnare credeva di avere assistito al più straordinario spettacolo di pesca, è costretto a ridimensionare il suo giudizio: «se la "tonnara" dà l'impressione di un coro orgiastico, violento ed estenuante, la pesca del pesce spada ha l'aspetto più raffinato e malizioso: e, di fronte alla materialità sanguinosa di quella, troviamo l'astuzia fatta di agguato e di suprema abilità individuale di questa» (Alliaia 1950, 901).

Come la pesca del tonno, anche quella del pesce spada è sottoposta a un investimento simbolico che la sottopone a interdizioni e rituali che si sono prodotti nella stratificazione delle culture, dal rapporto tra il mondo materiale e quello delle entità che erano chiamate a proteggere quella pratica e la comunità che da essa dipendeva. «I *luntri* che prendono il mare sono benedetti dal parroco del paese, e intere comunità costiere festeggiano, come fanno per il santo patrono, la buona riuscita della battuta» (Cafiero 2008, 89). E se il pesce, la vittima, era l'animale totemico cui rivolgere preghiere e formule magiche, il supremo sacerdote di questa liturgia era il *lanzatore*, colui che dalla barca, con la bravura di un lanciatore olimpico, scagliava l'arpione che doveva colpire il pesce spada. Il *lanzatore* era rispettatissimo all'interno della comunità e ancor di più sul *luntro*, dove i suoi gesti misurati e silenziosi erano osservati per carpirne istruzioni cui obbedire meccanicamente, gesti che valevano come atti finali di un rituale salvifico. Da lui dipendeva l'esito della pesca, cioè la sussistenza e la certezza della benedizione del cielo.

La *zaffinera*, la micidiale punta dell'arpione con quattro alette che si aprivano nella carne del pesce spada per non lasciarlo sfuggire, era lo strumento con cui officiare quell'antico rituale. Nella sua fattura, come nella bravura del *lanzatore*, risiedeva il successo o il fallimento della pesca. Il mastro ferraio, figura rispettatissima, non insegnava a nessuno la formula della sua lega né la tec-

nica di forgiatura e custodiva la *zaffinera* alla stregua di uno strumento magico o di un oggetto sacro.

Nel tempi antichi, si usava incidere la croce cristiana sulla parte superiore dove s'incastava l'asta indicando il punto verso il quale doveva essere fatto il nodo ("testa i moru") che collegava il cavo al ferro. Durante la stagione morta quest'attrezzo era conservato in olio e segatura ed era oggetto di grandi attenzioni poiché da esso dipendeva la sopravvivenza dei pescatori e del fabbro stesso, il quale rimaneva, comunque l'unico proprietario. In cambio dell'uso dei ferri che egli concedeva, riparava o sostituiva in caso di perdita, riceveva una ricompensa in denaro, una parte dell'equivalente monetario del prodotto della pesca e anche una parte in natura in segno di omaggio. Finita la stagione della pesca i pescatori riportavano i ferri al fabbro. (Mazza 2002, 249)

Non è quindi un caso che la pesca del pesce spada, per l'uso dell'arpione, per la ritualità connessa, per il riflesso che tale attività aveva sulla comunità in termini di sopravvivenza e status, per il rapporto paritetico tra uomo e animale, sia spesso definita "caccia", soprattutto in ambito antropologico (Todesco 2005).

La pesca del pesce spada ha origini ben più antiche di quella del tonno. Già nota in tempo preistorico, dalla descrizione che ne dà Polibio nel I secolo a.C. traspare una forte similarità con le tecniche giunte sino ai tempi recenti. Gli Arabi perfezioneranno poi forme delle imbarcazioni, tecniche di navigazione e strumenti che arriveranno ad avere la loro fisionomia definitiva a partire dal XVII secolo (Sisci 2005). Ma Alliata avverte che

anche senza conoscere queste notizie la millenaria tradizione traspare chiara agli occhi del forestiero che ne ha la immediata percezione dal portamento composto e compreso dei pescatori, dalla sicurezza fisica e mentale che dimostrano in ogni azione – per quanto difficile – e in ogni frase, dalla fulmineità e dalla precisione con la quale si intendono fra loro (con un semplice muover d'occhi o, se si trovano a distanza, con un suono incomprensibile ad altri) ed infine dalle strane parole che compongono la loro terminologia, evidenti corruzioni di termini antichissimi». (Alliata 1950, 902)

L'articolo di Alliata prosegue con una minuziosa descrizione delle due barche – la *feluca*, barca di avvistamento con un albero alto 25 metri detto *antenna* su cui sta l'*antenniere*, e il *luntro*, piccola e leggera, con un'*antenna* più bassa detta *falèra*, attrezzata per l'inseguimento – del loro equipaggio, degli strumenti, della tecnica di pesca e dello svolgimento della battuta. Leggendo il testo di Alliata ci rendiamo conto che il commento in *voice over* del documentario è giusto una sintesi di ciò che invece qui viene spiegato con accuratezza. Riportiamo il brano della battuta di

pesca a partire dall'avvistamento del pesce spada, sia per la sua forza evocativa, sia perché evidenzia alcuni aspetti che nel documentario vengono invece trascurati.

Al primo brillio del pesce l'antenniere lancia un urlo lungo e concitato che ne indica l'approssimativa ubicazione: «Va fora foora... Va fora foooooora...» (verso la Calabria) e lo ripete insistentemente con una modulazione a cantilena. Gli uomini del luntro staccano immediatamente l'ormeggio e con fulmineità scattano; i vogatori remando in piedi alla gondoliera, manovrano in modo da puntare subito verso la direzione indicata dall'antenniere. I due di poppa (che naviga avanti) col capo chino verso il fondo della barca, senza mai sollevarlo, remano con costante intensità: essi conferiscono la velocità al luntro. I due di prua rinforzano o rallentano la loro palata in modo da far variare la direzione a seconda delle indicazioni che sentono dall'antenniere; altre volte quando il pesce spada inverte la sua rotta, puntando i piedi e immergendo il remo, fanno sì che il luntro ruoti su se stesso nello spazio di pochissimi metri. Il faleroto si inerpica come un gatto sulla piccola antenna e si protende estremamente in avanti scrutando. Solo il lanzatore resta seduto sulla sua piccola piattaforma: ancora egli non è di scena. I rematori arcuano nello sforzo le schiene, ritirano con gesto serrato il lungo remo dall'acqua, e si portano indietro alzando la gamba anteriore; quindi la rilanciano avanti affondando contemporaneamente il remo con rinnovato vigore. La palata è lunghissima e nervosa; il luntro scivola velocissimo, docile all'azione dell'armonico meccanismo di muscoli. Tutti tacciono: si ode solo la cantilena gutturale dell'antenniere dal tono un po' ultraterreno, tanto è alta e lontana: «Va nterrra vaaaa, va nterrra va...», e il luntro ripiega immediatamente verso la costa. Ora è in direzione del pesce spada: l'antenniere, con voce che si ode sempre più fiavole grida: «Tut- to paru paaaaru, tuttu paru paaaaru... (Vai dritto)». Dopo qualche secondo, di regola, il faleroto lo avvista; allora egli interviene e l'antenniere tace. Gli ordini del faleroto sono concitati, brevi, monchi, nervosi: egli serve come guida, ma ha anche una funzione di stimolante. Incita gli uomini singolarmente a remare più forte o a fermarsi, dà indicazioni e riferimenti sulla ubicazione e i movimenti del pesce spada, urla a volte come un forsennato salendo e scendendo freneticamente fra i due piccoli ripiani circolari che si trovano sul falè. Ora urla, ora mormora, ora si protende paurosamente in avanti, poi si raggomitola, quindi agita concitatamente il braccio libero. [...] A queste urla, l'equipaggio, a dirla in gergo teatrale, si monta. I rematori cominciano a lanciare brevi urla, tendono spasmodicamente i muscoli; il lanzatore si rizza in piedi, imbraccia la lunga asta della zaffinera, tenendola sotto l'ascella destra, e batte nervosamente e con veemenza un piede sulla sua piccola piattaforma. Il frastuono in questi attimi è indiatolato e gli uomini sembrano degli ossessi. La corsa di avvicinamento sta per compiersi. [...] Il faleroto lancia un ultimo urlo (ed è il più concitato di tutti): «'A punta 'u ferru, est!!!» (hai il pesce a tiro in direzione dell'asta), e lo ripete con sovrumana agitazione. Il lanzatore lo avvista subito. Da quel momento anche il faleroto scompare dalla scena: si ran-

nicchia completamente sulla piccola antenna e tace.

Il lanzatore dà la direzione solo muovendo l'asta: egli la tiene sempre puntata in direzione del pesce, in modo che i rematori, osservandola, mutino la direzione del luntro. A voce sussurra unicamente gli ordini sulla velocità; la sua attenzione è concentrata sul pesce. L'andatura ora è molto cauta: il silenzio è ritornato assoluto. Egli osserva attentamente ogni movimento, al fine di prevedere il più favorevole e cerca di avvicinarsi il più possibile. [...] Quando ritiene giunto il momento solleva in alto la punta della zaffinera distendendo il braccio sinistro, inarca la schiena gettando le spalle indietro e, mentre tutti si fermano ed i rematori danno stabilità alla barca con i remi, lancia il suo colpo. La parabola può essere breve o lunga; nella maggior parte dei casi l'asta è bilanciata addirittura verso l'alto perché il pesce è lontano. Sembra che sia impossibile colpirlo, ma è invece raro il caso che il colpo fallisca il bersaglio.

Se il pesce è colpito, il lanzatore lancia un grido di ringraziamento: «San Marcu binirittu!!» e gli uomini, col fiato ancora grosso, lo ripetono con enfasi. (Alliata 1950, 905-8)

Quello che scorre durante la lettura è un ricordo vivido, impresso nella memoria di Alliata come un'emozione filmata. L'elaborazione della scrittura e la pausa di due anni non crediamo abbiano modificato la memoria di quell'esperienza alterandola o ingigantendola, né crediamo che tradiscano la verità delle immagini che Alliata aveva ripreso. Piuttosto riteniamo che la scrittura e il tempo siano serviti a far sedimentare quell'esperienza e a renderla più chiara nella sua essenza, depurandola da quegli elementi contingenti che, nell'immediato, la rendevano materia ancora bruta per la coscienza.

Alliata realizza le riprese in mare, aggrappato in equilibrio precario alla *falèra* del *luntro*, legato alla vertiginosa antenna di 25 metri della *felùca* o steso sul pagliolato (il pavimento) piatto del *luntro*, tra i piedi dei rematori. Il momento più intenso era stato quello dell'inseguimento, con il *faleròto* che gridava come un ossesso la direzione da seguire e i rematori, agilissimi, che ne seguivano i comandi con la foga dell'animale che ha sentito l'odore della preda in fuga.

Le mani abbarbicate rabbiosamente al remo, le smorfie e gli urli contratti del viso, i muscoli del torso nudo che si tendevano e contraevano, le spalle inarcate nello spasimo dello sforzo rematorio di quei giovani che si erano votati a quell'arte, furono per me l'essenza vera di quel mondo in cui si confondevano uomini e mare: insieme alle ieratiche movenze di Padron Simone, il più famoso 'lanzaturi' dello Stretto. (Alliata 2005, 68)

In *Tra Scilla e Cariddi* Alliata mostra, ancor più che in *Cacciatori sottomarini* o *Tonnara*, di far parte di quella generazione di operatori italiani che «dimostrano di possedere mestiere raffinato

e spirito di adattamento, spesso maturati in anni di pratica e in esperienze importanti, come la realizzazione di documentari e cinegiornali» (Guerra 2006, 455), esperienze che, nel suo caso, erano maturate tra il CineGUF di Napoli e la sua attività di operatore presso il 13° nucleo del Cinereparto dello Stato Maggiore da lui diretto. In *Tonnara* queste competenze erano già evidenti nelle inquadrature dei pescatori in attesa, presi dal basso o ritratti di tre quarti, o in quelle della levata della rete della camera della morte, composte in diagonale – riprese che consentivano un maggior controllo della composizione perché si svolgevano in momenti di relativa tranquillità – dove Alliata mostrava quella capacità di costruire l'immagine che gli veniva dal suo *imprinting* di fotografo e che possiamo vedere all'opera nelle immagini, ora conservate presso l'Archivio Panaria, che avevano partecipato (e anche vinto) ai Littoriali della Fotografia durante gli anni della sua formazione. E, sempre in *Tonnara*, nei momenti di concitazione della mattanza finale, Alliata mostrava invece la sua esperienza di *cinereporter*, capace di cogliere l'azione nei suoi momenti tòpici; tuttavia, forse per la rapidità degli eventi o per la limitazione dei suoi movimenti all'interno delle barche in quei momenti così drammatici, non riusciva a comporre l'inquadratura con la stessa cura. Le due tipologie di ripresa, insomma, non riuscivano ancora a costituire un insieme visivo organico, stilisticamente coerente. *Tra Scilla e Cariddi* mostra invece i segni di una maturazione dello sguardo e una sicurezza tecnica prima mai visti. Ora le inquadrature sono ben composte, sia nei momenti di relativa calma sia, e anzi ancor di più, nei momenti di massima concitazione delle azioni. Sembra emergere anche un'ulteriore volontà di organizzazione formale del materiale visivo quando notiamo che al crescere dell'eccitazione degli uomini durante le azioni conclusive della caccia corrisponde la ricerca di inquadrature sempre più raffinate e capaci di esprimere quel particolare *status*: immagini che rifuggono la composizione centrale privilegiando quella di tre quarti o in diagonale, che ricorrono a verticali vertiginose per tagliare lo schermo obliquamente o a raggiera, o in cui i corpi vengono ritratti in maniera non realistica, inquadrandone dettagli o utilizzando riprese dal basso, in una visione straniante che trasforma i vogatori in macchine, in vettori di forza motrice.

Non possiamo fare a meno di notare un aspetto che emerge fortemente nell'articolo di Alliata, supportato dalla scrittura precisa ed evocativa: la rappresentazione di un immaginario che è visivo e sonoro al tempo stesso. Un aspetto che ci offre l'opportunità di affrontare la concezione audiovisiva di *Tra Scilla e Cariddi*.

Dal racconto di Alliata emergono tre momenti caratterizzanti: l'avvicinamento concitato con le urla del *faleròto*, la concentrazione silenziosa del *lanzatore* prima del lancio, infine le grida

liberatorie di ringraziamento. Tre momenti che nel documentario, tanto nell'elaborazione dell'aspetto visivo che sonoro, subiscono un trattamento differente. Andiamo per gradi, considerando per comodità solo la seconda battuta di caccia, quella che va a buon segno. Dei tre momenti, il primo è molto ben sviluppato, con delle inquadrature sorprendenti e un ritmo di montaggio degno di nota, supportato da un suono in presa diretta di rara efficacia; il secondo momento in compenso è molto ridotto, al punto da non avere quasi una sua autonomia; il terzo è addirittura assente. In realtà, ponendo maggiore attenzione, comprendiamo che tale lettura – e ciò vale non solo per questa parte ma per tutto il lavoro – è fortemente influenzata dal *sound design* del documentario.

A livello generale, come per i documentari precedenti, anche qui abbiamo il commento in *voice over* che, come in *Tonnara*, è concepito in funzione didascalica: serve a spiegare le immagini, informa gli spettatori ignoranti, nel senso letterale di “coloro che non conoscono” quella realtà così particolare ma anche nel senso metaforico di spettatori “scarsamente scolarizzati” – perché, dobbiamo ricordarlo, quella era la composizione media del pubblico di allora e, oltre che informare, occorreva porsi anche il problema di un linguaggio che fosse adeguato. Lo stile del commento è infatti discorsivo, simile a quello del documentarismo narrativo o di divulgazione scientifica. E, ancora, allo stesso modo degli altri documentari, abbiamo la musica illustrativa, sempre invadente, stesa come un tappeto lungo tutta la durata del cortometraggio, con il suo tema probabilmente ispirato al soggetto del documentario e le variazioni del tema vagamente adeguate a esprimere i vari momenti del racconto visivo, pronta a tappare i buchi tra le parole della voce di commento.

Eccoci al punto: la pervasività della musica. Al fondo del *sound design* del documentarismo della Panaria, come del resto di quello dell'epoca, è ancora troppo radicato quel vero e proprio *horror vacui* che si doveva provare di fronte all'immagine muta o, meglio, di fronte a una visione sorda, quasi si temesse un'apertura all'ascolto. Certo si tratta di una visione maturata negli anni precedenti, in un periodo, quello del Ventennio dell'informazione di propaganda e del cinema rassicurante, in cui era necessario indirizzare il consenso e le emozioni, ovvero evitare l'apertura di parentesi negoziali in cui il significato delle immagini potesse dar adito a dubbi, a un diverso sentire, potesse aprire non tanto a derive di senso quanto allo stimolo di critiche fondate. Così la realtà era costretta a sparire, a volte del tutto – infatti il documentarismo del Ventennio, in Italia, non mostra mai la povertà, le sperequazioni sociali, il lavoro duro, insomma tutti quei temi che potevano prestarsi a minare la fiducia nell'opera fascista – a volte a sparire in parte, cioè si elimi-

nava o manipolava il suono, e questa era in effetti la modalità più sibillina. Erano immagini silenziate, depurate da quello sporco inevitabile della realtà che era il suono delle cose, dei dialetti, del lavoro, eventualmente del dissenso. La musica, oltre che fungere da collante alla costruzione viva, serviva quindi a rimediare a quella rimozione, funzionava come una pezza sul buco o, meglio, come una maschera. Come sappiamo c'erano anche condizionamenti tecnologici, per cui era quasi impossibile, per produzioni solitamente a basso budget come i documentari, potersi permettere gli ingombranti apparecchi di registrazione sonora per effettuare la registrazione in presa diretta sul campo. Ma è vero che anche nel cinema a soggetto, realizzato in studio, la registrazione del suono *della scena* dell'azione era praticamente trascurato, ritenuto di nessuna importanza, perché ciò che contava era la *parola*, i dialoghi, che venivano comunque doppiati in sala di registrazione. E qui non è il caso certo di dilungarsi su quanto il cinema abbia scontato, nella sua ricerca di autonomia linguistica, il peso di un'eredità letteraria a dir poco ingombrante. Senza dimenticare il peso di quella teatrale e musicale che hanno contribuito, è il caso che qui ci interessa, a mantenere saldo il ruolo di una musica reputata sempre nobile e nobilitante, parte essenziale e inamovibile di una concezione silenziosamente operativa che vedeva nel cinema una sorta di trasposizione dell'*opera d'arte totale* finalmente adattabile anche ai generi popolari. E ora, in quella fine degli anni '40, seppure fosse già passato da qualche anno quel periodo di condizionamenti così pesanti dell'immaginario, seppure non fosse più necessario nascondere e imbellettare e anzi la realtà spuntasse nuovamente da tutti i lati, rimaneva purtuttavia l'eredità di quelle forme, il fantasma di quelle abitudini percettive e di quelle formule estetiche.

In *Tra Scilla e Cariddi* evidentemente i tempi non sono ancora maturi e ciò che risalta è proprio questa discrasia tra le immagini e il suono, ovvero tra la concezione del visivo e del sonoro, in cui la seconda stenta a seguire l'innovazione della prima. Detto in altro modo, e siamo al motivo di tale squilibrio, la musica non comprende la costruzione innovativa e liberatoria del racconto visivo intessuto con il suono in presa diretta, non coglie il valore diegetico del suono, così prende uno spazio che non è più suo e che invece ancora reclama per sé in qualsiasi momento. Già lo possiamo notare nella scena dell'inseguimento del pesce spada, con la musica che rimane inutilmente sullo sfondo, mentre la cadenza ritmica e ossessiva delle grida del *faleròto* fa da contrappunto alle vogate ritmiche dei rematori, creando uno svolgimento sonoro che connette le varie inquadrature e dà loro significato, che conferisce alle immagini sostanza di realtà in atto. Ma soprattutto notiamo l'ottusa invadenza della musica nel momento in cui il *lanzatore* si prepara a colpire il pesce spada e poi lancia il suo ferro. La breve scena si apre con l'accovacciarsi del *faleròto*

che, con il suo gesto, conclude il suo “canto” e lascia spazio all’altro; un momento, come leggevamo nell’articolo di Alliata, di massima concentrazione e solennità, dominato dal silenzio. Invece, quella testimonianza del silenzio viene percepita come una mancanza e subito “riempita” con un motivetto allegro e quasi trionfante che smonta quanto era stato labilmente costruito dalla scena precedente. Purtroppo non sappiamo chi abbia deciso di agire in tal senso, ma immaginiamo che la spinta all’innovazione non sia riuscita a risolvere del tutto certe formule stilistiche, né abbia potuto fare a meno di scontrarsi con abitudini produttive consolidate e con il peso di un nome come quello di Renzo Rossellini, che faceva anche comodo avere nei *credits* (non a caso è il nome scritto più in grande).

*Tra Scilla e Cariddi*, insomma, rimane una delle punte più alte nella produzione della Panaria Film. L’uso del sonoro in presa diretta restituisce una dimensione importante della realtà della pesca al pesce spada che altrimenti si sarebbe persa e che invece diviene elemento fondamentale della costruzione audiovisiva e dell’impianto narrativo; un suono che è di straordinaria pregnanza, con una forza evocativa e una capacità tensiva assolutamente rilevanti. La fotografia raggiunge nuovi traguardi. Una tecnica ora compiuta consente ad Alliata di avvicinarsi sempre di più all’obiettivo ultimo del documentarista: trovare l’immagine giusta, anzi la migliore, la più efficace, la più vera, nel senso di una verità che non è piatta riproduzione della realtà ma sua ricreazione, in questo senso avvicinandosi al migliore documentarismo, quello che «riesce a elaborare creativamente la materia, attraverso invenzioni e contenuti propri al cinema, [e che] si pone come luogo di conoscenza ed emozione del/sul cosiddetto reale» (Bertozzi 2008, 20). Il montaggio trova un accordo spesso riuscitissimo tra gli elementi della materia cinematografica. La regia è adeguata. Ma allo stesso tempo *Tra Scilla e Cariddi* è il lavoro che, proprio per i suoi elementi di innovazione e di una ricerca sempre più matura e interessante, mostra la forza d’inerzia di fattori – il commento in *voice over* e, soprattutto, la musica illustrativa – dai quali, consapevolmente o meno, la Panaria non riusciva ancora ad affrancarsi.

Anche *Tra Scilla e Cariddi* riceve commenti positivi dalla critica e vince il primo premio al Festival del Cinema di Bruxelles nel 1949. Sarà inoltre selezionato al Concorso di Cinematografia Sportiva di Cortina nel 1950 e al Festival di Edimburgo nello stesso anno.

Infine vale la pena citare un documento che abbiamo ritrovato tra le carte d’archivio e che ha solleticato la nostra curiosità. Si tratta di una lettera indirizzata a Arthur Oliver, ex ufficiale

dell'intelligence inglese ed ex aiuto-regista di Hitchcock, ma soprattutto sodale della Panaria perché aveva sposato Fiammetta Di Napoli, sorella di Quintino, uno dei quattro soci fondatori.

My dear Oliver,

Thank you for your letter of the 9th December which arrived together with the four fishing films. The Malta United Film Corporation kindly placed their projection room at my disposal and I had your films projected there for Their Royal Highnesses the Princess Elisabeth and the Duke of Edinburgh, as well as my wife and daughter. We all thought the films very interesting, and the photography exceptionally beautiful; but what of course interested us most was the submarine fishing film. I have also taken the liberty of showing the submarine fishing film onboard my flagship, the Liverpool, as we have so many officers who are interested in submarine fishing. [...]

I would be glad if you would convey my sincere thanks to the Panaria Film Company, or any other responsible for their loan. I am most grateful to you personally and to Maraini for the part you played in letting us see these films.

With all good wishes to you both for 1950

Yours sincerely

Mountbatten of Burma<sup>89</sup>

Una lettera che sembra uscire da un *tabloid* britannico ma che, invece, testimonia il livello delle relazioni intrattenute dai soci della Panaria Film e l'apprezzamento che i documentari da loro realizzati riuscivano ad avere in contesti extra-festivalieri.

## 6 *Opera dei Pupi*<sup>90</sup>

Dopo le riprese di *Tra Scilla e Cariddi*, nello stesso 1948 la Panaria Film realizza un nuovo cortometraggio. Ancora una volta la casa palermitana guarda al patrimonio culturale siciliano e, questa volta, a una delle espressioni più note dell'arte popolare, dal 2008 inserita nella World Heritage List dell'Unesco: l'Opera dei Pupi.

Così Alliata descrive il teatro che ospita quella che i siciliani del tempo chiamavano "l'opra":

---

89 AP, Serie Storica, Carte, PF047, busta "Documentari", copia di lettera dattiloscritta su carta intestata Flag Officer Commanding First Cruiser Squadron, c/o G.P.O. London, firmata Mountbatten of Burma [Lord Louis Mountbatten] indirizzata ad Arthur Oliver, datata 30 dicembre 1949.

90 Visibile all'url <https://youtu.be/peURsEj0dTM?list=PLQfA5-kODkUJMMzBXVjN-KqgyiHdDtFN>

Se abbiamo voglia di assistere ad uno spettacolo dell'opera dobbiamo recarci in uno dei numerosi teatrini che sorgono nelle principali città dell'Isola e resteremmo profondamente delusi se ci attendessimo di riconoscere il teatrino da fregi architettonici esterni. L'unico elemento che distingue la porta del teatro da quelle vicine di un magazzino o di una bottega è un cartellone disegnato e dipinto nello stile popolare nel quale è descritta in sintesi, attraverso vari quadri truculenti e fantasiosi, la rappresentazione della giornata: per maggior chiarimento vi è anche una didascalia più o meno lunga con la descrizione. Il linguaggio delle didascalie è del seguente tipo: «Oggi: Incendio di Troia con cavallo di legno e combattimenti di guerrieri e tagliatine di testa a vista». Nel teatrino ci attende una serie di panche in legno stipate di ragazzini e giovanotti che hanno pagato trenta lire a testa. Le pareti sono tappezzate di innumerevoli cartelloni che si riferiscono ad altri episodi ed attendono, appesi, il loro turno per essere esposti. Di fronte abbiamo il palcoscenico che in genere è un capolavoro dell'arte popolare; vi dominano il giallo, il bleu ed il rosso con un assortimento ricchissimo di disegni geometrici, rosoni e fregi. Il boccascena è di circa due metri per uno di altezza ed il sipario che lo chiude rappresenta una scena della «storia».

Qui si racconta ad episodi (uno al giorno) la «Storia dei Paladini di Francia», ricavata dalla «cronaca» di Turpino, da i Reali di Francia, dal Morgante del Pulci, dall'Orlando Innamorato del Boiardo, dall'Orlando Furioso dell'Ariosto. [...]

Fra il giuoco delle spade contro gli scudi, lo sferragliare delle armature, le piroette acrobatiche dei «pupi» e il rumore assordante del piede del «puparo», lo spettatore è rapito e trascinato ad un fanciullesco entusiasmo. (Alliata 1951a, 909-13)

Un teatro poverissimo e frequentatissimo in quegli anni, con una grande tradizione letteraria alle spalle, espressivo nelle fattezze dei suoi pupi quanto nella messa in scena, testimonianza di una competenza artigiana valentissima. Un teatro conosciuto da tutti i siciliani di allora ma, oggi sembra strano dirlo, pressoché mai visto dagli altri che lo conoscevano appena attraverso il passaparola, le foto, la partecipazione straordinaria di qualche puparo alle fiere nazionali o la fortuita apparizione in un Cinegiornale<sup>91</sup>. Per la Panaria, che abbiamo visto essere stata sempre mossa da un interesse per il patrimonio culturale e volta a una missione divulgativo-promozionale e d'impresa insieme, si tratta di un soggetto congeniale.

La regia è affidata a Frederic Maeder, figura esterna alla società palermitana che era «venuto per caso a conoscenza che la Panaria Film era in procinto di realizzare un documentario dal titolo

---

91 Istituto LUCE, Giornale LUCE 293, serie B, episodio *Alla Fiera del giocattolo i bimbi si affollano al teatro dei Pupi dei Fratelli Greco*, luglio 1933, Italia, bn, sonoro, 1'30". Visibile all'url <https://youtu.be/Iysgoa9f7SQ>

Opera dei Pupi»<sup>92</sup>. Il ritrovamento del contratto tra le due parti fornisce informazioni utili a formulare nuove ipotesi sulla politica produttiva della Panaria Film.

1. La Panaria Film e il sig. Maeder si impegnano a produrre di comune accordo un cortometraggio che sarà denominato “Opera dei pupi” per l’edizione italiana e “Marionettes de Syracuse” per le edizioni estere.

2. Il sig. Maeder apporta il soggetto, la sceneggiatura, il regista, l’aiuto-regista, l’apparecchio di registrazione sonora<sup>93</sup> e il denaro occorrente per tutte le spese vive di realizzazione. Il preventivo basato sulle informazioni fornite dalla Panaria Film ed accettato dalle parti si aggira intorno a L 1.500.000 (Un milione e mezzo) [circa € 30.000].

3. La Panaria Film apporta l’apparecchio da ripresa completo di accessori, in piena efficienza, un operatore per gli esterni, un operatore per gli interni, un direttore di produzione, riflessi e praticabile, la sua organizzazione commerciale.

[...]

5. Il film sarà presentato in Italia e all’estero come una produzione Panaria.

6. Le trattative per la distribuzione in Italia sono affidate alla Panaria Film. Quelle della distribuzione in Svizzera al Signor Maeder. [...] Per i rimanenti paesi le parti tratteranno liberamente, impegnandosi però a richiedere l’autorizzazione scritta dell’altra parte per la definizione della cessione.<sup>94</sup>.

Contrariamente a quanto sapevamo finora, non si tratta di un soggetto della Panaria diretto da Maeder, ma di un soggetto di quest’ultimo svolto in regime di co-produzione tra le due parti.

Di Maeder purtroppo non abbiamo alcuna notizia se non che fosse un amico “siculo-svizzero” del gruppo della Panaria. Immaginiamo tuttavia che potesse essere una figura inserita nel mondo del cinema in Svizzera, ove risiedeva, e che fosse sicuro di poter vendere il documentario

---

92 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”, preliminare di contratto dattiloscritto su carta uso bollo in scrittura privata tra Giuliana Giaconia quale procuratrice della Panaria Film s.r.l e Leon Federik [sic] Maeder sulla realizzazione di *Opera dei Pupi*, datato 1 ottobre 1948.

93 È un Brush Soundmirror BK 401, uno dei primi registratori portatili a bobina sciolta in commercio. Il dato è riportato in un telegramma del 6 settembre 1948 in AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”.

94 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”, contratto dattiloscritto su carta uso bollo in scrittura privata tra Francesco Alliata quale amministratore unico della Panaria Film s.r.l e Federico [sic] Maeder sulla realizzazione di *Opera dei Pupi*, s.d. ma redatto tra il 2 e il 14 ottobre.

nel suo Paese o anche in altri<sup>95</sup>. I termini economici del contratto sono del resto chiari: la Panaria mette maestranze e attrezzature, Maeder se stesso, le proprie idee, un registratore per l'audio e i soldi necessari «per tutte le spese vive di realizzazione», ovvero per la pellicola e le relative lavorazioni, per la logistica, la scenotecnica e per pagare pupi e pupari. L'una rischia con il proprio lavoro, l'altro anche ma, soprattutto, con i suoi fondi.

Come mai la Panaria non sceglie di produrre e realizzare da sé il documentario? Nel caso della co-produzione con la Artisti Associati il vantaggio era evidente e le condizioni erano differenti. La Panaria, allora, era appena agli inizi, ancora sconosciuta e praticamente senza alcun rapporto con il mondo della distribuzione e dell'esercizio delle sale cinematografiche. Avere un contratto con la Artisti Associati voleva dire poter essere abbinati a lungometraggi di sicuro successo e quindi garantirsi dei ricavi soddisfacenti attraverso il 3% dei loro incassi, seppure sappiamo che spesso gli accordi sottobanco e le furberie riducevano drasticamente quei numeri. La Artisti Associati disponeva altresì di una rete di sale numericamente non indifferente su tutto il territorio nazionale e quindi poteva garantire, ulteriormente, la consistenza dei ricavi. Ma ora la situazione è differente, la Panaria aveva già rapporti con la Trans World Film e, con *Bianche Eolie*, era entrata nel circuito della Warner Bros. Il problema non stava infatti nella distribuzione o nell'esercizio ma nella produzione.

L'ipotesi è che la Panaria, com'era già successo per il contratto con Olga Matarazzo, cercava di non esporsi economicamente nelle produzioni, scegliendo – come si usa dire nel gergo imprenditoriale – un “basso profilo di rischio”, per cui cercava “investitori” disposti a scommettere sul progetto dei documentari e ad anticipare i fondi necessari alla loro realizzazione; investitori che poi avrebbero partecipato ai ricavi ottenuti dallo sfruttamento commerciale del cortometraggio. Infatti nel contratto tra Maeder e la Panaria si sancisce una divisione per cui al primo andava il 75% dei ricavi e alla seconda il 25%. Se torniamo alla co-produzione con Artisti Associati, possiamo notare che la società di Caramelli metteva a disposizione la sua rete distributiva e le sue sale cinematografiche (e le maestranze, probabilmente per essere certa della qualità tecnica del risultato); la Panaria metteva la sua competenza di *location management* e, crediamo, soggetti e sceneg-

---

95 Come per esempio risulta dalla lettera del 16 aprile del 1949 in cui Maeder comunica a Francesco Alliata che è in contatto con una «maison de distribution américaine qui a actuellement besoin de court-métrages européens [...] Il est donc probable que je arrive à placer “Opera dei pupi” aux Etats Unis». La lettera è in AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”.

giature; la Matarazzo, infine, che anticipava i fondi per le spese di realizzazione, partecipava in percentuale ai ricavi del botteghino.

Oltre che soggetto e regista, Maeder era quindi un co-produttore finanziario del cortometraggio, come lo era stata la Matarazzo. Occorre notare fra l'altro che l'apporto della Matarazzo, dopo *Cacciatori sottomarini* e i due corti eoliani, si era concluso con *Tonnara*<sup>96</sup>. Per *Tra Scilla e Cariddi* si era potuto contare sul contributo economico della Regione Siciliana – al quale, in effetti, la Panaria, farà ricorso per buona parte delle successive produzioni, come emerge dall'analisi dei documenti d'archivio – ma, considerando che i tempi tra la richiesta di contribuzione, la risposta della Regione e l'erogazione effettiva erano solitamente molto lunghi, al tempo in cui si dovevano iniziare le riprese di *Opera dei pupi* non c'era ancora alcuna traccia dell'apporto dell'Ente e, quindi, serviva qualcuno che fosse pronto ad anticipare le spese di realizzazione.

Inoltre, come mai la Panaria accetta, oltre che la regia, anche il soggetto e la sceneggiatura di Maeder? Sbrigativamente verrebbe da pensare che ciò potesse dipendere dal peso contrattuale di Maeder, ma in realtà, dall'esame delle carte dell'Archivio Panaria, già dal 1947-48 insieme ai soggetti elaborati dalla stessa Panaria compaiono quelli proposti da altri. Quindi, come era usuale rivolgersi ad altri studiosi – storici o storici dell'arte, biologi marini – per chiedere consulenze sui soggetti dei documentari che si volevano realizzare, era altrettanto usuale valutare i soggetti proposti da altri autori. Se la prima era una pratica al servizio di una più corretta impostazione scientifica del documentario, la seconda era volta ad assicurarsi le migliori idee, ovvero le più innovative, per garantirsi il successo di pubblico e di critica.

Come abbiamo visto la Panaria, sin dall'inizio, aveva mostrato interesse per un documentarismo sperimentale, nel senso che aveva sempre cercato di realizzare opere che fossero innovative sia per le tecniche di ripresa visiva e sonora, sia per il linguaggio utilizzato. Il soggetto di Maeder, non a caso, non si basava su una restituzione didascalica dello spettacolo dei pupi perché vi innestava degli elementi di finzione che non riguardavano tanto la recitazione quanto la messa in scena: invece di utilizzare i tradizionali e coloratissimi fondali dipinti come sfondo delle scene in cui si svolgevano le azioni dei pupi, si sarebbero utilizzati degli scenari naturali. Si trattava di girare sia dentro il teatro che in esterni e quindi fondere i due spazi della scena teatrale e

---

96 AP, Serie Storica, Carte, PF033, fascicolo "Carte utili per la causa. Principessa Montereale. Causa Olga Matarazzo", Atto di citazione n. 26292.

dell'ambiente naturale rendendoli contigui, dando cioè l'impressione di una rappresentazione che avvenisse in uno spazio impossibile eppure realistico; una rappresentazione in cui dallo spazio del teatro, evidentemente in interni, attraverso la porta magica della scena teatrale si arrivava tra le rovine dei templi greci o sulla costa ionica. Era un'idea tanto bizzarra quanto eccitante, che avrebbe funzionato per il pubblico più ordinario, con l'illusione strabiliante di questa continuità tra i due spazi, e anche per il pubblico più colto, per quel gioco della rappresentazione (teatrale) nella rappresentazione (cinematografica) e per quello sfondamento della scena dipinta che si affaccia su una scena viva e reale ma dislocata rispetto allo spazio originario del teatro; una rappresentazione in cui alla finzione della messa in scena si somma l'inganno di uno spazio impossibile ma credibile, realizzato grazie alla continuità visiva della narrazione cinematografica. Era un'idea, quella di Maeder, che metteva in evidenza l'operare del contratto finzionale con il pubblico e vi giocava divertito. Maeder ricreava, in altro modo, quello stupore che rapiva gli spettatori del teatro dei pupi, giocando però con le tecniche del linguaggio cinematografico.

Le riprese vengono effettuate nell'autunno del 1948 tra il teatro dei pupi dei fratelli Laudani, in via Plaja a Catania<sup>97</sup> e diverse località sparse in tutta la Sicilia: la Valle dei Templi di Agrigento, Selinunte, Capo S. Alessio, Catania. Le riprese in interni, in teatro, vengono effettuate da Francesco Alliata, quelle in esterni da Fosco Maraini (Amidei Migliano 2010), appena rientrato dalla spedizione in Tibet con Tucci (Nalesini 2012).

Come mai la Panaria, palermitana, sceglie dei pupari catanesi? Non sarebbe stato più semplice ricorrere a dei pupari palermitani, praticamente vicini di casa, invece di trasferirsi all'altro capo dell'Isola? Lo sarebbe stato sicuramente, ma il motivo della scelta risiede altrove e riguarda la differente tradizione teatrale. Come ricorda lo stesso Alliata, «scegliemmo così perché i pupi catanesi erano più grandi dei pupi palermitani, cioè della Sicilia occidentale [...] I pupi di Catania erano più espressivi, occupavano più spazio, anche dal punto di vista gestuale e del racconto» (Sanguineti 2009). Crediamo tuttavia che non si trattasse solo della dimensione dei pupi ma anche di quella del boccascena e della scena stessa, grande circa il doppio di quella palermitana. Ciò consentiva una maggiore possibilità di movimento con la cinepresa, sia lungo l'ampiezza della scena sia, soprattutto, in profondità, aspetto che, come vedremo, consentirà di giocare ulterior-

---

97 AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo "Opera dei pupi. Verdier e Maeder", contratto dattiloscritto su carta semplice in scrittura privata tra Panaria Film s.r.l. e Antonio Laudani sui termini della prestazione dei pupari e i compensi loro spettanti, datato 28 ottobre 1948.

mente con la realtà della rappresentazione, calando lo spazio cinematografico – regolato dalla dislocazione dei punti macchina tipica del cinema narrativo – *entro* lo spazio della scena teatrale. Inoltre le due tradizioni sono differenti per il modo di manovrare i pupi: nella prima, quella palermitana, i pupari si tengono nascosti dietro le quinte ai lati del boccascena, mentre in quella catanese i pupari sono disposti dietro il fondale scenico e manovrano i pupi da sopra, nascosti dal cielo che chiude superiormente il boccascena. La tradizione catanese aveva quindi il vantaggio di poter offrire pupi più grandi e una scena più ampia, ma come si poteva ovviare alla posizione dei pupari se l'intenzione era quella di sfondare la scena?

I pupari stavano dietro il fondale, su un'asse, e normalmente avevano una scarpa e uno zoccolo perché lo zoccolo serviva per dare il tempo e il ritmo e l'eccitazione ai combattimenti che erano sempre gli episodi salienti. Muovevano i pupi con delle aste di ferro, rigide. Quando furono costretti da noi a non utilizzare il telone e quindi a non lavorare in piedi, dovettero inventarsi una soluzione, di stare o bocconi, su un'asse molto in alto rispetto ai pupi e quindi a maneggiarli in tutt'altra maniera, oppure a stare seduti, sempre molto in alto, e quindi con un altro tipo di posizione. Per la parte dei combattimenti [adottavano] sempre la stessa posizione, però avrebbero dovuto avere tre braccia perlomeno, perché c'era l'asta che teneva in piedi il pupo, quell'altra che teneva la mano destra e l'altra che teneva lo scudo, con la mano sinistra; quindi era un'impresa ancora più difficile e allora, non avendo tre mani o tre braccia, usarono anche la bocca per tenere alcune cose, e i denti! (*I Pupi all'opera* 2004)

I pupari erano quindi costretti a fare gli equilibristi sopra un praticabile che, in esterni, veniva costruito ogni volta che ci si spostava da un ambiente all'altro, dovendosi adattare alle caratteristiche del terreno in cui si doveva svolgere la rappresentazione [\[foto\]](#).

L'apertura del cortometraggio, che mostra il pubblico sistemarsi prima dell'inizio dello spettacolo, fornisce subito le coordinate "antropologiche" del *set*, l'atmosfera rumorosa, l'attesa, e soprattutto fornisce le sue coordinate spaziali: attraverso la successione di riprese in campo e controcampo vediamo dove sono il pubblico e il palcoscenico, l'uno di fronte l'altro in un ambiente che sappiamo essere un interno delimitato da muri su tutti i lati. Poi parte il rullo del tamburo, tutti guardano verso il teatrino, il sipario si alza, vediamo sorpresi che dietro i pupi c'è il Tempio della Concordia, il carrello avanza, superiamo il boccascena e entriamo in scena. Ora lo sguardo non è più limitato fisicamente dal boccascena – cornice sempre visibile allo spettatore teatrale che inquadra la scena e separa il luogo della finzione da quello della realtà – ma dalla sola inquadratura della cinepresa che, per lo spettatore cinematografico non è che una delimitazione fisica dello

sguardo, una finestra sul mondo, condizione assunta nella sua ovvietà vista la natura riprovisiva del medium cinematografico. Questo movimento di avvicinamento che normalmente è solo una proiezione nello spazio, ora è un passaggio da uno spazio all'altro e per di più effettuato senza soluzione di continuità; è uno spostamento nello spazio e, insieme, la trasfusione di un sistema di rappresentazione nell'altro. Dove siamo? Siamo dentro il teatro in via Plaja o tra le rovine di Agrigento? O in entrambi, contemporaneamente? Questo spazio sorprendente e allo stesso tempo instabile, sembra assumere l'identità indecidibile del gatto di Schrödinger, che era vivo o morto allo stesso tempo a seconda delle condizioni di osservazione. Questo suo fascino sottile viene mantenuto dai controcampi sul pubblico che s'innestano tra una scena e l'altra: siamo in un'altrove ma siamo allo stesso tempo nel teatro di via Plaja a Catania. E il trucco funziona perché viene garantita la continuità diegetica.

L'andare e venire tra campo e controcampo nasconde un'altro trucco, anch'esso tanto efficace quanto invisibile: quando torniamo nuovamente a guardare l'azione dei pupi, ci troviamo in un altro luogo, davanti i resti del Tempio di Castore e Polluce, con Alessandro (Paride) che esorta i suoi a «fare onta ai Greci». Vale per noi spettatori del cortometraggio e vale anche per gli spettatori dentro il teatro, che vediamo assistere allo stesso spettacolo che è davanti ai nostri occhi, entrambi testimoni.

Il gioco raggiunge un ulteriore livello di complicazione nella scena di Elena al cospetto di Menelao, tra le colonne del Tempio della Concordia. Ora vediamo la narrazione svolgersi non più da un unico punto di vista frontale, secondo quello che poteva essere lo sguardo dello spettatore del teatro di via Plaja che finora avevamo assunto come nostro – in questo aiutati, oltre che dalla carrellata di avvicinamento al palco, dalla posizione della camera che ha inquadrato il pubblico sempre dall'alto e i pupi, in maniera corrispondente, sempre dal basso – ma da più punti di vista dislocati all'interno dello spazio scenico. Non abbiamo il Tempio della Concordia alle spalle dei pupi, siamo *tra* le sue colonne, la narrazione si svolge sul prònao come fossimo su un set cinematografico e, conformemente alla natura del nuovo spazio, i punti di vista si susseguono secondo le regole del cinema narrativo, posizionati coerentemente alle immaginarie linee d'azione che attraversano la scena<sup>98</sup>.

---

98 Purtroppo l'edificio di questa straordinaria finzione vacilla per un banale errore nella rappresentazione della continuità dello spazio filmico: Elena, dopo aver ricevuto notizie da Aiace, esce dalla destra dell'inquadratura invece che da sinistra.

Così, se prima eravamo virtualmente seduti in mezzo al pubblico di via Plaja e assumevamo il suo punto di vista, ora siamo catapultati tra i pupi ad Agrigento. Questa liberazione dalla fissità dello sguardo frontale e la conseguente dislocazione dei punti di vista viene ancora più accentuata nel secondo episodio, dove vediamo Angelica inquadrata da uno sguardo dal basso fortemente inclinato, o le teste tagliate di Agricane e poi del dragone inquadrare praticamente dall'alto. Eppure siamo ancora dentro un teatro e i pupi sono ancora appesi ai fili. E allora, qual'è il senso di questi punti di vista? Chi guarda? In effetti, quello che agisce ora è lo sguardo dei pupi stessi: la testa tagliata di Agricane, inquadrata dall'alto, è vista dagli occhi di Orlando, così come quella del dragone; e quando vediamo Angelica dal basso, è il dragone a guardarla.

A ben guardare, noi assistiamo all'incrociarsi di due tipologie di sguardo: quella in oggettiva, ad esempio del pubblico che si sistema in sala, e quella in soggettiva che, però, è duplice, perché allo sguardo degli spettatori che guardano i pupi, ora si somma quello dei pupi stessi. Ma nel caso dello sguardo degli spettatori in sala, ha senso parlare di soggettiva, dal momento che noi, nel corso della rappresentazione, assumiamo quel punto di vista come fosse in oggettiva? Anche qui siamo in una posizione ambivalente oltre che ambigua. E, nel caso dei pupi, ha senso parlare di soggettiva? L'effetto è sorprendente perché questa animazione dello sguardo dei pupi li rende entità transitorie e ambigue, oggetti-soggetti, attori oltre che "agiti"; un effetto che rivela allo stesso tempo l'efficacia della macchina finzionale del cinema, capace di creare e legittimare sguardi impossibili e prima – nella rappresentazione teatrale – assenti. *Opera dei pupi*, in questo senso, evoca un potenziale inespresso, una vita latente, come un *Toy story* d'epoca<sup>99</sup>.

Alla fine del primo episodio siamo sullo sfondo delle rovine di Selinunte ed Elena viene portata via da Paride su un carretto siciliano mentre il carrello retrocede: un movimento che chiude la scena e ci riconduce allo status iniziale della rappresentazione, riportandoci all'interno dello spazio di via Plaja.

---

99 La cosa certo non è nuova. Prima di *Opera dei Pupi* il cinema d'animazione aveva evocato lo sguardo di personaggi di fantasia, soprattutto antropomorfi o zoomorfi, attraverso il disegno animato, come nelle produzioni Disney, o nell'animazione a "passo uno", che consentiva di utilizzare personaggi-oggetto come pupazzi o bambole. Tuttavia, oltre lo sguardo in oggettiva, si era sempre usato (quasi?) esclusivamente uno sguardo in semi-soggettiva. I personaggi, insomma, rimanevano dei semi-soggetti, non assumevano pienamente lo status di *esseri* e, di conseguenza, non veniva proposto il loro sguardo. In *Opera dei pupi* il complesso sistema di sguardi in atto permette di giocare con l'identità di queste entità intermediarie. Sul tema cfr. il nostro saggio del 2012 *Io, lui (il medium) e l'Altro. L'identità come artificio*.

Il cortometraggio ora è libero di fare il suo lavoro di documentazione, mostrando il retroscena del teatrino.

Abbiamo pensato che nel teatro dei pupi – che normalmente è ripreso nella fase della recitazione dei duelli, che poi sono sempre la stessa storia – [era importante ricreare] in pochi minuti quel piccolo mondo, e una delle cose importanti era far vedere dietro le quinte, come si sviluppava il lavoro, e da lì fare capire [come funzionava] la preparazione, il retroscena. [...] C'era tutto questo movimento dietro che ci sembrava molto interessante e l'abbiamo riprodotto. (Sanguineti 2009)

Documentazione di una realtà che tuttavia percepiamo nella sua ambiguità perché sappiamo di trovarci in uno spazio che, dalla nostra conoscenza dei teatri, sappiamo esistere; a maggior ragione ora ne abbiamo testimonianza attraverso le riprese che ci vengono mostrate. Tuttavia prima avevamo avuto la prova “ottica” che dietro i pupi, sulla scena, non c'era nulla di tutto ciò, c'era altro, eravamo altrove. Quel retroscena è un mondo nascosto agli occhi degli spettatori teatrali ma visibile a noi, spettatori cinematografici, testimoni privilegiati di quel mondo dietro le quinte che solo a noi si rivela, non solo perché vediamo quanto succede lì dietro, con i pupari che si affaccendano nei cambi, con i pupi disarmati e svestiti, appesi inerti alle assi, smontati, ridotti allo stato di cosa, ma anche perché solo a noi, ovvero neanche ai pupari, si rivela la vita segreta dei pupi, che vivono e provano emozioni anche quando non sono in scena, chiudendo gli occhi per non vedere la bella Elena denudata.

Così documentazione e finzione si intrecciano di nuovo. E questa vita dei pupi, questo loro essere entità semi-umane, emerge ancora nel secondo episodio, quando ricorrono alcuni loro primi piani che, da una parte articolano visivamente il montaggio, ma dall'altra legittimano ulteriormente questa loro natura indefinibile.

Il ruolo del sonoro non è certo di secondaria importanza e la sua concezione è finalmente nuova: ancora una volta si ricorre alla presa diretta ma questa volta non è presente né la voce di commento né la musica illustrativa. Come ricorda lo stesso Alliata:

L'azione è commentata dalla musica: anticamente era il violino a dare la sua voce; poi fu l'organetto; oggi è naturalmente il grammofono elettrico. Non è raro, quindi assistere al "Ratto di Elena" al suono di un passo doppio spagnolo. Un altro strumento che accompagna l'azione tenendo testa al tempo è un tamburino il cui rullare serve a rendere più rabbiosa l'atmosfera delle battaglie. (Alliata 1951a, 912)

Anche qui, come nel caso della concezione visiva, si sperimentano nuove formule. È vero infatti che la musica illustrativa e la voce di commento sono spariti, ma è altrettanto vero che il sonoro in presa diretta sembra giocare con il loro ruolo o, per lo meno, con il “vuoto” da loro lasciato. In altri termini, in *Opera dei Pupi* è presente un’alterazione dei rapporti tra suono diegetico ed extradiegetico che, a nostro avviso, si stratifica con le strategie di rappresentazione operanti nel visivo.

Se guardiamo le prime inquadrature, quelle del pubblico che si sistema sulle panche e attende l’inizio dello spettacolo, sentiamo il vocìo del pubblico: qui il sonoro agisce come fosse di natura diegetica, ovvero rappresenta il suono prodotto in quell’ambiente in quel momento, e il suo effetto è oggettivante, realistico; ed è ancora diegetico quando sentiamo il rullo del tamburo vedendo il tamburo stesso o gli zoccoli dei pupari battere sull’asse per dare il ritmo al combattimento – e qui l’effetto di realtà è massimo perché, oltre a essere in presa diretta, il sonoro sembra anche in perfetta sincronia con le immagini.

La musica che sentiamo, la canzone latino-americana, potrebbe essere la musica utilizzata effettivamente durante la rappresentazione dei pupi, ma qui, al contrario, la sentiamo *prima* o *tra* le scene dei pupi, cioè dove non dovrebbe essere, ovvero in quei momenti “documentaristici” che vengono rappresentati con un massimo di realismo anche grazie al supporto del sonoro in presa diretta del pubblico. È come se la musica fosse stata spostata lì di proposito, sovrapposta al suono ambientale in un gioco ambiguo che la vuol fare sembrare di commento (e non più illustrativa, com’era stata finora), sottilmente ironica, come nell’intermezzo con i pupari che spogliano Angelica dietro le quinte.

Ancora più sottile è il quesito sollevato dalla voce. Sappiamo che, durante l’azione, è il puparo a parlare prestando la voce ai pupi. I pupi, però, non parlano, non muovono neanche la bocca. Ci troviamo, insomma, in una condizione paradossale in cui abbiamo una voce, quella del puparo, dissociata dal corpo che agisce in scena, quello del pupo, che sappiamo essere agito e al quale, comunque, riconosciamo una personalità e un’autonomia che lo rendono un quasi-attore. Questioni certo non nuove. Ciò che però qui ci interessa rilevare è che stiamo assistendo alla rappresentazione cinematografica di una finzione teatrale. Da qui deriva un effetto curioso: il pupo viene rappresentato, per mezzo dell’alternarsi delle inquadrature, fra cui i primi piani, come fosse un attore in carne e ossa che esprime il suo carattere autonomamente, dotato di vita propria; il montaggio poi instaura un dialogo visivo che in effetti è basato – ed è tutto qui il gioco – proprio

sul dialogo delle voci dei vari pupi. L'organizzazione della narrazione è infatti cinematografica, audiovisiva.

Abbiamo quindi la pratica di un linguaggio tipicamente cinematografico che però si basa sull'assunzione di una finzione – i pupi che parlano – che è originariamente teatrale. Una situazione il cui realismo è pura finzione che avviene nella credulità di un doppio contratto finzionale, tanto teatrale che cinematografico.

Crediamo insomma che *Opera dei pupi* sia un cortometraggio molto interessante per la sua concezione audiovisiva e per il sottile e complesso gioco che instaura con i codici della rappresentazione; molto più interessante di quanto altri abbiano (poco) scritto, tanto allora quanto recentemente. Forse, in quegli anni, *Opera dei Pupi* era visto come documentario sorprendente e interessante per quello che mostrava – un pressoché sconosciuto spettacolo dei pupi – più che per il modo in cui lo mostrava. La critica comunque notò il suo scarto, forse non cogliendolo completamente, tanto da premiarlo per la fotografia al Festival di Taormina del 1949 e selezionarlo al Festival di Edimburgo del 1950.

## CONCLUSIONI

Alla fine del nostro percorso di ricerca possiamo tirare alcune somme e indicare alcune direzioni di ricerca per il futuro.

L'accesso ai documenti d'archivio e una più approfondita analisi delle opere ci hanno consentito di gettare uno sguardo nuovo sulla Panaria Film. La consultazione dei documenti d'archivio è stata anzi propedeutica per una più corretta e ampia comprensione delle opere stesse oltre che degli aspetti specificamente legati alla vita della società palermitana, mettendo in luce fatti ed elementi prima sconosciuti. L'esigenza di pervenire a una interpretazione non racchiusa entro lo specifico ambito delle opere e dell'attività d'impresa, ci ha convinti della necessità di mettere in relazione questi aspetti con il contesto più generale del tempo in cui la Panaria ha operato e in cui le sue opere sono state originariamente concepite e fruite.

Sono emerse una serie di novità: alcune sono delle precisazioni su date o aspetti che prima erano stati riportati superficialmente o in maniera incoerente; in quest'ultimo caso, il confronto tra le varie fonti, tra cui quelle fondamentali di archivio, ci ha consentito di giungere a una versione dei fatti che riteniamo possa essere definitiva. Le altre novità riguardano invece circostanze e fatti prima sconosciuti.

Abbiamo visto che le prime riprese subacquee di Alliota non sono le prime in assoluto nella storia del cinema, come ritenuto da molti. Tralasciando quelle effettuate dall'interno di sommergibili e batiscafi o in piscina, certamente altri avevano già effettuato riprese a corpo libero in mare aperto. Il primato di Alliota consiste però nell'aver effettuato tali riprese con una cinepresa 35mm professionale. La differenza, tuttavia, non ci sembra solo tecnica ma di concezione: Alliota intuisce che quell'esperienza visiva poteva essere sorprendente e coinvolgente per lo spettatore e che

l'ambiente sottomarino poteva essere un *set*, aprendo di fatti alla cinematografia di finzione in ambiente subacqueo. La scoperta della sceneggiatura originale di *Cacciatori sottomarini*, con la scena iniziale in costume, conferma questa direzione che ritroviamo rafforzata nella scenetta con il palombaro e nelle azioni di caccia ed esplorazione. Alliata, insomma, con *Cacciatori sottomarini* aspira a *Vulcano* e al suo dramma subacqueo, pur non sapendolo ancora.

Dall'analisi delle carte d'archivio abbiamo scoperto che la sorprendente sceneggiatura originale di *Tonnara*, allora intitolato *Vita e morte dei tonni*, prevedeva l'intreccio di due linee narrative, una delle quali realizzata attraverso le soggettive dei tonni; inoltre il cortometraggio doveva essere girato a colori (sarebbe stato il primo cortometraggio subacqueo a colori). Abbiamo anche scoperto che Alliata, l'anno precedente, con la produzione dell'OFS, aveva realizzato un documentario sulle tonnare mai prima d'ora citato, *Mattanza*.

L'incrocio tra le memorie recenti di Alliata e alcuni documenti di archivio ci ha inoltre consentito di formulare alcune ipotesi sui tre cortometraggi co-prodotti con Artisti Associati, prima pressoché sconosciuti.

Il quadro che si delinea modifica il profilo della Panaria Film finora noto che qui vogliamo leggere in trasparenza sia attraverso le scelte linguistiche attuate nei cortometraggi sia attraverso le scelte operative dell'impresa.

Sin dall'inizio è presente una intenzione di rappresentazione della realtà che è insieme di documentazione e narrativizzazione; quest'ultima ricerca l'efficacia comunicativa ricorrendo tanto alla spettacolarizzazione, attraverso la proposizione di aspetti nuovi e sensazionali, quanto all'innesto di elementi finzionali "a soggetto" nella struttura diegetica: allora l'esistente viene ricreato in termini fantastici, come nel caso dell'assunzione dello sguardo dei tonni in *Tonnara* o di quello dei pupi in *Opera dei Pupi* o dello sfondamento della scena ancora in quest'ultimo; o il racconto può assumere un tono macchiettistico, alla ricerca dell'ammiccamento nei confronti del pubblico come nella scena del palombaro in *Cacciatori Sottomarini*.

Se inizialmente la produzione della Panaria si propone nei termini di uno spettacolo educativo e adotta una formula che potremmo riassumere con "uno sguardo su un mondo nuovo", prestissimo, pur mantenendo le intenzioni di rivelazione e promozione di luoghi e tradizioni prima ignote al pubblico, si orienta verso l'innovazione di quello stesso sguardo, accentuando gli aspetti di sperimentazione del linguaggio visivo e sonoro il cui apice è raggiunto in *Opera dei Pupi*; innovazione che, in *Tonnara* e *Tra Scilla e Cariddi*, si accorda con quelle istanze di ricerca e divulga-

zione che avvicinano la produzione Panaria al documentarismo scientifico, almeno nelle intenzioni.

Come noto, l'ambito del visivo è caratterizzato sin dal primo cortometraggio dalla sperimentazione delle tecniche di ripresa subacquea. Abbiamo notato che la visione in immersione produce un diverso atteggiamento scopico il cui risultato è uno sguardo "spiazzato" che obbedisce a una diversa logica della percezione (Virilio 1989; 1996); uno sguardo che opera, cioè, in uno spazio che non risponde più alle regole della dislocazione dei punti di vista tipica del cinema narrativo ma cerca nuovi criteri di organizzazione della rappresentazione in cui la focalizzazione sul soggetto dell'azione, destinatario di una inquadratura "mirata", assume un'importanza fondamentale.

Questa tensione dello sguardo che fa vacillare la sintassi canonica del racconto cinematografico si riflette anche in una legittimazione di sguardi prima inconcepibili o altrimenti impossibili, come nel caso delle riprese in soggettiva dei tonni o dei pupi. In *Opera dei Pupi*, poi, l'identità dei vari soggetti dello sguardo si complica a misura della sovrapposizione tra la rappresentazione teatrale e cinematografica e del gioco attuato con le rispettive codificazioni dello spazio diegetico. Del resto era sin da *Cacciatori sottomarini* che venivano messe in campo strategie enunciative, quali l'interpellazione, che mettevano in gioco il ruolo dello spettatore.

Il sonoro subisce un'evoluzione ancora più marcata nel corso della produzione dei sei documentari. Dall'impostazione di *Cacciatori sottomarini*, ancora memore dei canoni degli anni '30, dominato dalla musica illustrativa e dal commento in *voice over*, si passa a *Tonnara e Tra Scilla e Cariddi*, in cui il sonoro in presa diretta assume una funzione che da documentaristica si fa anche strutturante del ritmo audiovisivo, e si arriva al definitivo superamento di quella prima formula in *Opera dei Pupi* che anzi, con quei canoni, ci gioca pervenendo a effetti singolari. Il passaggio certo non è privo di contraddizioni, è sempre presente il rischio del didascalismo e forte è l'inerzia delle vecchie formule. *Bianche Eolie e Isole di cenere* ne sono un esempio.

Passando agli aspetti che riguardano la Panaria Film come società di produzione, abbiamo scoperto che, contrariamente a quanto affermato da Alliata nelle sue memorie recenti, la realizzazione dei documentari non era frutto esclusivo della passione di quattro amici esercitata durante le parentesi vacanziera ma l'esercizio di una vera e propria professione. Ricordiamo che la Panaria Film nasce pochi mesi dopo l'entrata in vigore della legge n. 678 del 5 ottobre 1945 che destinava ai cortometraggi di «carattere documentario, culturale e di attualità» il 3% degli incassi al botte-

ghino del lungometraggio cui erano abbinati nella programmazione in sala. Nasce quindi in un periodo in cui la realizzazione di cortometraggi inizia a profilarsi come attività garantita e potenzialmente redditizia. Tant'è che, sebbene durante la realizzazione di *Cacciatori sottomarini* non fossero ancora chiare le strategie di sfruttamento commerciale dei cortometraggi, è certo che Alliata pensava già in termini di impresa: sia perché l'attrezzatura di cui la Panaria si era munita – per qualità delle apparecchiature, tipologia, varietà e completezza – era pensata per una produzione di stampo professionale, sia perché aveva formato appositamente e preventivamente una società di produzione, con tanto di soci finanziatori e di contratti di suddivisione di spese e ricavi, con lo scopo di realizzare cortometraggi destinati alla distribuzione nelle sale.

Considerando quindi la Panaria Film *anche* per quello che realmente era, cioè un'impresa, cercando di individuare quegli aspetti (ancor meno indagati delle opere) che la pongono come realtà produttiva in relazione con il mercato, abbiamo evidenziato una politica oculata e coraggiosa che però cercava di mantenere basso il profilo del rischio d'impresa. Obiettivi che erano perseguiti in diverso modo. Ad esempio cercando finanziatori esterni che, a fronte dell'apporto economico a copertura delle spese di produzione, entrassero in partecipazione sui ricavi dello sfruttamento commerciale, come nel caso del rapporto con la Matarazzo e poi con Maeder. Oppure, visto l'obiettivo della valorizzazione del patrimonio culturale, cercando sostegno finanziario pubblico, come nel caso del supporto della Regione Siciliana. Ancora, la scelta di ricalcare modelli linguistici in certo modo sperimentali e soprattutto di successo, come quelli utilizzati dalla INCOM nella prima produzione documentaristica e poi nei suoi primissimi cinegiornali, serviva a garantirsi il consenso del pubblico. Alliata poi dimostra un tempismo perfetto quando, appena uscita la legge del 1947 sull'obbligatorietà dell'abbinamento dei corti ai lungometraggi, stringe l'accordo di co-produzione con Artisti Associati, garantendosi così un approdo sicuro in sala; Alliata fra l'altro non aveva mai fatto cenno al rapporto con Caramelli che, invece, posticipava alla realizzazione di *Vulcano*. E, sempre in tema di strategie e accordi commerciali, la Panaria prestissimo riesce ad arrivare al circuito distributivo italiano della Warner Bros e altrettanto presto inizia a distribuire i suoi cortometraggi all'estero; e, appena la distribuzione nei circuiti alternativi delle sale parrocchiali e dei cineforum inizia a consolidarsi, stampa le copie dei suoi cortometraggi in 16mm per sfruttare quella possibilità.

Insomma, il quadro della Panaria Film che emerge è quello di una realtà animata da una fondamentale passione dei suoi fondatori, a partire da Alliata, per la Sicilia e il suo patrimonio

ambientale e culturale, nonché da una spinta all'innovazione che si traduce innanzitutto nell'invenzione o nell'adozione di nuova strumentazione di ripresa sia visiva che sonora. Fin qui nulla di nuovo. Ciò che ora completa il quadro è la restituzione di uno sperimentalismo prima sottovalutato o impossibile da valutare che si realizza in formule linguistiche all'incrocio tra documentarismo e finzione e che ricerca una diversa codificazione del rapporto tra suono e immagini; una ricerca che, se da una parte approda a risultati a volte sorprendenti seppure imperfetti, dall'altra si scontra con l'inerzia di pratiche produttive consolidate e con altrettanto resistenti modelli stilistici e abitudini di fruizione. Allo stesso modo finora era stato completamente trascurato il profilo imprenditoriale della Panaria che, invece, crediamo abbia evidenziato, quando non rivelato, degli aspetti di non secondaria importanza che permettono ora di comprendere il senso di alcune scelte.

Cosa resta da fare?

Questo lavoro ha messo in luce alcuni aspetti che dovrebbero essere approfonditi per comprendere meglio la figura di Francesco Alliata e la parte restante della vita produttiva della Panaria Film; allo stesso tempo ha messo in risalto la necessità di intraprendere alcune azioni che sono propedeutiche a tale lavoro. Tra queste, innanzi tutto, lo studio delle carte dell'Archivio Panaria Film relative al periodo produttivo da noi non preso in considerazione, cioè quello che segue la realizzazione di *Opera dei Pupi* (1949) e si conclude con la fine delle attività della società siciliana.

Lo spoglio realizzato durante l'inventariazione del fondo documentale ha fatto emergere una serie di novità che riguardano i vari altri documentari prodotti di cui, finora, conoscevamo a malapena e con incertezza solo il titolo e che ora invece, trovano corrispondenza in numerosi documenti che potrebbero agevolare la ricostruzione della loro identità e aiutare – ci auguriamo – il loro recupero presso il deposito di qualche remota filмотeca.

Il caso ha voluto, fra l'altro, che Vittoria Alliata abbia recentemente ritrovato, insieme ad altre riprese, tre dei cortometraggi realizzati in quel periodo che ora aspettano quindi di essere studiati; materiali che immaginiamo potranno dare un contributo non indifferente alla comprensione di quell'arco produttivo, caratterizzato da una situazione certo differente tanto all'interno della Panaria quanto all'esterno. Ricordiamo che Alliata, preso dalla impegnativa produzione dei lungometraggi a soggetto, non si occupò più della realizzazione dei cortometraggi e che, nel Paese, la condizione di profittabilità che si era profilata con le leggi del 1945 e 1947 – cui poi seguì quella del 1949 che premiava incondizionatamente i corti realizzati a colori – insieme alla concen-

trazione della produzione dei cortometraggi nella mano di pochissime società spesso favorite politicamente, contribuì ad abbassare notevolmente la qualità produttiva determinando l'insorgere di quella sorta di *format* conservativo e deterioro che oggi conosciamo con il termine "formula 10" (Bertozi 2008). Non diciamo che la produzione dei corti Panaria degli anni '50 si sia automaticamente uniformata a quei caratteri, ma crediamo che abbia dovuto comunque confrontarsi con quell'orizzonte di competizione sfrenata ma falsata cui corrispondeva un generale disinvestimento nella sperimentazione tanto tecnica che linguistica. Un documentario come *Sesto continente* (1954), primo Technicolor subacqueo che lanciò il giovanissimo Folco Quilici, sembra infatti confermare quella missione sperimentale e divulgativa che abbiamo visto informare l'attività iniziale della Panaria. Ma, occorre dirlo, *Sesto continente* è un lungometraggio e quindi si muove, in ambito distributivo, secondo altre logiche e con altre possibilità. Un altro documentario che ci sembra altrettanto interessante, che però risulta ancora disperso, è *Fontane romane* (1952), realizzato durante il periodo di produzione di *Carrozza d'oro* (1952), cui era abbinato in sala. I due sono rispettivamente il primo corto e il primo lungo in Technicolor realizzati in Europa.

Occorre quindi, insieme alla consultazione delle carte, cercare di recuperare le pellicole ancora disperse per ricostruire con dovizia di particolari e attenzione l'intera filmografia della Panaria.

Una filmografia che, come nelle intenzioni che hanno mosso questo lavoro, dovrebbe confrontarsi anche con quegli aspetti relativi al contesto tanto interno alla Panaria quanto esterno, come accennavamo. Per cui, ad esempio, sarà importante studiare gli altri cortometraggi, realizzati da Avanzo e Moncada, per individuarne lo stile autoriale e, per differenza, cercare di comprendere meglio i loro reali apporti nella prima produzione documentaristica qui analizzata; occorrerà indagare l'altro grande rapporto di co-produzione in cui la Panaria fu coinvolta, con gli Invernizzi, i noti industriali lattiero-caseari, che diede luogo, tra le altre, alla produzione di tre cortometraggi di stampo industriale; occorrerà approfondire lo studio dei rapporti con la Regione Siciliana che sosterrà finanziariamente alcuni altri cortometraggi e con la quale la Panaria stringerà un rapporto sempre più impegnativo che avrebbe dovuto portare alla realizzazione, su basi industriali, della cosiddetta "Cinecittà di Sicilia".

Anche nel periodo da noi indagato sono presenti almeno due cortometraggi da recuperare: il primo è quel *Mattanza* (1948), prodotto dall'OFS ma realizzato con le immagini che Alliatà aveva ripreso nel 1946 nella tonnara di Castellammare dove venivano girate le scene di *Malacarne*

(1947); il secondo, ambientato nella tonnara di Trabia, è quell'esperimento di documentario a colori che fu inviato alla Warner Bros negli USA e di cui non si seppe più nulla.

Lo spoglio delle carte d'archivio ha fatto anche emergere, lungo tutta la vita della Panaria Film, il progetto di numerosi altri documentari (non volendo considerare i lungometraggi a soggetto) che sono rimasti allo stato di abbozzo e dei quali, perlopiù, esistono i soggetti, alcuni preventivi e della corrispondenza; materiali che confermano, già da uno sguardo veloce, quell'aspetto della politica imprenditoriale della Panaria Film, da noi evidenziato, che l'ha vista sempre interessata a mostrare, promuovere e divulgare la conoscenza del patrimonio artistico e culturale della Sicilia.

Certamente vale la pena studiare meglio anche il periodo della formazione di Francesco Alliata all'interno del CineGUF e con esso le belle foto che hanno partecipato alle tre edizioni dei Littoriali, custodite presso l'Archivio Panaria, cercando di avere maggiori notizie sui cortometraggi sperimentali in quel frangente realizzati, nella speranza di poterne recuperare le pellicole.

Allo stesso modo, guardando al periodo immediatamente successivo, cioè quello della sua attività di foto-cineoperatore di guerra al servizio del 13° nucleo del Cinereparto dello Stato Maggiore, oltre a studiare i pochi materiali foto-cinematografici custoditi presso Villa Valguarnera, come l'album con le interessanti foto scattate a Vittorio Emanuele III in rassegna e i due filmati ritrovati con lo stesso soggetto, sarebbe opportuno cercare di reperire soprattutto i filmati girati da Alliata sui vari fronti durante i bombardamenti, da quelli di Palermo a quelli di Messina, giusto per citare i due di cui abbiamo notizia (Alliata 2015); materiali di volta in volta spediti all'Istituto LUCE a Roma e lì custoditi fino ai giorni della rovinosa ritirata nazista da Roma nel 1944.

Nostro proposito era rappresentare una complessità che intuivamo all'incrocio di vari elementi e che, attraverso il riscontro con i documenti e una più approfondita analisi, crediamo di avere in parte ricostruito, seppur limitatamente al periodo specifico di cui ci siamo occupati; allo stesso tempo abbiamo cercato di suggerire le coordinate di alcune direzioni di ricerca futura che crediamo potranno contribuire a fornire un quadro sempre più chiaro e completo. La storia della Panaria e delle sue opere non si esaurisce certo con questo lavoro. Speriamo, quantomeno, di averne illuminato una parte.

## RINGRAZIAMENTI

Ringraziare vuol dire saldare dei debiti di riconoscenza, cercare di ristabilire l'equilibrio in un'economia di collaborazioni e affetti che nel corso di questo lavoro si è prodotta. La mia moneta non potrà che essere simbolica, ma spero che possa valere per ripagare quanto, concretamente, altri hanno fatto per me.

Senza Vittoria Alliata, figlia di Francesco, scomparso due anni fa, questa ricerca avrebbe avuto un'altra fisionomia e certamente altri esiti. Grazie a lei e alla fiducia che mi ha accordato, ho potuto accedere al fondo documentale della Panaria, selezionarne i materiali e inventarli. Ora so di poter contare sulla sua disponibilità per l'auspicabile proseguimento delle ricerche d'archivio. Il suo contributo non si è fermato però al concedermi l'accesso ai materiali d'archivio perché, avendo seguito sin dall'inizio questa ricerca, mi ha fornito via via informazioni e dati che solo lei poteva conoscere.

Il faticoso e appassionante lavoro di raccolta, selezione e organizzazione dei materiali del fondo Panaria non sarebbe stato possibile senza l'apporto di Simona Inserra, docente presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, appassionata ricercatrice di archivistica, bibliografia e biblioteconomia, nonché amica che, oltre ad avermi aiutato nello spoglio della cospicua mole di documenti, ha fornito quel fondamentale supporto scientifico che ha consentito di dare la corretta forma all'inventario che è stato approntato.

Una figura che mi ha aiutato nella ricerca delle pellicole e di altri documenti presso la Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma è AnnaMaria Licciardello. A lei devo anche alcune “dritte” che solo gli addetti ai lavori sono in grado di fornire.

Sono debitore anche con colei, mia compagna di vita, che ha dovuto sopportarmi e sopportarmi giorno per giorno durante la ricerca e la scrittura di questo lavoro, tra entusiasmi e scoramenti, distrazioni e assenze.

I ringraziamenti voglio rivolgerli anche a due persone recentemente scomparse alle quali va la mia memoria; due persone che hanno contribuito, a loro insaputa, alla nascita di questo lavoro e a ispirarne il metodo.

Il primo è Francesco Alliata. Era il 2003 quando lo invitai a presentare i sei cortometraggi della Panaria, qui analizzati, all'interno del cineforum che allora curavo, Fuoricircuito. Fu una doppia rivelazione, per l'uomo e per le opere. Quelle mi sorpresero e spiazzarono, non solo per il loro valore testimoniale di un'epoca che sembrava ormai lontanissima e perduta, ma per la carica innovativa che traspariva da quelle immagini confondendosi con i segni del tempo. L'uomo, invece, affabile nei modi nonché abile narratore dei fatti della sua vita, esprimeva una curiosità, un entusiasmo e un'intraprendenza che destavano subito ammirazione per la sua persona. L'aver approfondito la sua conoscenza negli anni successivi mi permise di confermare le prime impressioni.

Il secondo è Giuseppe Giarrizzo che ho conosciuto più recentemente, quando era già uno storico emerito. Ho iniziato a frequentare il suo studio quasi casualmente per tramite di altri colleghi, collaborando ad alcuni progetti. Restavo, come gli altri, ad ascoltarlo a lungo mentre tesseva fili di un discorso che sembrava aprirsi e perdersi in mille rivoli e che poi, invece, puntualmente, si chiudeva riannodando ogni filo che prima appariva come una divagazione; fili che servivano a formare una tessitura utile a comprendere meglio quei fatti da cui il discorso originariamente era partito. In quei momenti capivo quanto fosse importante ricostruire il contesto in cui uomini e opere vivono e quanto utile fosse l'apporto di uno sguardo multidisciplinare, aperto ma sempre critico. La sua statura era in questa capacità, supportata dalla sua inesauribile curiosità e dalla sua viva intelligenza. Poi un giorno, di ritorno con Giarrizzo e Lavinia Gazzè da Palermo, ci fermammo a Bagheria, a Villa Valguarnera, dove incontrammo Francesco Alliata. Essere lì, trovarmi di fronte questi due grandi vecchi, mi sembrò un sogno, un'indicazione. Quando poi comunicai a Giarrizzo la mia intenzione di candidare il mio progetto di ricerca, ne fu subito convinto e mi sostenne a presentarlo.

La recente scomparsa di Alliata mi colpì non solo per il naturale sentimento d'affezione che provavo per lui, ma anche per il senso della perdita di una figura che avvertivo come singolare e

importante. Qualche mese dopo, inaspettatamente, sparì anche Giarrizzo. Ebbi la conferma di quel senso di perdita che avevo già conosciuto.

Il mio ricordo, oltre che un ringraziamento al loro contributo e una dichiarazione di stima, vuole essere anche l'umile dedica di questa ricerca alle loro figure.

## APPENDICE

### Schede dei documentari

<i>titolo</i>	<b><i>Cacciatori sottomarini</i></b>
<i>titolo alternativo</i>	-
<i>annoli di realizzazione</i>	1946
<i>anno di pubblicazione</i>	1947
<i>società di produzione</i>	Panaria Film
<i>paese</i>	Italia
<i>formato</i>	35mm
<i>colore/b&amp;n</i>	b&n
<i>durata</i>	10'
<i>regia</i>	Francesco Alliata, Renzo Avanzo, Quintino Di Napoli, Pietro Moncada
<i>soggetto</i>	Francesco Alliata (non accreditato)
<i>sceneggiatura</i>	Francesco Alliata (non accreditato)
<i>fotografia</i>	Francesco Alliata
<i>musiche</i>	Renzo Rossellini
<i>montaggio</i>	Carlo Alberto Chiesa
<i>commento parlato</i>	Marcella Rossellini (non accreditata)
<i>richiesta revisione (data)</i>	28.01.1947
<i>nulla-osta (numero)</i>	1757
<i>rilascio nulla-osta (data)</i>	19.02.1947
<i>distribuzione Italia</i>	Trans World Film
<i>festival</i>	Cannes (1947), Stresa (1947), Cortina (1950), Edimburgo (1950)
<i>note</i>	al pubblico registro cinematografico viene presentata una versione di 12', dispersa; dispersa è anche una versione che fu realizzata senza commento in <i>voice over</i>

<i>titolo</i>	<b><i>Vecchia miniera</i></b>
<i>titolo alternativo</i>	-
<i>annoli di realizzazione</i>	1947
<i>anno di pubblicazione</i>	1947
<i>società di produzione</i>	Artisti Associati, Panaria Film
<i>paese</i>	Italia
<i>formato</i>	35mm
<i>colore/b&amp;n</i>	b&n
<i>durata</i>	
<i>regia</i>	Giorgio Rivalta
<i>soggetto</i>	
<i>sceneggiatura</i>	
<i>fotografia</i>	Mario Craveri
<i>musiche</i>	Michele Fusco
<i>montaggio</i>	
<i>commento parlato</i>	
<i>richiesta revisione (data)</i>	22.10.1947
<i>nulla-osta (numero)</i>	3271
<i>rilascio nulla-osta (data)</i>	13.11.1947
<i>distribuzione Italia</i>	Artisti Associati
<i>festival</i>	
<i>note</i>	nel nulla-osta ministeriale la produzione risulta a nome della sola Artisti Associati

<i>titolo</i>	<b><i>Terra di Sicilia</i></b>
<i>titolo alternativo</i>	
<i>annoli realizzazione</i>	1947
<i>anno pubblicazione</i>	1947
<i>società produzione</i>	Artisti Associati, Panaria Film
<i>paese</i>	Italia
<i>formato</i>	35mm
<i>colore/b&amp;n</i>	b&n
<i>durata</i>	
<i>regia</i>	Giorgio Rivalta

<i>soggetto</i>	
<i>sceneggiatura</i>	
<i>fotografia</i>	Mario Craveri
<i>musiche</i>	Michele Fusco
<i>montaggio</i>	
<i>commento parlato</i>	
<i>richiesta revisione (data)</i>	22.10.1947
<i>nulla-osta (numero)</i>	3272
<i>rilascio nulla-osta (data)</i>	13.11.1947
<i>distribuzione Italia</i>	Artisti Associati
<i>festival</i>	
<i>note</i>	nel nulla-osta ministeriale la produzione risulta a nome della sola Artisti Associati

<i>titolo</i>	<b><i>Croce in Sicilia</i></b>
<i>titolo alternativo</i>	<i>Una croce in Sicilia</i>
<i>annoli realizzazione</i>	1947
<i>anno pubblicazione</i>	1947
<i>società produzione</i>	Artisti Associati, Panaria Film
<i>paese</i>	Italia
<i>formato</i>	35mm
<i>colore/b&amp;n</i>	b&n
<i>durata</i>	
<i>regia</i>	Giorgio Rivalta
<i>soggetto</i>	
<i>sceneggiatura</i>	
<i>fotografia</i>	Mario Craveri
<i>musiche</i>	Michele Fusco
<i>montaggio</i>	
<i>commento parlato</i>	
<i>richiesta revisione (data)</i>	21.11.1947
<i>nulla-osta (numero)</i>	3403
<i>rilascio nulla-osta (data)</i>	06.12.1947
<i>distribuzione Italia</i>	Artisti Associati
<i>festival</i>	

*note* nel nulla-osta ministeriale la produzione risulta a nome della sola Artisti Associati

*titolo* ***Bianche Eolie***  
*titolo alternativo* *Eolie*  
*annoli realizzazione* 1947  
*anno pubblicazione* 1948  
*società produzione* Panaria Film-Fortuna  
*paese* Italia  
*formato* 35mm  
*colore/b&n* b&n  
*durata*  
*regia* Renzo Avanzo, Quintino Di Napoli, Pietro Moncada  
*soggetto*  
*sceneggiatura*  
*fotografia* Fosco Maraini  
*musiche*  
*montaggio* Carlo Alberto Chiesa  
*commento parlato* Marcella Rossellini  
*richiesta revisione (data)* 19.01.1948  
*nulla-osta (numero)* 3686  
*rilascio nulla-osta (data)* 21.01.1948  
*distribuzione Italia* Warner Bros  
*festival* Locarno (1948), Edimburgo (1950)  
*note* Marcella Rossellini è accreditata nel dépliant delle produzioni Panaria Film del 1947-48

*titolo* ***Isole di cenere***  
*titolo alternativo* *Lipari*  
*annoli realizzazione* 1947  
*anno pubblicazione* 1948  
*società produzione* Panaria Film  
*paese* Italia

<i>formato</i>	35mm
<i>colore/b&amp;n</i>	b&n
<i>durata</i>	
<i>regia</i>	Renzo Avanzo, Quintino Di Napoli, Pietro Moncada
<i>soggetto</i>	Renzo Avanzo, Quintino Di Napoli, Pietro Moncada
<i>sceneggiatura</i>	
<i>fotografia</i>	Fosco Maraini
<i>musiche</i>	
<i>montaggio</i>	Carlo Alberto Chiesa
<i>commento parlato</i>	Marcella Rossellini (non accreditata)
<i>richiesta revisione (data)</i>	03.01.1948
<i>nulla-osta (numero)</i>	3873
<i>rilascio nulla-osta (data)</i>	06.02.1948
<i>distribuzione Italia</i>	
<i>festival</i>	Venezia (1948)
<i>note</i>	

<i>titolo</i>	<b><i>Tonnara</i></b>
<i>titolo alternativo</i>	
<i>annoli realizzazione</i>	1947
<i>anno pubblicazione</i>	1948
<i>società produzione</i>	Panaria Film
<i>paese</i>	Italia
<i>formato</i>	35mm
<i>colore/b&amp;n</i>	b&n
<i>durata</i>	
<i>regia</i>	Francesco Alliata, Quintino di Napoli, Pietro Moncada
<i>soggetto</i>	Francesco Alliata, Quintino di Napoli, Pietro Moncada
<i>sceneggiatura</i>	Francesco Alliata (non accreditato)
<i>fotografia</i>	Francesco Alliata
<i>musiche</i>	Renzo Rossellini (non accreditato)
<i>montaggio</i>	Carlo Alberto Chiesa
<i>commento parlato</i>	Marcella Rossellini
<i>richiesta revisione (data)</i>	03.01.1948
<i>nulla-osta (numero)</i>	3784

*rilascio nulla-osta (data)* 06.02.1948  
*distribuzione Italia*  
*festival*  
*note*

*titolo* ***Tra Scilla e Cariddi***  
*titolo alternativo* *Pesce spada*  
*annoli realizzazione* 1948  
*anno pubblicazione* 1949  
*società produzione* Panaria Film  
*paese* Italia  
*formato* 35mm  
*colore/b&n* b&n  
*durata*  
*regia* Francesco Alliata, Quintino di Napoli, Pietro Moncada  
*soggetto*  
*sceneggiatura*  
*fotografia* Francesco Alliata  
*musiche* Renzo Rossellini  
*montaggio* Carlo Alberto Chiesa  
*commento parlato*  
*richiesta revisione (data)* 18.01.1949  
*nulla-osta (numero)* 5133  
*rilascio nulla-osta (data)* 12.02.1949  
*distribuzione Italia*  
*festival* Bruxelles (1949) 1° premio, Cortina (1950), Edimburgo (1950)  
*note* nei credits compare "realizzato sotto gli auspici della Regione Siciliana"

*titolo* ***Opera dei pupi***  
*titolo alternativo*  
*annoli realizzazione*  
*anno pubblicazione*  
*società produzione* Panaria Film

<i>paese</i>	Italia
<i>formato</i>	35mm
<i>colore/b&amp;n</i>	b&n
<i>durata</i>	
<i>regia</i>	Frederic Maeder
<i>soggetto</i>	Frederic Maeder (non accreditato)
<i>sceneggiatura</i>	Frederic Maeder (non accreditato)
<i>fotografia</i>	Francesco Alliata (interni), Fosco Maraini (esterni)
<i>musiche</i>	
<i>montaggio</i>	Carlo Alberto Chiesa
<i>commento parlato</i>	
<i>richiesta revisione (data)</i>	15.03.1949
<i>nulla-osta (numero)</i>	5410
<i>rilascio nulla-osta (data)</i>	13.05.1949
<i>distribuzione Italia</i>	
<i>festival</i>	Taormina (1949) 1° premio fotografia, Edimburgo (1950)
<i>note</i>	nei credits è riportato “realizzato sotto gli auspici della Regione Siciliana” e “edizioni Fortuna”, il che fa supporre che sia stato distribuito in Italia nel circuito della Warner Bros

## APPENDICE

### La formazione di Francesco Alliata

Francesco Alliata amava ricordare ciò che la madre diceva di lui: che era “nato con la pellicola attorcigliata al collo”. Un’espressione icastica dovuta all’interesse che il figlio, sin da bambino, aveva manifestato per la fotografia e il cinema. Esser nato in una famiglia nobile aveva consentito ad Alliata il privilegio di poter fruire il cinema tra le mura di casa: zia Felicita, sorella del padre, possedeva un proiettore 9,5mm Pathé Baby – uno dei primi modelli amatoriali, semplice nell’uso ma appannaggio dei pochi che si potevano permettere (siamo negli anni ‘20 del ‘900) quel genere di divertimento – e organizzava proiezioni di brevi comiche e cartoni animati per la gioia dei nipotini, rapiti e divertiti da quello spettacolo. La nonna materna gli consentirà poi di ripetere a piacere quelle proiezioni e quelle emozioni quando gli regalerà un proiettore identico. La stessa zia Felicita regalerà a Francesco, all’età di 7-8 anni, la sua prima macchina fotografica, una Kodak Box, un dispositivo amatoriale semplicissimo che produceva scatti 6x9cm di qualità apprezzabile e con la facilità della pressione di un pulsante. Le foto erano sviluppate e stampate da Francesco stesso che aveva approntato una piccola camera oscura in uno sgabuzzino di palazzo Villafranca, residenza degli Alliata a Palermo. L’imprinting fotografico era completo: come ricorderà lo stesso Alliata, «poter fissare sulla carta quelle stesse immagini che scorrevano fuggevolmente davanti agli occhi, fu per me una folgorazione, rimasta poi tale per tutta la vita» (Alliata 2015, 56).

La passione giovanile per la fotografia contiene già *in nuce* alcuni degli aspetti fondamentali del carattere di Alliata, curioso e audace, teso tra la fascinazione della tecnica e l’interesse per l’innovazione, tra l’impulso a soddisfare la sua immaginazione tramite il *fare* e l’apprezzamento estetico dei risultati.

La fotografia subiva costanti e strepitose evoluzioni, dal punto di vista delle pellicole, delle macchine fotografiche, delle tecniche di impressione, delle emulsioni sensibili alla luce e degli accessori, che diventavano sempre più numerosi e indispensabili. Mi dedicai con grandissima passione allo studio di questa straordinaria materia che, al momento dello scatto, veniva creata dalla luce e prendeva poi vita nel buio più assoluto della camera oscura, dove si affollavano bacinelle colme di sguazzanti miscele, apparecchi ingranditori, taglierine e mille altri congegni. Quante acrobazie si facevano per salvare un negativo o dare un risalto maggiore ai chiaroscuri!

La contemplazione delle immagini fisse, da chiunque fossero state scattate, mi faceva navigare beatamente in un mondo di fantasia, ricco di tutte le tonalità del grigio, ed era per me un godimento e uno stimolo. Passavo ore a gustare le ombre più o meno lunghe o radenti, i contrasti, deboli o forti a seconda del tipo di pellicola – ortocromatica o pancromatica – e i chiaroscuri provocati dagli schermi di vetro [ovvero: filtri] verde, giallo, arancione e addirittura rosso, che rendevano i cieli semigrigi o scuri e le nubi bianchissime e batuffolose come la bambagia. [...] Non mi stancavo di sperimentare ogni novità senza porre limiti alla mia sete di sapere. Ammiravo i bravi fotografi che andavo scoprendo via via che mi introducevo nel loro mondo. [...] Veniva fuori in quel momento la mia vera natura: perché non essere bravo anch'io, in qualche maniera? Perché non individuare spazi creativi nuovi, diversi, nei quali tuffarmi con piena libertà, anche con il rischio di precipitare nel vuoto? Così ho osato sempre. (Alliata 2015, 58)

Dopo le prime proiezioni domestiche, negli anni del liceo presso i Gesuiti, Alliata scoprirà il cinema vero e proprio, non solo assistendo alle proiezioni nella saletta adibita presso la stessa scuola – con un palinsesto controllatissimo dai frati – ma soprattutto frequentando con cadenza giornaliera le sale palermitane di prima visione, dove Alliata faceva incetta di film di qualsiasi genere, pur prediligendo quelli con una sceneggiatura ben salda ai tanti di produzione seriale e scadente realizzazione che già imperversavano allora. E alle visioni dei film Alliata affiancava un'avidità lettura di riviste, libri e manuali riguardanti sia il cinema che la fotografia, approfondendo la sua conoscenza tecnica e affinando quella critica. La voglia di sperimentare mettendo in pratica le sue passioni lo aveva portato, dapprima, a provare a realizzare delle sequenze cinematografiche facendosi prestare la cinepresa amatoriale da qualche amico, poi, a sedici anni, diventato studente universitario, a iscriversi al CineGUF di Palermo.

I CineGUF erano sorti nel 1932 come sezioni cinematografiche dei GUF, i Gruppi Universitari Fascisti, articolazione del Partito Nazionale Fascista nata per inquadrare i giovani studenti universitari.

Le sezioni cinematografiche, in collaborazione con la DGC (Direzione Generale per la Cinematografia), sono incaricate di organizzare proiezioni, di svolgere opera di propaganda cinematografica e di sviluppare il cinema sperimentale. Lo scopo di tale attività è duplice: diffondere la conoscenza del cinema tra la massa universitaria; selezionare e formare i giovani intellettualmente più dotati per cooptarli nelle istituzioni culturali del regime (La Rovere 2006, 86)

I CineGUF sono dotati di biblioteche specializzate, organizzano convegni, sono sedi redazionali di riviste e, a partire dal 1935, per effetto di una circolare della sede generale del GUF, si sostituiscono ai cineforum organizzati amatorialmente da enti e associazioni. Nello stesso anno il Centro Sperimentale di Cinematografia mette la sua cineteca a loro disposizione per agevolarli nella programmazione delle rassegne che, nelle varie sedi, ospiteranno film di provenienza geografica e culturale ampia, esprimendo una visione chiaramente orientata dai valori dell'ideologia dominante ma anche da una pluralità di punti di vista non a essa limitata né stretta nella morsa della censura del partito, questa svolta perlopiù sui film destinati al grande pubblico nelle sale del circuito commerciale. Le proiezioni, presentate da critici o docenti universitari, riguardano i grandi nomi della cinematografia mondiale, come Ejsenštejn, Pudovkin, von Stroheim, Capra, Chaplin, Clair, Murnau.

Occorre comunque tenere conto che l'interesse per i modelli stranieri, anche quando veicolano valori invisi all'ideologia fascista, deriva dalla ricerca di un linguaggio che sia fondativo di un nuovo "cinema fascista", una rinnovata visione che svecchi il cinema italiano del passato e pervenga a nuove sintesi, «un orientamento caratterizzato dal tentativo di esaltare in chiave realistica e non smaccatamente propagandistica la vita e i valori del fascismo» (La Rovere 2006, 92). Così i CineGUF, con la loro attività di ricerca che li porta alla scoperta e all'ascolto di diverse istanze, spesso contraddittorie, allargano giocoforza la visione del mondo dei suoi organizzatori e fruitori che coveranno delle tensioni che li porterà a essere, nello stesso tempo, sia critici che allineati, sia attenti alla sperimentazione che proiettati all'esaltazione dei valori fondamentali del fascismo. Una ricerca che conduce anche alla formazione di «un consenso interno che diventa, poco alla volta, dissenso nei confronti del regime e della sua politica» (Brunetta 2009).

I CineGUF nascono anche con un altro obiettivo: essere palestra produttiva, luogo in cui far emergere i futuri tecnici del cinema. Ogni sede, a partire dal 1936, ha una dotazione iniziale essenziale – cinepresa 16mm, obiettivi, pellicola e proiettore – che, in alcuni casi, si allarga alla sala da posa, all'attrezzatura per il sonoro, per lo sviluppo e la stampa delle pellicole e per il montaggio. Non manca la sala di proiezione.

Francesco Alliata si iscrive al CineGuf di Palermo nel 1935, quando non era ancora stato erogato il finanziamento della DGC per dotare le sedi dell'attrezzatura foto-cinematografica di base. La situazione però perdura anche negli anni seguenti. La sede palermitana, ad aggravare la situazione, non ha neanche una semplice biblioteca dedicata al cinema, «insomma, nel Cineguf di Palermo si viveva di parole». (Alliata 2015, 69)

Nel 1938 Alliata si trasferisce a Napoli dove continua i suoi studi e inizia a frequentare il CineGUF della città, uno dei più qualificati e attrezzati d'Italia. Qui diventa assistente di Vittorio Gallo, montatore che poi andrà a Roma all'Istituto LUCE per montare i Cinegiornali e che più volte riceverà la visita di Francesco Alliata, cui insegnerà i «rudimenti dell'arte cinegiornalistica». (Alliata 2015, 72). Quando Gallo e gli altri «anziani» si trasferiranno a Roma, Alliata assumerà la direzione del CineGUF napoletano.

A Napoli Alliata perfeziona la tecnica fotografica e con le sue immagini concorre per tre anni consecutivi nella sezione Fotografia dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, vincendo l'edizione del 1940, tenutasi a Bologna, ma soprattutto perfeziona la tecnica di ripresa cinematografica e realizza alcuni cortometraggi, utilizzando la cospicua dotazione tecnica del CineGUF per la ripresa in 16mm – il formato semi-professionale allora diffuso – e per il montaggio. Nel 1939 realizza un documentario sul presepe napoletano che suscita grande approvazione e ottiene una certa eco anche tra i più alti ranghi militari, tanto che Vittorio Emanuele III, due anni dopo, chiederà di visionarlo<sup>1</sup>. Nel 1940 prepara un documentario «scientifico» – il soggetto era stato scelto appositamente per poter partecipare alla sezione Cinema dei Littoriali del 1940 – che però non viene realizzato. Ciò che interessa rilevare è l'attitudine che Alliata mostra per la sperimentazione: per le riprese del primo cortometraggio usa una pellicola a colori dell'Agfa che ancora era in via di perfezionamento e non diffusa commercialmente ma che l'azienda tedesca aveva messo a sua disposizione in virtù di una «magnifica collaborazione» (Alliata 2015, 73) che Alliata era riuscito a creare con l'azienda; per i movimenti di macchina utilizza rotaie e altri dispositivi da lui stesso creati per muovere agevolmente la cinepresa tra le varie figure del presepe. Per il secondo documentario era riuscito ad avere la più sensibile delle pellicole Agfa per riprendere il movimento respiratorio di un torace attraverso i raggi X.

---

1 Alliata dedica un intero capitolo della sua autobiografia (Alliata 2015) al rocambolesco viaggio che dovette intraprendere per raggiungere il Re a Enna, nella tormenta di neve della notte di capodanno del 1941.

La sperimentazione di nuove tecnologie e linguaggi, insieme all'auto-costruzione di dispositivi in grado di soddisfare le necessità espressive, costituiscono un *leit motiv* che emerge non solo nella realizzazione dei cortometraggi ma anche nell'attività culturale. Nello stesso periodo napoleonico, Alliata organizza delle proiezioni curando rassegne di film, perlopiù muti, presi in prestito dalla Cineteca Nazionale e presentati da nomi quali Pasinetti, Chiarini o Barbaro – figure non a caso in forza al Centro Sperimentale di Cinematografia, con cui i CineGUF collaboravano. Per “animare” le proiezioni e venire incontro alle esigenze del pubblico, ormai abituato a sentire dialoghi e musiche, Alliata aveva sperimentato un sistema di sonorizzazione primitivo ma efficace.

L'accompagnamento sonoro migliore di cui potevo disporre era la musica, così, quando ottenevo un film, prendevo nota delle sequenze da “sonorizzare”, precisando soprattutto la durata di ciascuna, quindi mi recavo al negozio della casa musicale Ricordi a largo Augusteo, fornitissimo di dischi – allora tutti a 78 giri al minuto – e sceglievo. Questa scelta poteva durare anche ore. A mano a mano che individuavo il brano adatto, segnavo sul disco stesso, mentre girava, l'inizio e la fine della riproduzione facendo scorrere la punta di una matita grassa di colore giallo o rosso. Il grasso della matita, infatti, non danneggiava in alcun modo i solchi, ma lasciava un segno ben visibile.

La mia ricerca musicale si concentrava in particolare sulla musica sinfonica a grande orchestra, soprattutto dei grandi compositori russi di fine Ottocento, da Mussorgski a Tchaikovsky a Borodin, ideali per i “miei” commenti sonori, perché riuscivano a sottolineare gradevolmente ambienti, fatti ed emozioni. Non mancai di aggiungervi brani di Vivaldi e di Mozart che, per la freschezza che li caratterizzava, conferivano vivacità e allegria alle immagini, quando occorreva.

Per realizzare la colonna sonora, infine, utilizzavo una mia tecnologia messa a punto molto facilmente nella cabina di proiezione: collegavo il pick up, la testina del giradischi, con l'impianto sonoro (gli altoparlanti) della sala e, alla fioca luce di una minuscola lampadina, inserivo esattamente la musica nelle sequenze scelte in precedenza. Questa trovata, che ogni volta mi costava una snerante fatica, ebbe fortuna tanto che il pubblico se ne compiacque sempre con i proprietari e i gestori delle sale in cui la esibii. (Alliata 2015, 91)

Ad Alliata però non bastava “semplicemente” selezionare i brani e riprodurli durante la proiezione e si era spinto più in là, ponendosi problemi di ordine superiore: con l'aiuto di colleghi di ingegneria e altre materie tecniche aveva messo a punto un «grammofono a doppio piatto che permetteva di passare in dissolvenza da una *Sagra della primavera* di Igor Stravinskij a una Sinfonia di Wolfgang Amadeus Mozart» (Cafiero 2008, 37), con l'evidente intenzione di dosare opportunamente l'uscita e l'ingresso dei vari brani per ottenere l'effetto estetico desiderato: un dj *ante litteram!*

L'intraprendenza di Alliata non è mai fine a sé stessa: il raggiungimento del risultato voluto è aspirazione tanto alla soddisfazione personale quanto al riconoscimento del pubblico. È un operare non per ricevere il plauso, non per alimentare il proprio ego, ma per fare vivere l'opera e condividerla con il pubblico, al di fuori di un atteggiamento accademico, con intenzioni di diffusione e valorizzazione culturale. È l'atteggiamento che ritroveremo negli anni successivi, quelli della produzione dei primi documentari della Panaria Film, quando Alliata sarà mosso dalla voglia di condividere la scoperta di quei posti straordinari e di quelle tradizioni secolari con il più ampio pubblico attraverso il cinema.

Per comprendere ciò che succederà ad Alliata negli anni successivi, con l'Italia già entrata in guerra nel giugno del 1940, occorre tornare un attimo indietro per contestualizzare meglio la realtà dei CineGUF. È nota l'importanza strategica che il regime fascista attribuiva al cinema, "l'arma più forte" secondo lo stesso Duce, quella incontrovertibile per la sua capacità di "provare" la realtà e, allo stesso tempo, quella più manipolabile per rappresentare in maniera efficace l'ideologia del regime e i suoi successi, senza contare la sua capacità d'essere arma di "distrazione" di massa, strumento di attenuazione dei motivi di tensione sociale. Il PNF (Partito Nazionale Fascista) aveva perciò dato vita a un "sistema cinema" che comprendeva sia la formazione che la produzione cinematografica (non tralasciando gli aspetti legati alla distribuzione nelle sale) e l'informazione; attività svolte fondamentalmente da Centro Sperimentale, Cinecittà e Istituto LUCE.

Come visto, i CineGUF, oltre ad avere un'importante funzione educativa nell'ambito della cultura cinematografica, con le lezioni destinate ai suoi allievi e l'organizzazione delle rassegne aperte al pubblico, erano attrezzati e fungevano anche da laboratori, affiancando quindi alla formazione teorica il momento realizzativo. I CineGUF rientrano quindi nel più ampio disegno del partito, costituendo in effetti delle vere e proprie "agenzie" territoriali che dovevano attivarsi per diffondere, *attraverso* il cinema, la cultura fascista, e formare, *per* il cinema, le nuove leve produttive. Non a caso, coloro che si distingueranno nei Littoriali del Cinema – eventi annuali organizzati come veri e propri festival che mettevano in competizione l'operato dei vari "cinegufini" d'Italia – saranno supportati con borse di studio e destinati ai corsi del Centro Sperimentale per costituire quella generazione di registi e tecnici che avrebbe dovuto *fare* l'auspicato "cinema fascista". Insomma,

la – pur contraddittoria – politica statale del fascismo ha contribuito, inconsapevolmente, a produrre professionalità, personalità, strumenti tecnologici e linguistici, motivazioni e retroscena teorici di fondo che saranno indispensabili alla generazione che balzerà agli onori delle cronache col neorea-

lismo. [Ma non si tratta solo dei registi perché con loro ci sono] centinaia di elettricisti, macchinisti, operai specializzati in costruzioni per il cinema, maestranze che formano il loro talento proprio nella “cinecittà” italiana di questo periodo. (Zagarrio 2006, 37)

Un “cinema fascista” che si doveva fare tanto nei teatri di posa quanto sul campo, compreso quello di battaglia. Negli anni della guerra, infatti, la missione e l’azione dei CineGUF subiscono una mutazione per adeguarsi al corso degli eventi e rispondere alle nuove esigenze.

La segreteria dei GUF, pur non trascurando la cinematografia a soggetto, incentiva soprattutto la produzione di documentari propagandistici. Negli anni della guerra quest’attività diventa prevalente. Nel 1940 la segreteria dei GUF, in collaborazione con la DCG, organizza speciali corsi per operatori di guerra. Nel quadro della mobilitazione civile del PNF a sostegno del “fronte interno”, a partire dal marzo 1943 ai Cineguf è affidato il compito di “documentare la vita della Nazione in guerra” (La Rovere 2006, 93)

Non è un caso quindi se il futuro di Alliata sarà proprio quello di “documentare la vita della Nazione in guerra”. Dopo il CineGUF, la “cinecittà” di Alliata sarà la guerra.

A partire dal 1943 Francesco Alliata viene messo a capo del 13° nucleo del Cinereparto dello Stato Maggiore del Regio Esercito, un reparto che lui stesso aveva contribuito a istituire sollecitando un anno prima lo Stato Maggiore, convinto com’era che fosse necessario documentare le azioni sul campo e che «i cineoperatori dell’Istituto Luce, civili, anziani quarantenni, padri di famiglia, difficilmente potevano rendere come e quanto un giovane ufficiale» (Cafiero 2008, 36). La proposta di Alliata era risolutiva: la creazione di «un’istituzione militare autonoma ed agile che [assolvesse] a tale compito, utilizzando chi, tra i militari in servizio [avesse] già le capacità tecniche per adempiere a tale funzione di importanza anche storica» (Alliata 2015, 95)

In realtà Alliata, nell’attesa della costituzione del Cinereparto, aveva anticipato i tempi, tant’è che già alla fine del 1941, a Enna, dove si trovava di stanza, aveva creato un laboratorio fotografico di sviluppo e stampa in caserma e aveva ottenuto il permesso di utilizzare la cinepresa 16mm e altra attrezzatura che aveva in dotazione al CineGUF di Napoli. Così realizzò alcuni «cinegiornali alla maniera dell’Istituto Luce, ma in miniatura, allo scopo di mostrare ai militari dell’Armata loro stessi schierati per l’ispezione o impegnati in manovre di addestramento, nonché di far conoscere a loro, quasi tutti “forestieri”, la Sicilia e il suo mondo». (Alliata 2015, 97)

Uno dei motivi animatori dell’Alliata documentarista e produttore della Panaria Film viene covato già in questi anni di impegno militare: l’amore per la Sicilia, per la bellezza dei suoi luoghi e delle sue tradizioni, e la volontà di farli conoscere tramite il cinema. Una volontà che, negli

anni, sarà sempre più definita e sentita come una missione. Come dirà lo stesso Alliata molti anni dopo: «ero convinto che la Sicilia fosse la terra delle potenzialità inesplorate e che il mio compito, la mia vocazione, il mio destino, fossero di farle emergere» (Alliata 2015, 247)

Nel periodo a capo del Cinereparto, dall'inizio del 1943 fino al luglio dello stesso anno, quando gli Alleati sbarcheranno in Sicilia, Alliata avrà il compito di riprendere quanto più possibile i bombardamenti e i danni causati dall'azione militare nemica, svolgendo fundamentalmente una funzione di testimonianza visiva. Alliata avrà finalmente in dotazione una cinepresa professionale – una Arriflex 35mm che tornerà in seguito nella sua vita – e al suo seguito altri uomini e mezzi; svolgerà un compito che lo porterà in prima linea, e in prima persona, nelle situazioni più pericolose, sotto le bombe o tra le macerie, nelle fortezze e nelle retrovie o tra i rifugi, le abitazioni e le chiese, come quando si recherà all'interno del Duomo di Messina in fiamme per riprenderne la rovina; un compito che lo porterà anche nelle situazioni più tristi, tra il dolore dei feriti e i corpi dei caduti, sia civili che militari. Alliata dimostrerà grande coraggio e competenza tecnica e riceverà diversi apprezzamenti dallo Stato Maggiore ma resterà segnato profondamente, come uomo, da quell'orrore. La sua "carriera" di cineoperatore di guerra terminerà improvvisamente quando gli Alleati sbarcheranno in forze sulle coste della piana di Licata, il 10 luglio del 1943. Fermato a un posto di blocco, gli sarà sequestrata tutta l'attrezzatura di ripresa: non saranno gli americani, né gli inglesi a farlo, ma gli stessi italiani in ritirata. Come gli dirà un superiore, per evitare «che fossimo noi stessi a filmare la nostra disfatta» (Alliata 2015, 109).

Il Cinereparto, oltre a rispondere allo Stato Maggiore, era organo del Reparto Guerra dell'Istituto LUCE del quale facevano parte diverse squadre di fotografi e cineoperatori, formate sia da professionisti privati appositamente reclutati, sia da operatori provenienti dall'Istituto o in forza alle diverse forze armate. Il materiale ripreso

era inviato dai vari fronti all'Istituto Luce, dove una volta raccolto, era sottoposto ai consulenti dell'Esercito, della Marina, dell'Aeronautica, i quali prestavano sia un'opera di consulenza tecnico-militare per la composizione ed il montaggio dei filmati, sia effettuavano un'opera di vera e propria censura. Il materiale era quindi passato alle cineteche militari ed agli archivi fotografici di competenza; mentre il materiale giudicato programmabile in pubblico era utilizzato per produrre i cinegiornali ed i documentari che il Luce avrebbe poi distribuito per la proiezione. (Mannucci 2014)

Alliata era chiamato ad assolvere a una duplice funzione, quella di operatore di ripresa e di direttore della squadra al suo servizio. Doveva quindi sviluppare la capacità di adattarsi a diversi contesti – dalle visite di rassegna ai bombardamenti – nei luoghi più disparati. Doveva essere ra-

rido, efficace, avere capacità relazionale e organizzativa. E doveva altresì pensare che le sue riprese dovevano essere montate da altri in funzione narrativa, dovevano cioè essere sufficienti a descrivere i luoghi e i fatti e conformarsi alle regole di un linguaggio che non tanto esprimesse il suo stile personale quanto fosse funzionale alle necessità della documentazione e della propaganda. Quell'esperienza servirà ad Allata a comprendere cosa volesse dire far parte di una squadra produttiva, essere ingranaggio di un sistema in cui i ruoli dovevano essere ben definiti e il risultato dei singoli apporti garantito, tanto nei tempi di esecuzione che nel risultato tecnico. Un sistema che occupava tutti i settori della produzione cinematografica, dall'organizzazione, alla ripresa, alla post-produzione sino alla distribuzione nelle sale, ove venivano proiettati i Cinegiornali. Una palestra che negli anni successivi si rivelerà preziosa.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi di Francesco Alliata

1949. *La pesca subacquea alle Eolie*. Messina: Ente provinciale per il turismo

1950. "Pesca del pesce spada" *Le vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano*, 8:901-908

1951a. "L'opra dei pupi" *Le vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano*, 8:907-914

1951b. "Il tonno e la tonnara" *Le vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano*, 9:1025-1037

1995. "I 'ferri' del mestiere". In *Le Eolie della "Panaria Film". 1946-1949*, a cura di Rita Cedrini, vol. I, XXIII-XXVII. Lipari: Centro Studi Eoliano

1997. *Lo scafandro n° 2 della Panaria Film (1947). Appunti di memoria di Francesco Alliata*. Inedito

2000. "Il cinema e le tonnare". In *La terra delle Tonnare*. Trapani: Proloco San Vito lo Capo

2005. 'Il luntro ed io', *Città e territorio. Documenti dell'Amministrazione comunale di Messina*, 4-6:66-68

2008. "La desiderata Cinecittà di Sicilia. Dopo cinquant'anni". In *Palazzo d'Aumale*, a cura di Valeria Patrizia Li Vigni Tusa, Palermo: Museo Regionale di Storia Naturale e Mostra permanente del Carretto Siciliano

2015. *Il Mediterraneo era il mio regno. Memorie di un aristocratico siciliano*. Vicenza: Neri Pozza

### Testi sulla Panaria Film

1948. "Bianche Eolie" *Il Mattino di Sicilia*, 2 marzo. (citato in) 1995. *Le Eolie della "Panaria Film". 1946-1949*, 2 voll, a cura di Rita Cedrini. vol. I, 152. Lipari: Centro Studi Eoliano

1948. "Cortometraggi della Panaria Film" *La Cinematografia italiana*, agosto. (citato in) Massimiliano Ibridi. 1997. *L'avventura della Panaria Film: storia di una esperienza produttiva regionale nel cinema italiano dell'immediato dopoguerra*. Università di Bologna. Tesi di Laurea in Storia del Cinema (relatore prof. Antonio Costa)
1948. "Documentari della 'Panaria Film' in visione privata al Diana" *l'Ora*, 24 giugno. (citato in) 1995. *Le Eolie della "Panaria Film". 1946-1949*, 2 voll, a cura di Rita Cedrini. vol. I, 153-154. Lipari: Centro Studi Eoliano
1948. "I quattro documentari della Panaria Film" *Fotogrammi*, 13 gennaio. (citato in) 1995. *Le Eolie della "Panaria Film". 1946-1949*, 2 voll, a cura di Rita Cedrini. vol. I, 152. Lipari: Centro Studi Eoliano
1950. "Riprese cinematografiche con apparecchi sottomarini" *Scienza e vita* 18:410-416
1954. *Conquest of the blue continent.*, Milano: Alfieri e Lacroix
2004. *I ragazzi della Panaria*. Regia di Nello Correale. Italia, colore, 56'
2004. *I Pupi all'opera (Pupi at work)*. Regia di Nello Correale. Italia, colore, 14'
- Amidei Migliano, Adriano. 2010. "Francesco Alliata" *Cinevip*, Italia, colore, 54'
- Anile, Alberto e M. Gabriella Giannice. 2010. *La Guerra dei vulcani. Rossellini, Magnani, Bergman. Storia di cinema e d'amore*. Genova: Le Mani
- Cafiero, Gaetano. 2008. *Il principe delle immagini. Francesco Alliata di Villafranca, pioniere del cinema subacqueo*. Milano: Magenes
- Cedrini, Rita (a cura di). 1995. *Le Eolie della "Panaria Film". 1946-1949*, 2 voll. Lipari: Centro Studi Eoliano
- Chessa, Jacopo, Alessandro Giorgio e Paola Olivetti. 2004. *Videointervista a Francesco Alliata*. Inedito, conservato presso l'Archivio Panaria a Villa Valguarnera, Bagheria (PA)
- Chessa, Jacopo, Alessandro Giorgio e Paola Olivetti. 2005. "Conversazione con Francesco Alliata". *Il Nuovo Spettatore. Cinema, video, televisione, storia* 9:3-35
- De Filippo, Alessandro e Stefania Rimini (a cura di). 2004. *Incontro con Francesco Alliata*, 29 Aprile, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Catania. Trascrizione a cura di Ivano Mistretta. Inedito.
- De Filippo, Alessandro. 2008. "Il cinema documentario di Alliata e De Seta". In *La Sicilia tra schermo e storia*, a cura di Sebastiano Gesù, 261-293. Catania: Maimone
- Gilardi, Ruggero. 1949. "I cacciatori subacquei delle Eolie". *Elefante*, 22 settembre. In Rita Cedrini (a cura di). 1995. *Le Eolie della "Panaria Film". 1946-1949*, vol. I, 172-173. Lipari: Centro Studi Eoliano

Giorgio, Alessandro. 2005. "Il principe e un'isola nel cinema italiano del dopoguerra. La Panaria Film" *Il Nuovo Spettatore. Cinema, video, televisione, storia* 9:37-42

Ibridi, Massimiliano. 1997. *L'avventura della Panaria Film: storia di una esperienza produttiva regionale nel cinema italiano dell'immediato dopoguerra*. Università di Bologna. Tesi di Laurea in Storia del Cinema (relatore prof. Antonio Costa)

Mercurio, Ornella. 2008. *Palazzo d'Aumale: "La Cinecittà Desiderata"*. Università di Palermo. Tesi di laurea in Architettura.

Sanguineti, Tatti (a cura di). 2009. *Intervista a Francesco Alliata*, inedito

Schembri, Rino. 2007. "Panaria Film: an italian case of production company style in documentary films". In *Lo stile cinematografico. XIII Convegno internazionale di studi sul cinema. Università di Udine, 27-30 marzo 2006*, a cura di Enrico Biasin, Giulio Bursi e Leonardo Quaresima, 409-413. Udine: Forum.

Schisano, Gianni. 1949. "Quattro siciliani cantori cinematografici" *Attualità*, 20 novembre. In Rita Cedrini (a cura di). 1995. *Le Eolie della "Panaria Film". 1946-1949*, vol. I, 173-175. Lipari: Centro Studi Eoliano

### **Testi di inquadramento metodologico**

Amiel, Vincent. 2006. *Estetica del montaggio*. Torino: Lindau. (ed. or) 2001. *Esthétique du montage*. Paris: Nathan

Aprà, Adriano. 1995. "Itinerario personale nel documentario italiano". In *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, a cura di Lino Micciché, 281-295. Torino: Lindau-Associazione Philip Morris Progetto Cinema. Ora consultabile con il titolo *Breve storia del documentario italiano* all'url <http://www.adrianoapra.it/?p=872>

Aprà, Adriano. 2003. "Documentario". In *Enciclopedia del cinema*, 350-370. Roma: Treccani

Argentieri, Mino. 2003. *L'occhio del regime*. Roma: Bulzoni

Asor Rosa, Alberto. 1975. "La cultura". In *Storia d'Italia*, vol. 10, *Dall'Unità a oggi. Dalla grande Guerra al '68*. Torino: Einaudi

Baldi, Alfredo. 2014. "La censura nelle attualità e nelle pubblicità del 1946", *Cinecensura*. Consultato il 12 settembre 2016 [http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/La-censura-nelle-attualit%C3%A0-e-nelle-pubblicit%C3%A0-del-1946\\_Baldi.pdf](http://cinecensura.com/wp-content/uploads/2014/04/La-censura-nelle-attualit%C3%A0-e-nelle-pubblicit%C3%A0-del-1946_Baldi.pdf)

Bernardini, Aldo. 1999. "Presentazione". In Sebastiano Gesù, *La Sicilia della memoria. Cento anni di cinema documentario nell'Isola*. Catania: Maimone

Bernardini, Aldo. 2000. *Cinema italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*. Roma: Anica

- Bertozi, Marco (a cura di). 2003. *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*. Torino: Lindau
- Bertozi, Marco. 2008. *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio
- Bianchetti, Pierfranco. 2015. "Storia del cinema italiano a Milano" *Grey panthers*. Consultato il 12 marzo 2017. [www.grey-panthers.it/speciale/no-cat/storia-del-cinema-italiano-a-milano/storia-del-cinema-italiano-a-milano6-gli-studi-icet-e-altri-teatri-di-posa/](http://www.grey-panthers.it/speciale/no-cat/storia-del-cinema-italiano-a-milano/storia-del-cinema-italiano-a-milano6-gli-studi-icet-e-altri-teatri-di-posa/)
- Bolzoni, Attilio. 1988. "Giallo per l'eredita Alliata. I Palazzi vanno all'Opus Dei", *la Repubblica*. 24 febbraio. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/02/24/giallo-per-eredita-alliata-palazzi-vanno.html> Consultato il 04.08.2016
- Bonanno, Eugenio. 1953. *Il cinema in Sicilia*. Palermo: Flaccovio
- Brancati, Vitaliano. 1951. "Appunti su Vulcano". In *Volto delle Eolie*, a cura di Vitaliano Brancati, Fosco Maraini e Massimo Simili, 29-32. Palermo: Flaccovio
- Brunetta, Gian Piero. 2000. *Cent'anni di cinema italiano*. Bari-Roma: Laterza
- Brunetta, Giampiero. 2009. *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione"*. Roma-Bari: Laterza
- Brunetta, Giampiero. 2009. *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*. Roma-Bari: Laterza
- Brunetta, Giampiero. 2015, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*. Roma-Bari: Laterza
- Buckland, Michael K. 2008. "The Kinamo camera, Emanuel Goldberg, and Joris Ivens", *Film History* 20-1
- Casetti, Francesco e Federico Di Chio. 1994. *Analisi del film*. Milano: Bompiani
- Casetti, Francesco. 2005a. *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milano: Bompiani
- Casetti, Francesco. 2005b. "Lo specchio, lo scrigno, la moneta". In *Il mondo che sta nel cinema che sta nel mondo*, a cura di Francesco Cappa ed Emanuela Mancino, 115-117. Milano: Mimesis
- Cessi, Riccardo. 1950. "Per una storia del documentario", *Rivista del cinematografo* 7-8:7
- Chiarini, Luigi. 1951. "La crisi c'è", *Filmcritica* 5:
- Chion, Michel. 2009. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau. (ed or.) 1994. *L'audiovision*. Paris: Nathan

- Corsi, Barbara. 2003. "La ripresa produttiva". In *Storia del cinema italiano, vol. 8, 1949-1953*, a cura di Luciano De Giusti, 143-161. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero
- Dean, Robert. 2004. "Underwater photography". In *Encyclopedia of Nineteenth-Century photography*, edited by John Hannaway, vol. 1, 1416-1417. New York-London: Routledge
- De Berti, Raffaele. 2006. "Figure e miti ricorrenti". In *Storia del cinema italiano, vol. 5, 1934-1939*, a cura di Orio Caldiron, 294-311. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero
- De Filippo, Alessandro. 2009. "Mare, terra, fuoco. Il documentario sulla Sicilia dal secondo dopoguerra agli anni '70", *Quaderni del CSCI* 1:12-17
- De Filippo, Alessandro. 2010. "Il cinema documentario come fonte storica". In *Cinema, Storia Memoria*, a cura di Flavio Vergerio e Carlo Tagliabue. Roma: Centro Studi Cinematografici
- De Filippo, Alessandro. 2012a. *Ugo Saitta cineoperatore. Il cinema come speranza di riscatto per la Sicilia*. Acireale-Roma: Bonanno
- De Filippo, Alessandro. 2012b. *Ugo Saitta. Un album di ricordi*. Catania: Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale
- De Maupassant, Guy. 1890. *La vie errante*. Paris: Paul Ollendorff
- Falzone, Gaetano. 1949. "Viaggio alle Isole Eolie". *Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano* 10:1051-1058
- Famularo, Vittorio. 1949. *Le isole Eolie*. Messina: Ente Provinciale per il Turismo
- Flusser, Vilém. 2006. *Per una filosofia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori. (ed. or) 1983. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European photography
- Forgacs, David e Stephen Gundle. 2007. *Mass culture and Italian society from fascism to the cold war*, Bloomington: Indiana University Press
- Gallo, Mario. 1959. "Cortometraggi: scuola di conformismo e strumento della propaganda clericale", *Avanti!*, 11 dicembre. Citato in Ivelise Perniola. 2004. *Oltre il Neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana nel dopoguerra*, 244. Roma: Bulzoni
- Genovese, Nino e Sebastiano Gesù. 2004. *E venne il cinematografo. Le origini del cinema in Sicilia*. Catania: Maimone
- Gesù, Sebastiano (a cura di). 1993. *La Sicilia e il cinema*. Catania: Maimone
- Gesù, Sebastiano. 1999. *La Sicilia della memoria. Cento anni di cinema documentario nell'Isola*. Catania: Maimone
- Gesù, Sebastiano (a cura di). 2008. *La Sicilia tra schermo e storia*. Catania: Maimone

- Giuliani, Luca. 2003. "Ferrania. Prove tecniche di colore". In *Storia del cinema italiano, vol. 8, 1949-1953*, a cura di Luciano De Giusti, 218-219. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero
- Greimas, Algirdas Julien. 1984. *Del senso 2: narrativa, modalità, passioni*. Milano: Bompiani. (ed. or.) 1983. *Du sens II*. Paris: Seuil
- Guerri, Alberto. 2006. "Gli operatori italiani". In *Storia del cinema italiano, vol. 5, 1934-1939*, a cura di Orio Caldiron, 450-459. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero
- Hass, Hans. 1944. *Tra squali e coralli. Avventure nel Mar Caraibico*. Roma: Mediterranee. (ed. or.) 1941. *Unter Korallen und Haien. Abenteuer in der Karibischen See*. Berlin: Im Deutschen Verlag
- ISHOF International swimming hall of fame. 2017. "The history of goggles", consultato il 5 maggio 2017. <http://www.ishof.org/assets/the-history-of-swimming-goggles.pdf>
- La Rovere, Luca. 2006. "I Cineguf e i Littoriali del cinema". In *Storia del cinema italiano, vol. 5, 1934-1939*, a cura di Orio Caldiron, 85-95. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero
- Laura, Ernesto G. 2004. *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*. Roma: Istituto Luce
- Le Goff, Jacques. 1978. "Documento/Monumento". In *Enciclopedia*, vol. V, 38-43. Torino: Einaudi
- Lizzani, Carlo. 1954. "Neorealismo e realtà italiana", *Rivista del cinema italiano* 3:27-33
- Mannucci, Stefano. 2014. *Luce sulla guerra. La fotografia di guerra tra propaganda e realtà. Italia 1940-45*. Milano: Streetlib, e-book
- Maraini, Fosco. 1951. "Eolie bianche ed Eolie nere". In *Volto delle Eolie*, a cura di Vitaliano Brancati, Fosco Maraini e Massimo Simili, 11-15. Palermo: Flaccovio
- Marx, Robert F. 1990. *The history of underwater exploration*. New York: Dover
- Mazza, Fulvio. 2002. *Scilla. Storia, cultura, economia*. Soveria Mannelli: Rubbettino
- Mistretta, Ivano. 2009. "Teoria del montaggio". In *Videomaking*, a cura di Alessandro De Filippo, 88-235. Acireale-Roma: Bonanno
- Mistretta, Ivano. 2012. "Io, lui (il medium) e l'Altro. L'identità come artificio". In *Alter Ego Identità e alterità nella società mediale contemporanea*, a cura di Alessandro De Filippo. Catania: Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale
- Nalesini, Oscar. 2012. "Il carteggio Moise-Tucci sulla spedizione tibetana del 1948" *Miscellanea di storia delle esplorazioni* 37:115-161
- Ortoleva, Peppino. 1991. *Scene dal passato: cinema e storia*. Torino: Loescher

- Pagliarani, Giorgia. 2003. "Legislazione". In *Enciclopedia del Cinema*. Roma: Treccani. [http://www.treccani.it/enciclopedia/legislazione %28Enciclopedia del Cinema%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/legislazione_%28Enciclopedia_del_Cinema%29/)
- Pasinetti, Francesco. 1948. "Il documentario in Italia", *Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici* 3:3-6
- Pavone, Claudio (a cura di). 2006. *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti, III, Le fonti documentarie*. Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari, Direzione Generale per gli Archivi
- Perniola, Ivelise. 2004. *Oltre il Neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana nel dopoguerra*. Roma: Bulzoni
- Perniola, Ivelise. 2006. "Documentari fuori regime". In *Storia del cinema italiano, vol. 5, 1934-1939*, a cura di Orio Caldiron, 372-380. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero
- Pierotti, Federico. 2006. "Il catalogo è questo. Fonti per la storia del documentario a colori in Italia nel secondo dopoguerra". In *Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer. Atti dell'XII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine-Gorizia, 8-10 marzo 2005*, a cura di Alice Autelitano e Valentina Re, 57-70. Udine: Forum
- Raimondi, Clara. 2008. *Alle Eolie sulla scia di Ulisse. I diari dei grandi viaggiatori del passato*. Lipari: Centro studi eoliano
- Romeo, Alberto. 2001. "Il pioniere dimenticato", *HDS notizie. Periodico della Historic Diving Society*, Italia 18:5-11
- Romeo, Alberto. 2009. *Storia della fotografia e cinematografia subacquea italiana*. Imola: La Mandragora
- Rondi, Brunello. 1954. "Il documentario in Italia", *Cinema*, 133:266-267
- Sainati, Augusto. 2003. "La cronaca filmata". In *Storia del cinema italiano, vol. 8, 1949-1953*, a cura di Luciano De Giusti, 93-102. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero
- Scienza a due voci. Le donne nella scienza italiana dal Settecento al Novecento. 2010. "Scordia Concetta". Consultato il 12 giugno 2017. <https://scienzaa2voci.unibo.it/biografie/64-scordia-concetta>
- Sisci, Rocco. 2005. *La caccia al pesce spada nello Stretto di Messina*. Messina: Edas
- Sorlin, Pierre. 2001. *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*. Torino: Einaudi
- Subini, Tomaso. 2011. *La doppia vita di Francesco giullare di Dio. Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*. Monza: Libraccio
- Todesco, Sergio. 2005. "Contra gladium, per gladium", *Città e territorio. Documenti dell'Amministrazione comunale di Messina*, 4-6:65-68

- Torre, Francesco. 2010. *Il cinema delle Eolie. Una storia, più storie*. Messina: La feluca
- Truglio, Michele. 2006. *L'Isola del cinema*, Roma: RAI Radiotelevisione Italiana, video
- Virilio, Paul. 1989. *La macchina che vede*. Milano: SugarCo. (ed. or.) 1988. *La machine de vision*. Paris: Galilée
- Virilio, Paul. 1996. *Guerra e cinema. Logistica della percezione*. Torino: Lindau. (ed. or.) 1991. *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*. Paris: Cahier du cinéma
- Vittorini, Giusto. 1953. "Neorealismo nel documentario", *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica* 123:324-325
- Zagarrio, Vito. 2006. "Schizofrenie del modello fascista". In *Storia del cinema italiano, vol. 5, 1934-1939*, a cura di Orio Caldiron, 37-61. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero

### Documenti d'archivio citati nel testo

#### AP: Archivio Panaria Film, Bagheria (PA), villa Valguarnera

- AP, Serie Storica, Carte, PF009, carpetta "ICET (Artisti Associati)", dépliant *ICET, Industrie Cinematografiche e Teatrali, Milano. Produzioni cortometraggi*.
- AP, Serie Storica, Carte, PF009, carpetta "ICET (Artisti Associati)", foglio manoscritto con indicazione degli abbinamenti di proiezione in sala dei cortometraggi *Vecchia miniera, Terra di Sicilia, Una croce in Sicilia*, s.d. ma presumibilmente redatto il 1948.
- AP, Serie Storica, Carte, PF009, carpetta "ICET (Artisti Associati)", lettera dattiloscritta di Pietro Moncada, indirizzata a Gian Maria Messeri (ICET), 23 ottobre 1948.
- AP, Serie Storica, Carte, PF033, fascicolo "Carte utili per la causa. Principessa Montereale. Causa Olga Matarazzo", Atto di citazione n. 26292.
- AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Varie", quaderno "Documentario subacqueo", bozza di lettera di Francesco Alliata indirizzata a Olga Matarazzo, Vulcano, 22 agosto 1946.
- AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Varie", quaderno *Documentario subacqueo*, bozza di scaletta del documentario (poi *Cacciatori sottomarini*).
- AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo "Varie", lettera *Versamento importo iscrizione registro cinematografico*, dattiloscritta su carta semplice non intestata e non firmata, inviata dalla Panaria Film alla SIAE Ufficio Cinema di Roma, datata 4 febbraio 1948.
- AP, Serie Storica, Carte, PF045, Libro di cassa senza titolo (in prima pagina è però indicato Panaria Film) con annotazione spese e ricavi dal 05 agosto 1946 al 15 giugno 1948.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, dattiloscritto con informazioni sui cortometraggi *Vecchia miniera*, *Terra di Sicilia*, *Una croce in Sicilia*, s.d. ma presumibilmente redatto il 1954.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, lettera dattiloscritta di Francesco Alliata (Panaria Film), indirizzata ad Artisti Associati, 18 giugno 1954.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, lettera dattiloscritta della Panaria Film, indirizzata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale per lo Spettacolo, Ufficio per la Cinematografia, 20 luglio 1954.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentari con gli Artisti Associati (Olga Alliata e C.)”, lettera manoscritta di Francesco Alliata indirizzata a [avvocato?] Pederzoni, s.d. ma presumibilmente redatta tra la primavera e l'estate del 1954.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, registro cassa *Documentario Tonnara*.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentario Tonnara”, dattiloscritto *Tonnara*, s.d., ma presumibilmente risalente al 1948.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentario Tonnara”, lettera dattiloscritta redatta da Francesco Alliata, non firmata, indirizzata alla professoressa [Concetta] Scordìa, Istituto di Idrobiologia, Università di Messina, datata 21 agosto 1947.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentario Tonnara”, dattiloscritto *Vita e morte dei tonni. Soggetto per un cortometraggio cinematografico*.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Documentario Tonnara”, dattiloscritto *Vita e morte dei tonni. Sceneggiatura*.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Panaria film s.r.l. T.W.F. Corrispondenza”, lettera dattiloscritta della Panaria Film, non firmata ma redatta da Francesco Alliata, indirizzata a Ever Haggiag, direttore generale della Trans World Film, datata 28 aprile 1947.

AP, Serie Storica, Carte, PF045, fascicolo “Panaria film s.r.l. T.W.F. Corrispondenza”, lettera dattiloscritta della trans World Film, firmata da Ever Haggiag, direttore generale della TWF, indirizzata alla Panaria Film, datata 21 maggio 1947.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Cacciatori sottomarini”, manoscritto di Francesco Alliata intitolato *Come realizzammo Cacciatori sottomarini. Un documentario cinematografico ripreso in pieno mare che racconta episodi dello sport subacqueo*, s.d. ma quasi sicuramente del gennaio 1947.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Cacciatori sottomarini”, *manoscritto di Francesco Alliata Colapesce non è più solo, s.d. ma presumibilmente prima metà del 1947*.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Stampa e pubblicità 47-48”, *dépliant Panaria Film. Produzione cortometraggi 1947-48.*

AP, Serie Storica, Carte, PF046, carpetta “n. 28. Varie”, lettera dattiloscritta indirizzata al sig. Coppa Zuccari di Roma, 1 dicembre 1947.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, carpetta “n. 28. Varie”, lettera dattiloscritta firmata da Francesco Alliata (su carta intestata Panaria Film), indirizzata all’Assessorato ai Trasporti, 22 novembre 1947.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”, contratto dattiloscritto su carta uso bollo in scrittura privata tra Francesco Alliata quale amministratore unico della Panaria Film s.r.l e Federico [sic] Maeder sulla realizzazione di *Opera dei Pupi*, s.d. ma redatto tra il 2 e il 14 ottobre.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”, preliminare di contratto dattiloscritto su carta uso bollo in scrittura privata tra Giuliana Giaconia quale procuratrice della Panaria Film s.r.l e Leon Federik [sic] Maeder sulla realizzazione di *Opera dei Pupi*, datato 1 ottobre 1948.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”, telegramma datato 6 settembre 1948.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”, contratto dattiloscritto su carta semplice in scrittura privata tra Panaria Film s.r.l. e Antonio Laudani sui termini della prestazione dei pupari e i compensi loro spettanti, datato 28 ottobre 1948.

AP, Serie Storica, Carte, PF046, fascicolo “Opera dei pupi. Verdier e Maeder”, lettera dattiloscritta del 16 aprile 1949.

AP, Serie Storica, Carte, PF047, fascicolo “Relazione sulla attività Panaria Film (più altro del 1953)”, *Relazione sulle attività della Panaria Film circa i film e i documentari prodotti dalla stessa*, 5 giugno 1950

AP, Serie Storica, Carte, PF047, busta “Documentari”, copia di lettera dattiloscritta su carta intestata Flag Officer Commanding First Cruiser Squadron, c/o G.P.O. London, firmata Mountbatten of Burma [Lord Louis Mountbatten], indirizzata ad Arthur Oliver, datata 30 dicembre 1949.