GINO MORICI 6:GINO MORICI 10/02/10 13:04 Pagina 13



LA SICILIANITÀ DI GINO MORICI NEL TEATRO E NEL CINEMA M. ISABELLA VESCO



Cavalleria rusti climbietro Mascagni, Veduta notturna del paese, 1956, Fondazione teatro Massimo, Palermo



Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, Veduta del paese,1956, Fondazione teatro Massimo, Palermo Ci sono due ragioni per le quali mi piace ricordare Gino Morici attraverso il suo rapporto con il teatro e con il cinema: la prima è che egli è stato mio professore in facoltà di architettura nell'ultimo anno della sua didattica; la seconda è la coincidenza emozionante dell'insegnare da parte mia, la stessa disciplina, nella stessa scuola, dal 1990 ad oggi.

Egli è una figura eccentrica nel panorama artistico del secolo scorso: Franco Grasso così lo descrive: "Pittore, incisore, scenografo, regista, se avesse dedicato la sua multiforme attività ad uno solo di questi campi avrebbe certo raccolto frutti più consistenti. Ed invece a limitare, a disperdere la sua produzione, si aggiungeva un profondo disprezzo per le vie del successo, una insoddisfazione per ciò che poco prima era stato oggetto di febbrile ricerca, un'autocritica distruttiva, una tagliente ironia".

Si può raccontare di Morici, non solo per la sua attività di pittore e decoratore, ma anche per il suo rapporto con il teatro, sia di lirica che di prosa, e con il cinema. È questa una attività meno conosciuta ma particolarmente importante nell'insieme della sua variegata produzione artistica. Morici non disdegnava impegnarsi nell'effimero: teatro, cinema, ma anche architettura pubblicitaria; la deperibilità dei materiali e la provvisorietà degli allestimenti rende oggi difficile, ma forse per questo più stimolante, la ricerca e l'approfondimento. Della sua attività di scenografo, rimangono solo poche tracce: qualche bozzetto, taluni quaderni di sala, recensioni sui quotidiani del tempo, poche foto di scena. Essendo la memoria di un artista affidata fondamentalmente alle sue opere, allo scopo di ricordare Morici scenografo e costumista, ho ricercato attestazioni di testimoni oculari, parlando con artisti, allievi, amici.

Il rapporto con il teatro del Novecento, sia di musica che di parola, è stato un rapporto generoso, di cui però, come detto, rimangono ingenerose testimonianze; i bozzetti di scena dispersi tra gli archivi dei teatri costituiscono quindi i fondamenti per la restituzione dell'evento teatrale. Vista la scarsità di





materiale documentario è difficile e in qualche caso impossibile, per alcune opere, delineare il tipo di figurazione che Morici ha proposto.

Alla fine degli anni Quaranta, quando ancora, particolarmente nel teatro d'opera, era la scena dipinta e pseudo-realista ad imperare ovunque, Morici inizia a sviluppare e a praticare il concetto di scena tridimensionale che lo porta ad una organizzazione spaziale del palcoscenico.

Gli artisti che in quegli anni si dedicavano al teatro risolvevano generalmente il problema della rappresentazione teatrale mediante fondali pittorici inquadrati da quinte e da spezzati totalmente estranei alla spazialità teatrale, sequendo i modi pittorici loro consueti senza troppo tenere conto delle finalità sceniche a cui erano destinati. Di questa sorta di "restaurazione" contro le consolidate sperimentazioni delle avanguardie, Silvana Sinisi scrive: "Ciò che si vuole sottolineare è l'aspetto convenzionale, artificiale dell'universo scenico che trova le proprie ragioni nel distacco dalla banalità quotidiana e nella creazione di atmosfere suggestive in grado di attivare l'immaginazione e la sensibilità dello spettatore"2.

Lavori scenografici di tali caratteristiche non hanno apportato nessun avanzamento culturale rispetto alla stantia scena ottocentesca: i 'bei quadri' esposti in palcoscenico hanno solo valore di testimonianza dell'arte pittorica dell'autore. Morici, viceversa, è riuscito a ritrovare un punto di incontro tra attività pittorica e attività teatrale coniugando felicemente il rapporto fra fondale, scena dipinta e volumetria dello spazio scenico, senza tuttavia confondere l'attività pittorica con quella professionale scenica. Egli non appartiene infatti a quella categoria di scenografi denominati alla francese 'dècor', un termine che di per sé contiene un'accezione negativa.

Rispetto a quegli artisti che approdano al teatro riproponendo sul palcoscenico il quadro pittorico, Morici, nella pratica scenica, lavora per la ricerca di una specificità linguistica della scenografia. Egli denuncia l'insufficienza e l'incongruità del fondale dipinto e lavora ad un'organizzazione dello spazio scenico di cui comincia a sfruttare la flessibilità; inizia altresì a recuperare il referente naturalistico, seppur rivisitato in una ottica allusiva e non descrittiva; si svincola dall'accademismo, ma, al tempo stesso non è in sintonia con le avanguardie. Dice di lui Ubaldo Mirabelli: "la spazialità dell'arte contemporanea è agita e vissuta, non rappresentata e presentata".

In contrapposizione con il codice tradizionale della rappresentazione scenica e con l'illusionismo tardo ottocentesco, strettamente connesso ad una visione descrittiva e principalmente statica, dove la scena era concepita come un ingrandimento fotografico della realtà e come sfondo per la recitazione, Morici oscilla tra il progetto di ambiente e la scenografia costruita.

L'artista inizia a lavorare per il teatro di prosa collaborando con Anton Giulio Bragaglia, il quale coordinò a Palermo le Celebrazioni del "1° Centenario del `48": Rapsodia siciliènana rassegna di quanto espresso dalla cultura siciliana e comprendeva 1 Riutura, U curtigghiu di 1i RægūmisSagra del Signore della Na mequeste commedie ha fatto seguito La storia del solda ta Di tali allestimenti scenici non si è trovata traccia. Bragaglia non era sempre soddisfatto della partecipazione dei pittori alla scenografia; scrisse infatti







pagg.138-139 bozzetti per i costumi del Canovaccio,

detto il Conte di Cagliostro con Pulcinella compagno ai delitti e alla pena,

1966, Programma di Sala

che sono pochi i pittori da cavalletto che "sanno che il problema del colore Natali, viaggi, arresto, processo, detenzione della luce, nella mobile realtà del quadro scenico sono tutt'altra

e condanna di Giuseppe Balsamo di Palermosa che nel quadro statico della pittura; e pochi sospettano che i piccoli segreti dei quali si forma l'arte plastica scenica, non possono essere intuiti da un artista senza lunghe e ripetute esperienze che lo matureranno da pittore in artista scenoplastico, a provare la sostanza di questo asserto".

> Bragaglia però dovette apprezzare Morici come scenografo tanto che lo chiamò nuovamente a collaborare con lui nel 1966 per un canovaccio dei comici dell'arte del secolo XVIII dal titolo Natali, viaggi, delitti, arresto, processo, detenzione e condanna di Giuseppe Balsamo di Palermo detto il Conte di Cagliostro con Pulcinella suo compagno ai delitti Sedipaddasqueniao del Teatro Garibaldi Morici allestisce una architettura di interno settecente-















sco, una scena costruita, una parete 'solida' come una costruzione, con lesene, archi e decorazioni a cui si accompagna un arredamento anch'esso fedelmente settecentesco. In questo lavoro il forte realismo non stritola la ricerca di soluzione spaziale della scena; la parete decorata è infatti posta a metà della profondità del palcoscenico e l'allestimento scenico continua dietro la parete lasciandosi intravedere dal pubblico.

Mi piace infine ricordare i costumi settecenteschi realizzati per il canovaccio su Cagliostrove Morici cura ogni particolare, dal cappello alla maschera, dalle armi agli strumenti musicali.

Le sue esperienze teatrali comprendono anche una puntata nel mondo delle favole e dei burattini; è del 1963 *La favola del figlio cambia*dioLuigi Pirandello, le cui scene e costumi si accordano con il clima fiabesco del testo: viene riproposta un'atmosfera solare, luminosa, mediterranea, tipica nell'opera dell'autore agrigentino.

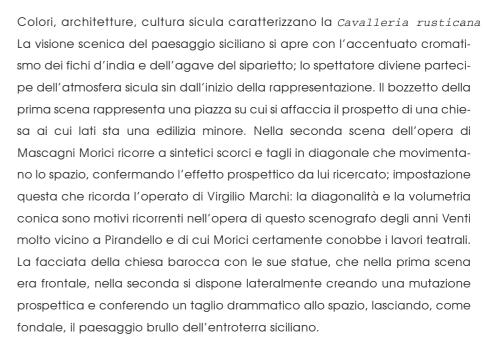
Morici ha progettato anche un "attore ideale", un pupazzo animato, una sorprendente invenzione nella tecnica della cinematografia d'animazione che si pensava di utilizzare per il Don Chisciot tali Miguel de Cervantes Saavedra. Partendo da un modello in gesso egli ne realizza uno in caucciù, privo di calotta cranica, senza corpo, soltanto viso, tanti fili e leve di ottone. Nonostante gli interessi che suscitò, questo automa deformabile in volto, con lo sguardo mobile e con una bocca che poteva assumere diverse espressioni, restò solo una splendida invenzione. La testimonianza di chi ebbe la fortuna di vedere questo pupazzo da un lato ci chiarisce la sua importanza, dall'altro ci rende ancora più amara la sua mancata realizzazione. Ebe Sesto così scrive: "E quando obbedendo alle sollecitazioni dei fili e delle leve mosse dalla mano di Gino Morici, sorrise, si accigliò, si mosse sul collo come se salutasse, spalancò le palpebre e le chiuse - prima meravigliato, poi stanco quando arricciò il naso e, strinse con le labbra una sigaretta - a volte disgustato a volte sprezzante - la sua assurda umanità, rivelatasi d'improvviso, ci diede un brivido, e quasi ci impaurì, in quell'aria di temporale che si addensava, come se avessimo visto un cadavere rizzarsi d'improvviso e muoversi" 4 Ma purtroppo il Don Chisciottreon venne mai realizzato.

Quello che più interessa a Morici scenografo è la capacità illusoria per cui l'artista, pur servendosi di tutta la sua esperienza di pittore, non indulge nel pittoricismo convenzionale; costante è infatti l'esigenza di realizzare un'idea espressiva della realtà, quella ritenuta più idonea e funzionale alla rappresentazione. Morici, come accennato, non aderì mai a nessun movimento di avanguardia, ma nel campo della scenografia fu certamente influenzato dalla lezione di Appia che denunciava l'incongruità del fondale dipinto a favore di una progettazione dello spazio del palcoscenico.

Negli esempi più riusciti egli crea una successione di luoghi scenici allusivi, ma spesso caratterizzati da una salda struttura architettonica che tende ad evocare l'atmosfera del luogo ove si svolge il dramma senza eccessivi descrittivismi, ma con taglio a volte espressionista. Così una atmosfera ellenica caratterizza la Pantea in El retablo de maese Pedro l'ambientazione oscilla dal barocco siciliano a quello spagnolo.

pagg. 140-141
Natali, viaggi, arresto, processo, detenzione
e condanna di Giuseppe Balsamo di Palermo,
detto il Conte di Cagliostro con Pulcinella suo
compagno ai delitti e alla pena,
1966, foto di scena, Programma di Sala





Ne *I vespri sicil* **l'antista** ridisegna la sua Palermo, una Palermo "vista con occhi palermitani: gli occhi di Morici - scrive Ubaldo Mirabelli - quali scorrono avidi e curiosi sulle mura, sulle absidi, fra i vicoli della vecchia città... La trovata di Morici è stata appunto quella di reinventare la pittura trecentesca siciliana per nativo rigoglio, per sorgivo impeto di presente tradizione, risalendo dalle litografie ai mosaici e spolverando le sue scene di oro fulvo, animandole di alberetti piccoli, stilizzati, di guerrieri e di personaggi, quasi il pittore ritrovasse nella memoria le 'storie' ottocentesche dei carretti e, risalendo nel tempo con il cuore e la fantasia, lo splendore dei mosaici normanni". E ancora "l'estro di Gino Morici ha intravisto,







per dir così, dall'interno una Palermo trecentesca fra la realtà e la favola. Una Palermo"⁵. L'artista insomma riesce a ricreare una città immaginata, analoga e sconosciuta persino agli autori del libretto, come a Giuseppe Verdi.

Dopo aver realizzato i suoi studi preparatori, i suoi bozzetti, anche su semplici veline, pronto per discutere la impostazione dei vari quadri, per meglio far comprendere quanto per lui fosse importante tutto lo spazio scenico, Morici disegnava, spesso su carte povere, lo schema dell'impianto scenico. Il suo temperamento faceva sì che egli fosse partecipe anche nella fase di realizzazione materiale delle scene: saliva sul palcoscenico, dipingeva lui stesso direttamente con il grande pennello montato sulla lunga asta.

Spesso l'artista disegnava anche i siparietti caratterizzando il prologo dell'opera o gli intermezzi. Così ne *I Vespri Sici* **Illiavi**amo una rappresentazione allusiva e sovrastorica della pianta della città di Palermo e nel siparietto della *Cavalleria rustican*an tipico paesaggio della campagna sicula, che prepara gli spettatori all'essenza del dramma verghiano.

La scena, intesa non come un semplice ornamento, assume una funzione ancor più dominante quando è legata alla progettazione dei costumi: scena e costumi sono due elementi che si integrano, il primo immobile, l'altro in movimento.

La cultura della Sicilia è quasi sempre presente, sia nella Cavaller (Verga-Mascagni) che ne La Giax (Virandello-Casella), ma è sempre una Sicilia essenzia-le, metafisica, una Sicilia allusiva e lontana da ogni convenzionalità oleografica. Le immagini proposte ne La Giarei riportano ancora al calore della terra siciliana descritto nella novella di Pirandello e nella musica di Casella, rivisitato dalla sottile ironia con cui il pittore-scenografo stempera l'atmosfera verista tipica di queste opere.

Del tutto priva di riferimenti topici è invece la scena studiata nel 1961 per la commedia musicale di Savagnone N tempo n 1uogo Il soggetto è quanto mai banale: lui, lei e l'amico che, in una trasposizione di tempo e di luogo si trasformano in Attila, Cleopatra e Napoleone. Morici allestisce una scena tipicamente futurista: al primo quadro, su una scena totalmente vuota ove predomina un fondale dipinto con pennellate dai toni che variano dall'argento al nero intenso, si contrappone il vitalismo del ritmo industriale futurista del quadro successivo.

Nella prima scena il sintetismo di Morici è portato alle estreme conseguenze: simile agli *screens*craighiani, lo scenario dalle vibrazioni lunari si trasforma sotto l'effetto della luce. Questa scena, elementare nella sua semplicità, risulta carica di suggestione.

Nel bozzetto della seconda scena è facile isolare una serie di paradigmi e di operazioni compositive di influsso tardo futurista (in modo particolare si sente l'influsso delle architetture di Antonio Sant'Elia) ma anche altro. Infatti se da un lato l'obelisco e i muri richiamano i paesaggi dechirichiani, dal lato opposto Morici disegna la sagoma di una raffineria, allusione evidente alla trasformazione del paesaggio siciliano conseguente alla industrializzazione degli anni Cinquanta e, in ultimo, le insegne 'letterali' intese come parti integranti dell'architettura e non come elementi giustapposti.

Panteadi Michele Lizzi, studio per un siparietto (porta d'oro) e studio per una quinta scenica, 1956, Fondazione teatro Massimo, Palermo























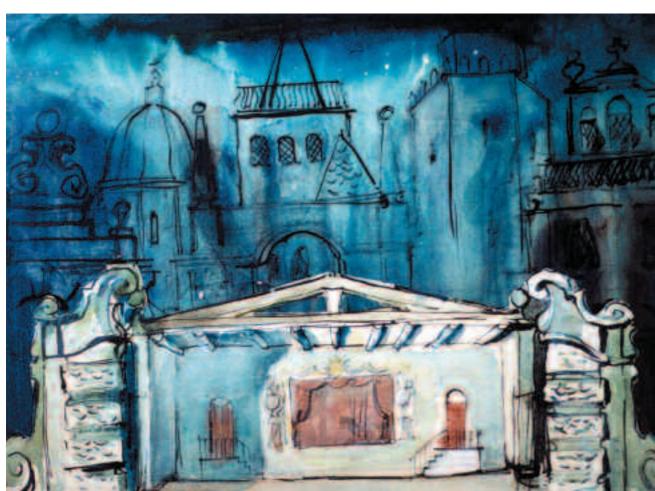
-

Marionetta per El retablo de maese Pedintanuel De Falla, realizzata da Francesco Sclafani





Bozzetto per El retablo de maese Pedro di Manuel De Falla, 1959, Fondazione teatro Massimo, Palermo











Cavalleria rusticia Rietro Mascagni, muro con portale e paesaggio con fichidindia, 1956, Fondazione teatro Massimo, Palermo









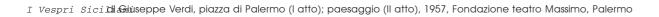






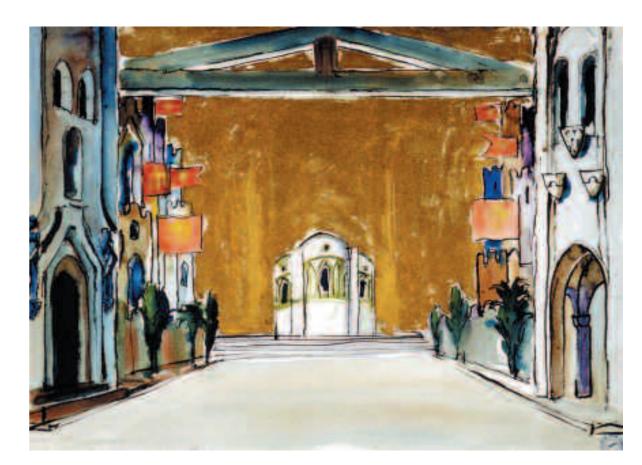












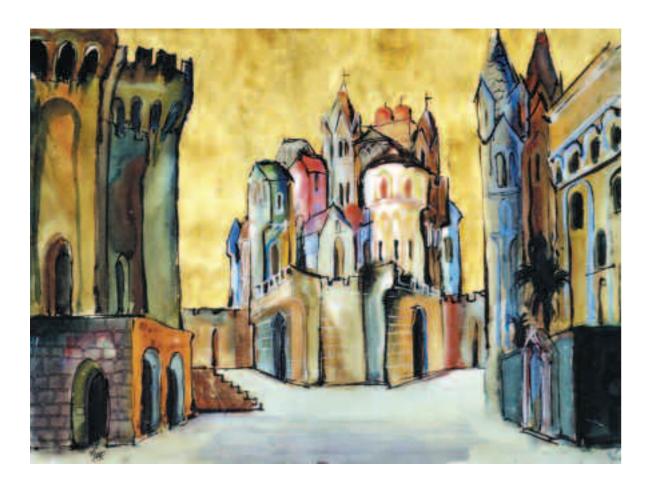






-(\$)

I Vespri SicidisGituseppe Verdi, piazzale nei pressi della prigione (IV atto); palazzo del governatore (V atto), 1957, Fondazione teatro Massimo, Palermo





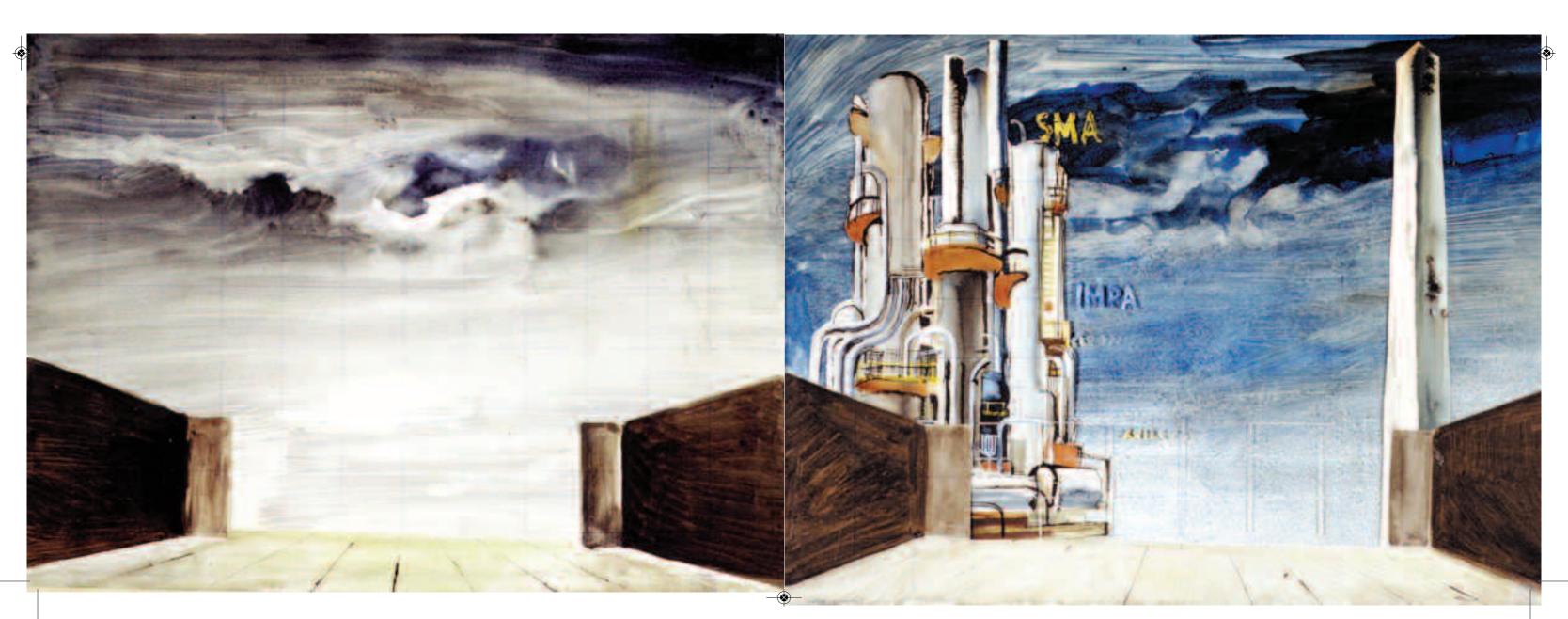
La Giar**a**li Alfredo Casella, scorcio di case; baglio, 1964, Fondazione teatro Massimo, Palermo











Totem pubblicitario della Cinzano, anni '60, Fiera del Mediterraneo, Palermo



L'ARCHITETTURA PUBBLICITARIA

Sin qui ho parlato di lavori teatrali, collegando al termine 'scenografia' tutto l'insieme di elementi tridimensionali e non, che sul palcoscenico o sul set cinematografico creano un ambiente adeguato al testo rappresentato. L'architettura pubblicitaria è una variante della scenografia intesa in senso più nuovo; è anch'essa provvisoria, effimera e nasce solamente per un determinato scopo temporaneo che può essere sia espositivo che pubblicitario. In quest'ottica vanno anche studiati i progetti di Morici per allestimenti di standper la Fiera del Mediterraneo degli anni Sessanta: i due padiglioni esterni per l'ISLA e per la SOFIS e l'allestimento interno per il padiglione 11. In questi allestimenti è riscontrabile una cura particolare per il colore e un riferimento all'architettura tipografica tanto amata dai futuristi, elementi già sperimentati nella coeva opera teatrale N tempo n 1uogo Queste architetture semplici rivelano la curiosità dell'opera di Morici, il desiderio di provare forme e materiali nuovi così difficili ad affermarsi in un ambiente culturalmente torpido e chiuso. Architetture squadrate in cui trionfano lo stile anni '60, del vetro, della luce e delle grandi lettere che assumono un valore promozionale, iconologico, usato in quasi tutte le costruzioni effimere.

Padiglione pubblicitario per la SOFIS, anni '60, Fiera del Mediterraneo, Palermo



Padiglione pubblicitario per la ISLA, anni '60, Fiera del Mediterraneo, Palermo





IL CINEMA

La poliedricità della personalità artistica di Morici si manifesta anche nel campo della scenografia per il cinema. In questo campo il lavoro dello scenografo ha l'obiettivo di progettare immagini e luoghi anche attraverso la 'personalizzazione' di luoghi esistenti da reinterpretare attraverso un uso adeguato delle inquadrature.

Come per il teatro, anche al cinema la partecipazione di Morici è vasta, ma poco documentata: ha cominciato a lavorare con il regista Marco Elter nei film Il figlio del corsarœ & saltimi filibune 1841-42; in seguito con Pino Mercanti per i film All?ombra della glæriacavalieri dalle maschere nere nel 1946 ha realizzato le scene per Trepidazion (altro titolo Richiamo alla);ita un film pressoché ignoto distribuito solo localmente; in seguito ha realizzato per Giorgio Pastina le scene per il Vespro siciliamo il suo film più conosciuto è In nome della leggecon la regia di Pietro Germi; nel 1952 per Camillo Mastrocinque realizza le scene per La cintura di cas eisempre nello stesso anno realizza le scene per un film quasi totalmente girato, e forse anche distribuito, a Palermo La peccatrice dell?isola

Di questi film si conoscono le schede tecniche e quindi si ha la certezza della partecipazione di Morici; ma nel testo di Franco Grasso⁶, scritto per la scomparsa dell'artista, si parla di circa duecento film, mentre secondo alcuni sono solo una ventina. In un numero della rivista letteraria degli spettacoli e delle arti "Retroscena", edita a Palermo, già nel 1939 si parla di una versione cinematografica dell'opera verghiana I Malavogl**. Til**m mai realizzato.

Con Gino Morici hanno collaborato alla progettazione di alcune ambientazioni per questo film due suoi cari amici, l'architetto Giuseppe Vittorio Ugo e l'ingegnere Vittorio Ziino.

Un recente studio su Giuseppe Vittorio Ugo⁷ riporta una stretta collaborazione tra i due artisti siciliani: Morici e Ugo infatti, tra il 1939 e il 1941, realizzano una serie di bozzetti per alcuni film (Gli ultimi della strædengelica fra i paladini1939, entrambi per la regia di Domenico Paolella e prodotti dalla "Sicania Film" di Paolo Bonci; L?ombra della gloria I ragazzi di Vallecroce 1942, diretti da Paolo Mercanti).

"L'impegno cinematografico portato avanti dai due artisti palermitani - scrive Matteo lannello - sfocia nel 1945 nella Favorita Fi**Im**dustria Cinematografica-Film "I Cavalieri dalle maschere, 1948, Palermo presieduta dal conte Enrico Cassina"8.

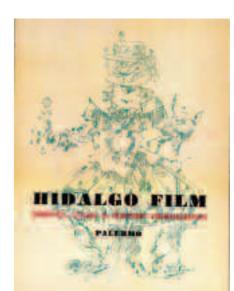
Guglielmo Lo Curzio, che ebbe modo di vedere i bozzetti e alcuni schizzi di interni e di ricostruzione di esterni, li definisce "eccellenti da ogni punto di vista, e tutti con un proprio carattere mirabilmente aderenti ai tipi creati dal poeta, precisi e saporosi in ogni particolare e tali, insomma, da tradurre più che degnamente motivi d'ambiente e intimo modo di personaggi",

Dei Malavogli, come di altri film, restano solo frammenti e la memoria dei luoghi; luoghi che sono stati teatri urbani, luoghi che appartengono all'architettura più che alla scenografia filmica. Nel setinfatti il territorio si modifica, si modella attraverso operazioni di scomposizione e addizione. Così per esempio attraverso semtratto da I Beati Padegia di Pino Mercanti, costumi di Morici, foto di scena



Loghi di società di produzione cinematografica





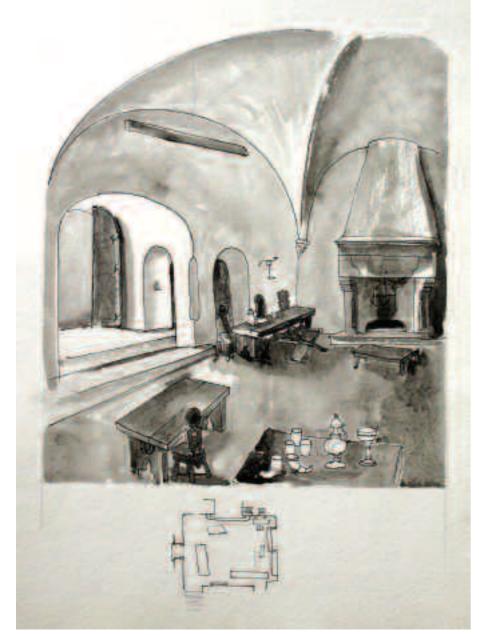


pagg. 164-165 Bozzetti a firma di Morici/Ugo, per il film I Paladini di Angel 1943a regia di Pino Mercanti

























plici addizioni posticce una architettura settecentesca di una borgata palermitana si trasforma in castello medioevale.

E' difficile avvicinarsi al tema della sicilianità nel cinema senza affrontare il problema del paesaggio tra neo-realismo ed espressionismo, il paesaggio rurale e urbano nelle scene di Morici assume un ruolo di protagonista: nella recensione del film All?ombra della gladegge che "si tratta di una autentica Sicilia senza retorica, una Sicilia vera e spontanea".

Nell'immediato dopoguerra la O.F.S. (Organizzazione Filmistica Siciliana) vuole rivalutare la Sicilia e realizza alcuni film a partire dal patrimonio letterario siciliano; dal testo de *I Beati Pac*dii Luigi Natoli viene prodotto il film *I cavalieri dalle maschere ner*ècui costumi sono disegnati da Morici.

Solo per il Vespro siciliamo nome della leggeLa cintura di castillorici viene dato il compito di realizzare scene e costumi, mentre non è certo se nei due film salgariani (Il figlio del Corsaroer@siscultimi filibilis diverpittori Morici e Piccolo abbiano lavorato in coppia senza la necessità di dividersi le competenze (il primo i costumi, il secondo le scene). In una recensione del '41 si legge di lusinghieri risultati di due pensosi e intelligenti siciliani nel realizzare scenografie, costumi e arredamenti.

11 figlio del Corsaroèrambientato in Messico con architetture del seicento coloniale spagnolo, ma gli esterni (ben sette) sono stati girati a Palermo e Bagheria. Il setde In nome della leèsciacca: piazza Noceto, via Collegio, San Michele, Santa Caterina, la zona del Carmine, piazza Scandaliato e così via, tutti luoghi oggi non più riconoscibili.

Un campo lungo sull'orizzonte di una terra assolata, un lontano carretto che avanza, una piccola stazione sotto il sole cocente, la folla sul sagrato della chiesa, i cavalieri che galoppano sulla pianura desolata, tutti spazi reali e situazioni che si modificano sul seta seconda dei punti di vista assumendo e rispondendo a precise istanze espressive.

Anche il mondo del *Vespro*di Giovanni da Procida nasce sotto la direzione di Gino Morici: la Cuba si trasforma in un mercato, Valguarnera in un villaggio, la costruzione settecentesca di Vergine Maria in architettura medioevale con smerlatura triangolare, una 'nave mediterranea' del '200 galleggia nel porto di Palermo, per non parlare di tutta l'attrezzeria: riproduzioni di ordigni dell'epoca, di balistoni a molla e a martinetto, di catapulte a trabucco; il tutto realizzato da tecnici e maestranze palermitane.

Dal poco che è arrivato sino a noi si può concludere che gli impianti scenici di Morici, rispettando naturalmente la domanda registica, tendono ad attualizzare la scena manifestando la forte carica creativa di un artista inquieto e mai pago di sperimentare materiali e forme espressive.

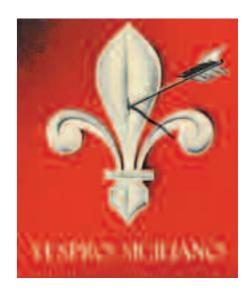
Nella scena Morici non si limitò alla descrizione, ma esaltò la conquista della terza dimensione; le sue architetture emblematiche non ci interessano soltanto perché testimoniano le sue capacità pittoriche ma per la funzione espressiva che assumono nella loro collocazione a definire lo spazio della scena.

Le sue scene, sobrie senza essere eccessivamente sintetiche, vere e non piattamente descrittive, hanno lasciato, non solo in ambito locale, un segno forte e innovativo nel teatro degli anni Cinquanta e Sessanta.





pag.166-167 Locandina del film *Vespro Sicilia*19249, regia di Giorgio Pastina, pubblicata in Mediterranea, 1950









Locandina e foto di scena, de La cintura di cast949-50, regia di Camillo Mastrocinque

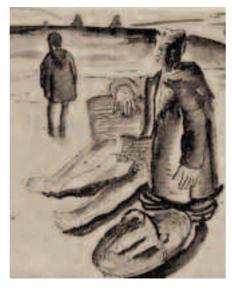










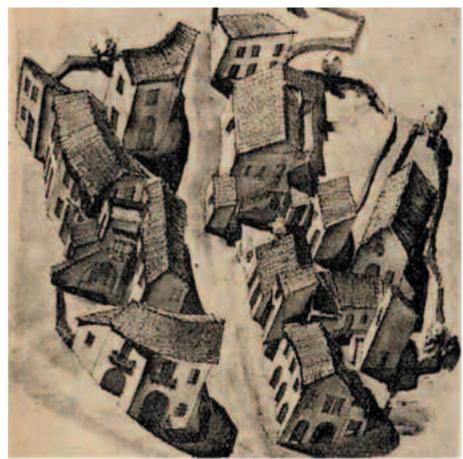


A destra, in alto e in basso bozzetti per I Malavogl.il 939, regia di Pino Mercanti



Bozzetto per costume de Il figlio del corsa ra 1941-'42, di regia Marco Elter











Due locandine per il film *In nome della Legg***9**49, regia di Pietro Germi, scene di Gino Morici



Alcune foto di scena di In nome della Legg&949, regia di Pietro Germi, scene di Gino Morici





pagg. 172-173 Quattro schizzi per lezioni di scenografia, acquerelli su carta, metà anni '60, coll. priv., Termini Imerese (PA)











- 1-FRANCO GRASSO, Ottocento e Novecento in SilmiAAaVV., "Storia della Sicrolia, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1981.
- 2- SILVANA SINISI, Cambi di scenæoma, Bulzoni editori, 1995.
- 3-Anton Giulio Bragaglia, *Scenografia del NoveceintoTempi e aspetti della scenografia*, Edizioni Radio Italiana, 1954.
- 4-EBE SESTO, Con i pupazzi animati di Morici imminente la realizzazione del DorinChi@xd*qtte Polermo, 12 settembre 1951.
- 5- UBALDO MIRABELLI, I Vespri Siciliani al Maiss Giornale di Sicilia", Palermo, 19 gennaio 1957.
- 6-FRANCO GRASSO, Ø morto Gino Moribi"L'Ora", Palermo, 31 gennaio 1972.
- 7- MATTEO IANNELLO, Giuseppe Vittorio Ugo architæ82ð-1987). Tesi di laurea, a.a. 2003-4.
- 8- MATTEO IANNELLO: il costruttore palermitano si impegna a garantire, personalmente o tramite un proprio gruppo finanziario, tutto il capitale necessario al raggiungimento degli obbiettivi sociali, con la riserva di decidere sull'attuazione dell'intero programma di costruzione delle future sale di posa. In una realtà lontana dai centri di produzione filmica, l'intento, come si legge nella convenzione stipulata, è quello di creare una struttura con allestimento di teatri di posa, stabilimenti e accessori per la ristretta produzione di pellicole ed attuare concretamete l'indipendenza industriale della Sicilia nel campo cinematografico.

 [...] L'iniziativa è destinata a dare lavoro e pane a maestranze siciliane. [...] Un accordo raggiunto con la società FERT di Torino, che interviene attivamene con una quota associativa, garantisce inoltre la possibilità di usufruire di tutto il materiale tecnico necessario per la realizzazione delle pellicole. In qualità di responsabili artistici, Ugo e Morici, si impegnano ad ottenere dalla "artisti associati" di Roma, l'incarico per la realizzazione di alcuni film il primo dei quali avrebbe avuto provvisoriamente per titolo "i padri siculii 9- Guguello Lo Curzio, I Malavoglia sullo schermo e i bozzetti di Girio Metroscena", n.7-8, Palermo, 1939.

Si ringrazia la Fondazione Teatro Massimo per avere concesso la pubblicazione dei bozzetti scenografici.