

**La Cines Pittaluga  
e le altre.  
Modelli  
di produzione  
cinematografica  
tra le due guerre**

a cura di  
**Daniela Felisini  
Luca Mazzei  
Donatella Orecchia**

aA

Il volume è pubblicato con il contributo  
del progetto “Consolidate The Foundations” CineStory  
dell’Università di Roma “Tor Vergata”.

Si ringrazia la Ripley’s Film Srl per la gentile concessione  
dei diritti delle immagini.

© 2022  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino



prima edizione maggio 2022  
isbn 979-12-80136-95-4  
edizione digitale [www.aAccademia.it/cinespittaluga](http://www.aAccademia.it/cinespittaluga)

book design boffetta.com

**Accademia University Press** è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

<b>Prefazione</b>	Daniela Felisini Luca Mazzei Donatella Orecchia	VII
<b>Produzione e distribuzione</b>		
<b>La Società Anonima Stefano Pittaluga: dalla Banca Commerciale alla costituzione dell'Enic (Ente Nazionale Italiano di Cinematografia)</b>	Alfonso Venturini	3
<b>La Cines tra 1934 e 1936: ambizioni di rilancio e progetti internazionali</b>	Francesco Bono	20
<b>Dare credito al cinema. La Sezione autonoma della Banca nazionale del lavoro (1935-1942)</b>	Roberto Giulianelli Marina Nicoli	40
<b>Visioni Oltretevere. La Cines-Pittaluga e la Santa Sede</b>	Gianluca della Maggiore	59
<b>Autore e marchio nella produzione Cines-Pittaluga: il caso di Blasetti</b>	Raffaele De Berti	80
<b>Suoni e luoghi</b>		
<b>Musiche come personaggi. "Cante", canzoni e suoni in <i>Terra madre</i> di Alessandro Blasetti</b>	Serena Facci	95
<b>La promozione dell'italianità attraverso i film operistici della Cines</b>	Elena Mosconi	119
<b>Serialità e ripetizione nelle commedie musicali Cines-Pittaluga (1930-1933)</b>	Paola Maganzani	157
<b>Le città e i paesaggi di Emilio Cecchi nei documentari Cines, 1932-1933</b>	Ilaria Agostini	177
<b>Ritmi e gesti</b>		
<b>Gesti moderni. Il cinema come antidoto alla crisi del ballo teatrale italiano fra le due guerre</b>	Giulia Taddeo	203
<b>Via Veio come Hollywood, o del musical all'italiana</b>	Elisa Uffreduzzi	219
<b>Patatrac! Armando Falconi alla Cines</b>	Denis Lotti	252
<b>Fonti e rappresentazioni</b>		
<b>L'Archivio della Società Anonima Stefano Pittaluga</b>	Carla Ceresa	265

<b>L'esclusività Pittaluga. Genesi e analisi della filmografia della principale agenzia di distribuzione in Italia fra il 1919 e il 1935</b>	Marco Grifo Elena Nepoti	283
<b>Pittaluga attraverso le carte e le foto del fondo Blasetti, Mingozzi e De Sica-Rissone, più qualche divagazione sull'Anonima: fotostoria da un archivio</b>	Michela Zegna	296

aA

Nell'aprile del 1932 Emilio Cecchi – critico letterario e d'arte, autore di saggi e *reportage*, fresco di un insegnamento di “Cultura italiana” a Berkeley – è nominato direttore artistico della Cines. Durante l'incarico, che manterrà fino al novembre dell'anno successivo, il critico fiorentino coinvolgerà, in una proficua collaborazione, numerosi artisti e scrittori<sup>1</sup>. Nell'arco della breve direzione artistica egli cura anche una serie di documentari<sup>2</sup> – «perché questa è stata

177

1. Sulla cosiddetta “era Cecchi” cfr. almeno: V. BUCCHERI, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 19-26; F. BOLZONI, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Centro sperimentale per la cinematografia, Roma 1995. Si segnala, per affinità dei temi trattati, P. LEONCINI, *Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale*, Milella, Lecce 2017, in part. il cap. *Paesaggi italiani*.

2. Questa la serie dei film documentari Cines-Pittaluga prodotti sotto la supervisione artistica di Cecchi: n. 1, *Assisi*, diretto da Alessandro Blasetti, 345 m, 1932; n. 2, *Tarquìnia*, dir. Carlo Ludovico Bragaglia, 234 m, 1932; n. 3, *Moli romane*, dir. Stefano Bricarelli, 280 m, 1932; n. 4, *Fori imperiali*, dir. Aldo Vergano, 297 m, 1932; n. 5, *Zara*, dir. Ivo Perilli, 290 m, 1933; n. 6, *Paestum*, dir. Ferdinando Maria Poggioli, 283 m, 1932; n. 7, *Il ventre della città*, dir. Francesco Di Cocco, 343 m, 1933; n. 8, *Cantieri dell'Adriatico*, dir. Umberto Barbaro, 280 m, 1932; n. 9, *Bacini di cavenaggio a Genova*, dir. Stefano Bricarelli, 245 m, 1932; n. 10, *Miniere di Cogne - Val d'Aosta*, dir. Marco Elter, 265 m, 1933; n. 11, *Aeroporto del Littorio*, dir. Giorgio C. Simonelli, 328 m, 1933; n. 12, *Littoria*, dir. Raffaello Matarazzo, 302 m, 1933; n. 13, *Orvieto*, dir. Vincenzo Sorelli, 260 m, 1933; n. 14, *Mussolinia di Sardegna*, dir. R. Matarazzo, 303 m, 1933; n. 15, *Impressioni siciliane*, dir. F.M. Poggioli, 283

sempre la passione di Emilio Cecchi»<sup>3</sup> – diretti da giovani registi, talvolta esordienti. I documentari, connotati da forte valore didattico-didascalico e da robusto impatto figurativo, trattano alcuni dei principali temi della geografia urbana e territoriale della Penisola; la molteplice natura delle sedi umane nell'Italia degli anni Trenta vi è riccamente illustrata.

La serie degli *short* dell'era Cecchi affronta due filoni tematici principali. Il primo ripercorre le tappe del viaggio in Italia: Assisi, Orvieto, Tarquinia, Paestum, Palermo, Taormina, Roma. Si tratta di *récits de voyage* dal carattere pedagogico, innervati dagli studi artistici del critico fiorentino; sono affondi nella civiltà medievale dell'«età municipale» o nella civiltà rinascimentale, in quella romana, nella Magna Grecia, nelle etrusche metropoli “madri di città”. Il secondo, viceversa, verte sulla modernità peninsulare. I cantieri navali di Genova e di Monfalcone, le miniere valdostane, il Campidano oristanese e l'Agro Pontino, Littoria e Roma – in veste, ora, di moderna e «grande città» – rappresentano l'Italia della produzione industriale d'avanguardia, della colonizzazione delle plaghe malariche, della fondazione di nuove, razionali città.

Se la qualità estetica dei cortometraggi è già stata sottolineata dalla critica cinematografica che ne ha messo in evidenza, tra l'altro, omogeneità e originalità, nel presente lavoro ci proponiamo di intraprenderne l'analisi con metodi e strumenti critici di diversa natura disciplinare: i documentari Cines saranno qui interpretati “dalla parte del paesaggio”. Un'interpretazione secondo la quale il paesaggio, urbano ed extraurbano, antico o modernissimo, non gioca una parte neutrale, ma detiene anzi un'importante e ineludibile valenza antropogenetica, nell'accezione con cui Françoise Choay utilizza tale termine<sup>4</sup>. La nostra lettura

m, 1933; n. 16, *Visioni del Garda-Il Vittoriale*, dir. Gabriellino D'Annunzio, 297 m, 1933; n. 17, *Primavera sul Garda*, dir. G. D'Annunzio, 304 m, 1933. Cfr. *Filmografia SASP - Società Anonima Stefano Pittaluga*, Museo Nazionale del Cinema, <<http://pittaluga.museocinema.it/filmografia>>. Cfr. inoltre A. BALDI, *Cines “in corto”*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 20, 1992, pp. 18-24.

3. Dalla testimonianza di Bragaglia: «Cecchi [...] mi esortava a fare dei documentari, perché questa è stata sempre la passione di Emilio Cecchi», in F. SAVIO, *Cinecittà anni Trenta*, Bulzoni, Roma 1979, p. 169, cit. in M. GHILARDI (a cura di), *Cecchi al cinema*, cat. mostra (Firenze, 5 dicembre 1984 - 5 gennaio 1985), Gabinetto Vieusseux, Firenze 1984, p. 39.

4. La filosofa pone l'accento sul «ruolo instauratore» della *res edificatoria*, e insiste sul

intende a tal fine mettere in luce il «legame consustanziale» tra città/territorio e medium artistico: «nel senso che pittori e letterati [e aggiungiamo “registi” all’intuizione di Giancarlo Consonni] sembrano andare a lezione dalla città, interessati a cogliere i segreti della sua spiccata propensione narrativa»<sup>5</sup>. Posizionamento critico che mira all’inserimento dell’*habitat* umano, con i suoi multiformi «modi di sorgere dal suolo e spazieggiarvi»<sup>6</sup>, nel “girotondo delle muse”<sup>7</sup>. In questo movimento, dove tutte le arti si rendono reciprocamente necessarie, la contemplazione di città e campagne, vive, dipinte o narrate, nutrono l’immaginativa di Cecchi: i suoi paesaggi animano così soggetti filmici, commenti e, come proveremo a dimostrare, inquadrature e narrazioni iconografiche.

Un brano di *Pesci rossi* ci aiuta ad avviare l’impresa. Giovanni Senzattera, protagonista de *La penna di pavone*, «Aveva visto città infinitamente più belle» della Londra in cui era infine giunto.

Aveva visto città chiuse da mura a smerli e posate sulle cime de’ monti come le corone sulle teste de’ re e de’ santi. Aveva visto città bianche, dormenti sulla spiaggia del mare, e i fortilizi color di fuoco che le custodivano come l’Orca che guarda dormire Andromeda. Aveva visto le città dell’anima, popolate di pallidi dottori e controversisti che [...] al suono d’una campanella, si radunavano ne’ cenacoli a discutere d’Iddio e della vita eterna. Aveva visto le città di fabbriche, le cupe montagne sventrate con dentro formicai umani. Aveva visto le città dissepolte, dai pavimenti [...] che paion lasciati in secco dal mare con panier di pesci a mosaici coloriti e neri granchi. Aveva visto città di tutte le sorta<sup>8</sup>.

rapporto dell’architettura e dello spazio con l’istituzione della società: «un patrimonio vivente più o meno antico o recente che costituisce il quadro fondatore della nostra quotidianità e ci permette di stabilire una relazione permanente con le generazioni passate» (F. CHOAY, *Del destino della città*, a cura di A. Magnaghi, Alinea, Firenze 2008, p. 73).

5. G. CONSONNI, *La bellezza civile. Splendore e crisi della città*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2013, p. 150.

6. E. CECCHI, *Giotto*, coll. “Valori Plastici”, Hoepli, Milano s.d. [1937], p. 51.

7. Cfr. ancora CONSONNI, *La bellezza civile*, cit., p. 151, che tratta del contributo di J.M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998.

8. E. CECCHI, *Pesci rossi*, Vallecchi, Firenze 1920 (ora in Id., *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Mondadori, Milano 1997, p. 66).

### «Città dell'anima»

Assisi è la «città dell'anima». Il film dedicatole apre la serie voluta da Cecchi: «[a]nche il tema fu suggerito da lui»<sup>9</sup>, confesserà nel 1974 il regista, Alessandro Blasetti<sup>10</sup>. Il documentario si esercita sull'idealtipo urbano «ascensivo» o «cuspidale»: concetto messo a punto dallo studioso fiorentino in opposizione a Cambridge, di cui Cecchi sottolinea viceversa orizzontalità e omogeneità funzionale. Cambridge è una «città di monasteri e una società di monasteri», egli scrive rimarcando *in loco* il senso di reclusione scaturito dalla ripetizione dei «puri elementi della geometria» di quella «pianura coperta di chiostrì».

Il tipo della città medievale italiana si confà ad Assisi, visitata dal critico, per studio, tra 1926 e 1928<sup>11</sup>:

Noialtri siamo abituati a pensare i nostri monasteri sopra le cime dei nostri monti, come la testa sopra il corpo e il diadema sopra il capo. Abbiamo della solitudine un senso principalmente ascensivo, cuspidale. Un monastero dalla punta di un monte chiama l'altro monastero più in alto, una regola chiama l'altra regola, un santo chiama l'altro santo. San Francesco chiama San Domenico, Santa Scolastica chiama la Maddalena. Fra di loro, ma infinitamente sotto di loro, l'estensione dei campi lavorati, il mare coi pescatori alle reti, la città con gli uomini nelle case<sup>12</sup>.

Il passo citato racchiude i temi fondativi del ritratto per immagini di *Assisi*. Il film si apre infatti con uno sguardo sui «campi lavorati»: a corona della «Delfo italiana»<sup>13</sup> è, oltre le mura urbiche, la fertile pianura alluvionale disposta a coltura promiscua tra albero, viti e grano, più volte riprodotta dalla cinematografia con accezione di approfondi-

9. *Intervista con Alessandro Blasetti* resa nel 1974 a S. Grmek Germani, in *Materiali del cinema italiano 1929-1943*, XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1975, p. 198, ora in GHILARDI, *Cecchi al cinema*, cit., pp. 38-39.

10. Cfr. L. MAZZEI, D. ORECCHIA, *Non-continuity system. La Cines-Pittaluga fra un modello storiografico e l'altro*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 16, 2017, pp. 7-16.

11. Sue visite ad Assisi sono registrate, almeno, in: Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Fondo Cecchi (d'ora in avanti: ACB, FC), *Taccuini*, vol. IX, pp. 855-856; vol. X, pp. 102, 511; e in E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di Niccolò Gallo e Pietro Citati, Mondadori, Milano 1976, pp. 426, 453, 455.

12. Così in CECCHI, *Cambridge*, in Id., *Pesci rossi*, cit., p. 84.

13. Id., *Giotto*, cit., p. 55.



mento geografico-urbanistico<sup>14</sup>. Blasetti ritrae dalla Rocca Maggiore, «infinitamente sotto», la città con le sue rughe e piazze ombrose, i tetti cotti dal sole, le emergenze monumentali e la chiesa di Santa Chiara. Invero è alla Basilica di San Francesco che viene dedicata la maggior parte delle scene del film. La macchina da presa vi si approssima attraversando gli oliveti circconvicini; ascende, aggira, vi entra, sale, discende, attraversa, esce, rientra, percorrendone gli ambienti carichi delle vestigia pittoriche che lo stesso Cecchi ha commentato nei suoi scritti: gli ordini delle arcate di sostruzione del complesso basilicale; le aperture centinate sulla Valle Umbra dove il Tescio si attarda con pigri meandri; il loggiato perimetrale segnato dalla successione dei nudi archi ogivali, di sapore provenzale; gli scabri arconi della rinnovata cripta; le crociere affrescate della basilica inferiore; il porticato del cortile; i gotici costoloni della basilica superiore. «Assisi: tutta costruita in archi di pietra, ripresi, rafforzati, legati, incrociati; tutta pietra schietta; se ad Assisi batte il terremoto, deve vibrare e scattare elastica come un battileone»<sup>15</sup>. In questi termini il critico fiorentino registrava – e poi barrava, annullando la frase che tuttavia si invera nella narrazione filmica – l'impressione ricevuta dal carattere tettonicamente grandioso del complesso.

Blasetti si muove ascensionalmente all'interno dell'architettura, partendo dalla cripta che conserva la tomba del Santo, la cui nuova configurazione – in forma di «ripristino» – è terminata proprio nel 1932. Dalla cripta, per scale e cancelli, si accede alla basilica inferiore; attraversando i varchi tra le cappelle laterali si giunge nel transetto destro,

14. Il riferimento è, oltre che a *Umbria* (dir. Mario Soldati, commento di Cesare Brandi, nella serie "Italia vista dal cielo", 1976), a *Città e terre dell'Umbria*, film diretto dall'urbanista Giovanni Astengo nel 1961. Affini – ma con diversa localizzazione – *Comunità millenarie* (1954) e *Terre alte di Toscana* (1961), "critofilm" sulle «terre alte» della Lunigiana e della Toscana senese-grossetana, diretti da Carlo Ludovico Ragghianti in collaborazione con l'urbanista Edoardo Detti. Cfr. L. CIACCI, *Città e terre dell'Umbria. Giovanni Astengo e il linguaggio del cinema: dall'analisi al progetto in un'unica sequenza narrativa*, «Planum», 2015, n. 1, < <http://www.planum.net/planum-magazine/movies/citta-e-terre-dell-umbria> > (ultima visita 15 novembre 2018); V. LA SALVIA, *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2006. Mi permetto, inoltre, di rimandare a I. AGOSTINI, L. MAZZEI, *Sulle rotte dei travelogue. Primi itinerari italiani dal cinema al paesaggio e viceversa*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 10, 2014, in part. pp. 15-16.

15. ACB, FC, *Taccuini*, vol. X, cit., p. 102. «Battileone» sta forse per «saltaleone», ossia il filo metallico avvolto a elica nelle molle estendibili in direzione assiale.

ambiente che presenta una serie di affreschi: la *Crocifissione* del Maestro delle vele<sup>16</sup>, con una rappresentazione del Santo «che nell'aspetto emaciato e ispirato certamente riproduce il ricordo di S. Francesco come continuava a tramettersi nella tradizione dell'Ordine e della popolazione di Assisi»<sup>17</sup>; la *Maestà con angeli e San Francesco* di Cimabue; il ciclo allegorico sulle vele della crociera dell'altar maggiore. In preghiera sotto agli affreschi, la macchina riprende i frati seduti sugli stalli lignei che, «lustri come gli stradivari più eletti», Cecchi aveva descritto nei suoi taccuini.

Il sagrestano, poi che finimmo il giro delle navate – egli punta in visita alla basilica –, cercò nel mazzo delle chiavi, e aprì il cancellino che, dietro all'altar maggiore, introduce nel coro, famoso per gli intarsi dei suoi stalli. Nella sommessa armonia dell'avorio, del bossolo, del noce, quegli intarsi erano davvero stupendi. I motivi raffigurati avevano una gentilezza di racconti popolari<sup>18</sup> (corsivo nostro).

In Assisi, come nei *Taccuini*, il «cancellino» tra la cripta e la basilica inferiore assume «il senso di un passaggi[o] obbligat[o], tanto favorevol[e] ad ogni sistema di iniziazione e di evocazione»<sup>19</sup>. È tuttavia più noto, del film, il passaggio della macchina da presa dall'aula inferiore alla superiore a fianco della processione al seguito del bizzarro baldacchino che, in forma di padiglione conico, rammenta quelle tende «cabalistiche e tamerlanesche»<sup>20</sup> che spiccano dal «diagonale fendersi»<sup>21</sup> dei tratti paesistici nel *San Martino rinuncia alle armi*, dipinto proprio ad Assisi da Simone Martini.

Con un passaggio di macchina su vetrate, archi ogivali, costoloni e pilastri, crociere della nave, rosone, l'attenzione si fissa infine sul ciclo degli affreschi di Giotto: l'*Estasi di San Francesco*, e i due dipinti in controfacciata la cui «fama

16. Cfr. CECCHI, *Giotto*, cit., tav. 188.

17. Dall'«Elenco dei dialoghi» nel fascicolo di produzione di *Assisi*: Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Società Anonima Stefano Pittaluga (d'ora in avanti: AMNC, SASP), SASP0551, p. 1.

18. Così nell'articolo apparso nel 1929 col titolo *Passaggi obbligati* su «Il Tevere», e poi confluito nel saggio *IX - Tarsie* in E. CECCHI, *Qualche cosa*, Carabba, Lanciano 1931 (ora in *Id.*, *Saggi e viaggi*, cit., p. 442).

19. *Ivi*, p. 443.

20. E. CECCHI, *Trecentisti senesi*, coll. «Valori Plastici», Hoepli, Milano 1928, p. 70; *San Martino lascia il mestiere delle armi* vi è riprodotto nella tav. CVI.

21. *Ibid.*

quasi disturba l'ammirazione»<sup>22</sup>: il *Miracolo della fonte* e *La predica agli uccelli*, dove, afferma Cecchi, il pittore mugellano era «arrivato a modellare così robustamente i sembianti di Gea». In essi, Giotto porta a compimento quella «novità paesistica» che abolisce schemi calligrafici, rigidità dei predecessori e il «bizantinismo toscaneamente modificato da Cimabue»<sup>23</sup>. Nel *Miracolo* e nella *Predica*

[il] paesaggio concreisce e cristallizza, in una stagione geologica, intorno ai suoi elementi organici e nativi [...]. Si veda, in quelle alpestri strutture, il ritmico alternarsi d'asperità, nodi di forza, seni tranquilli; come la pienezza dei muscoli, la nervosità delle giunture, il distendersi dell'epidermide, in un nudo che esprima gagliardia anche nel riposo<sup>24</sup>.

Uscendo all'aperto, oltre la bussola neogotica, la macchina riprende uno scorcio del paese contenuto nelle mura e sovrastato dalla rocca, e lo inquadra al modo delle città giottesche raffigurate nella *Donazione del mantello* o nella *Cacciata dei demoni da Arezzo*, affreschi entrambi appartenenti al ciclo assisiato e certamente suggestiva fonte non solo per Blasetti ma anche, attraverso l'influenza che Cecchi esercitò nel suo ruolo, per altri direttori dei documentari Cines. Nella *Cacciata*,

è vero – ammette Cecchi – che le case stanno una sull'altra un po' troppo ammonticchiate. Ma sono difetti che perdono peso, allorché s'osservi come, moltiplicando gli angoli visivi dei diversi edifici, gli aggetti e le rientranze di terrazze e ballatoi [...] di questa città indemoniata, Giotto abbia fatto un corpo vivacissimo entro un vivo spazio.

Ha dato il senso del vuoto dietro alla cerchia delle mura, e delle nascoste straducce che s'arrampicano fra le torri e le case<sup>25</sup>.

*Assisi* si conclude all'eremo delle Carceri, sul Subasio, «nelle cui solitudini – ci informa la *voice over* – San Francesco e i suoi frati solevano ritirarsi come in una vera Tebaide»<sup>26</sup>. Regione desertica e culla dell'anacoresi, luogo di «stregoneria

22. CECCHI, *Giotto*, cit., p. 51.

23. *Ibid.*

24. Ivi, p. 41.

25. Ivi, pp. 42-44.

26. Cfr. anche il citato «Elenco dei dialoghi» di *Assisi*, p. 3.

e penitenza» iconograficamente frequentato dai Senesi, la Tebaide ritorna in più punti negli scritti del critico d'arte. Anche lo scenario «di profonde erosioni, [...] e] cabalistici diagrammi di una scrittura geologica», raffigurato da Pietro Lorenzetti nella *Pala del Carmine*, è un paesaggio

di raccoglimento di solitudine come [...] una piccola Tebaide; e il contrasto fra il nero arboreo e il livido del terreno, quelle calligrafie d'erbe magre e licheni, crescono la suggestione di una natura scheletrica, come di località di penitenza [...] frequentate da apparizioni. È un paesaggio a primo aspetto semplice, e quasi familiare; ma penetrato di sottile qualità allucinativa<sup>27</sup>.

Nella loro austera rappresentazione filmica, i paesaggi che coronano quelle «città e terre piccole»<sup>28</sup> dell'Italia centrale, effigiate nei corti Cines, sono certo pervasi dell'immaginativa critica di Cecchi. Vi risuona la sua peculiare poetica del paesaggio. Nelle riprese extraurbane di *Assisi*, *Tarquini* e *Orvieto* è percepibile l'eco dei commenti dell'autore ai paesaggi dipinti dai «trecentisti senesi». Vi si ritrova la cifra del «paesaggio vivo» di Duccio e di Giovanni di Paolo.

La stessa aridità, il contrasto del nero arboreo e del gessoso del terreno, quelle striature come di licheni, erbe, sentori di acque putre, aiutano la suggestione spettrale. Sono vallette e recessi dentro ai quali ci si deve sentire e trovare facilmente soli [...]. Un paesaggio familiare: ma suscettibile di trasfigurazione mistica [...].

### **Città come «corone sulle teste de' re e de' santi»**

A Orvieto – suggestivo esempio tra le città posate «sulla cima di una rupe come le corone sulle teste de' re e de' santi» – è dedicato il tredicesimo film, diretto da Vincenzo Sorelli. Nelle inquadrature di apertura la rupe vulcanica «torreggia» su un orizzonte di depositi pliocenici. L'accesso in città di «certi minimi asinelli, infinitamente più piccoli dell'uomo che portano in groppa, e che fa gran fatica a non strascinare per terra i piedi»<sup>29</sup>, avviene per la porta della

27. ACB, FC, *Taccuini*, vol. X, cit., pp. 24-26 (il passo non è riportato in CECCHI, *Taccuini*, cit.).

28. ACB, FC, *Taccuini*, vol. VIII, p. 149.

29. Così scriveva il prosatore in viaggio in Grecia nel 1934 (E. CECCHI, *Et in Arcadia ego*,

Rocca di San Martino ed è composizione scenica di ascendenza medievale: a sinistra del quadro, il bastione tufaceo prende il posto delle mura urbane dell'*Allegoria del buon governo* dove il varco della porta, solamente intravisto, è messo in luce dal traffico in entrata e in uscita: «le compagnie signorili che vanno a caccia col falchetto; i contadini che si spingono avanti l'asino carico e il maiale grasso; il ciechino seduto sulla proda»<sup>30</sup>.

Eppure il *Buon governo*, affresco di Ambrogio Lorenzetti sulle pareti del Palazzo pubblico di Siena, presente nell'immaginazione del regista, aveva suscitato aspre critiche presso il direttore artistico. Cecchi lo censurava dal punto di vista compositivo per «il miscuglio di figure grandi e di piccole» e per il taglio poco arioso legato al fatto che «la necessità di stipare il più possibile episodi di vita campestre» ha portato il pittore «a rialzare la composizione fino al massimo limite superiore; e gli [... ha] fatto perdere o scemato l'effetto di orizzonte e di cielo»<sup>31</sup>. Il suo «carattere simbolico» da «cifrario moralistico», inoltre, lo avrebbe avvicinato a un almanacco: «tutta una fiaba, un lunario, e quasi si direbbe un *Barbanera*»<sup>32</sup>, chiosa Cecchi.

In *Orvieto* le scene intramurarie richiamano l'impressione ricevuta dalla traversata veloce di un'altra città umbra, di una Perugia intravista in una notte dell'ottobre 1926 come successione di «mura che strapiombano; e paesaggi cittadini vertiginosi; visti tutti così di spicchio e di coltello»<sup>33</sup>. Tra le case, che «[si] capisce che sentono e sanno tutto»<sup>34</sup>, tra fronti di sguincio, spicca la facciata trecentesca della cattedrale orvietana. Un quadro urbano non scevro di rimandi alle opere pittoriche che Cecchi indaga in quegli anni. E in particolare al giottesco *Pianto delle clarisse*: «Il gruppo delle clarisse – egli scrive dell'affresco assisiato – ha un vivacissimo movimento a diagonali, parallele al timpano della

Hoepli, Milano 1936, ora in Id., *Saggi e viaggi*, cit., p. 834).

30. ACB, Fc, *Taccuini*, X, cit., p. 160.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 427.

34. Così Cecchi, nel 1934, in visita a Vallepietra: E. CECCHI, *Un pellegrinaggio*, ora in Id., *Saggi e viaggi*, cit., p. 890.

chiesetta [...]. E così nuova è la scena, con la gotica facciata che taglia lo spazio come una saracinesca»<sup>35</sup>.

La trecentesca, tricuspidale «facciata di Lorenzo Maitani»<sup>36</sup>, appare infatti sulla scena in pieno sole pomeridiano, tagliando lo spazio in ombra tra spicchi di case. Ornata dal rosone e dalle quattro torri, da mosaici e ricchi bassorilievi, da sculture a tutto tondo, la facciata narra episodi del vecchio e del nuovo Testamento, su cui la camera si sofferma con gusto del dettaglio. Vi si anima lo zoo di pietra già immaginato in *Pesci rossi*. Qua e là

l'effigie degli animali, perpetuata colla pietra e col marmo [...]. E i mostri senz'età e senza nome s'inginocchiano a sostenere le colonne delle basiliche. E gli uccelli di ogni sorta fanno nido nei capitelli fogliosi, mentre l'aquila regge sull'ali spiegate il libro dei vangeli. Le testuggini servizievoli recan sul dorso candelabri e bacili. I leoni montano la guardia intorno al pergamo. E quanto alle scimmie, parenti dei diavoli, arrampicate in cima ai campanili, vomitano dalle gole screanzate i rigurgiti dell'acqua piovana»<sup>37</sup>.

Attraverso la porta che s'apre al passaggio della macchina da presa, si accede al Duomo. Le scene esaltano la matericità della costruzione: la bicromia del paramento murario e la plasticità dei possenti pilastri cilindrici. Come in *Assisi*, è attraverso il filtro di una cancellata artistica che lo spettatore viene accompagnato nella cappella della Madonna di San Brizio, affrescata da Luca Signorelli. Dell'allievo di Piero della Francesca è messa in evidenza – ci affidiamo a *I pittori italiani del Rinascimento* di Bernard Berenson, testo che Cecchi conosceva in lingua originale e che traduce per la pubblicazione del 1936 – la «padronanza del nudo e dell'azione, la profondità e sottigliezza delle emozioni, la bellezza delle idee. Come egli ci fa sentire il fosco stupore dei risorti, la dolce gioia dei beati, lo schianto dei reietti»<sup>38</sup>. L'ultimo

35. Id., *Giotto*, cit., p. 53. Ma si veda anche la più tarda *Predicazione di San Bernardino* di Sano di Pietro (Sala del Capitolo del Duomo di Siena) riprodotta in Id., *Trecentisti senesi*, cit., tav. CCLVI.

36. Così in sovrimpressioni nella stessa inquadratura in cui appare la chiesa.

37. Dal saggio *Bestie sacre* in CECCHI, *Pesci rossi*, cit., p. 24.

38. B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1965, p. 166. Il testo di Berenson, apparso nel 1897 (*The Central Italian Painters of the Renaissance*, Putnam, London - New York), è pubblicato nel 1936, tradotto in italiano da Cecchi, nella collana "Valori plastici" della Hoepli.

terzo del film è costituito da una successione di riprese del ciclo del *Giudizio universale* nella medesima cappella, un florilegio di inquadrature di gruppi e volti che «riecheggia[no] insuperabilmente il *Dies irae*, nei cieli segnati d'orrori, negli squilli delle trombe evangeliche»<sup>39</sup>.

### «Città infinitamente più belle»

Con *Impressioni siciliane* la serie dei corti Cines converge espressamente con la tradizione odepórica. Il film, diretto da Ferdinando Maria Poggioli, autore anche de *Il presepe* (1931) e *Paestum*, su cui torneremo a breve, si apre con immagini evocative, di agrumi e di mandorli in fiore. Dai tornanti della provinciale che sale a Taormina tra agavi, fichi d'India e cipressi, è immortalato il panorama verso l'Etna, appena percepibile tra le nubi del tardo inverno; automobili in transito, calessi e pedoni animano il quadro. L'ampio scenario, una frammentata panoramica che spazia dai Giardini fino a Capo Taormina, si salda a quello fruibile dalle rovine del teatro. Il teatro greco offre a Poggioli l'occasione per rendere esplicito omaggio alla consuetudine del Grand Tour: nella cavea, una viaggiatrice traccia uno schizzo dello *scenae frons* coronato dalla lontana massa vulcanica.

Il percorso di *Impressioni siciliane* tocca alcune tappe canoniche del viaggio nell'Isola. Lo spettatore è accompagnato alla fonte del Ciane su un barchetto spinto lentamente nel papireto mosso dal vento. A Siracusa egli assiste a scene pittoresche: il dialogo di giovani donne in costume nella latomia del Paradiso e gli opranti nella grotta dei Cordari. Dai templi di Agrigento il suo sguardo si spinge sui dintorni coltivati a grano e punteggiati da rade abitazioni rurali alla sommità dei poggi cretosi; intorno ai templi, pochi turisti, pecore, muli e pastori in nero; la città, intravista dietro le colonne doriche, conserva la sua *forma urbis*.

Palermo, infine, nelle vedute della Conca d'Oro dal monte Pellegrino, dal baluardo del nuovissimo castello Utveg-  
gio – al momento delle riprese la costruzione dell'edificio, di gusto eclettico, doveva essere in via di completamento o appena terminata – e dalla villa del Belvedere a Monreale. Le uniche riprese nel vivo della città sono dedicate a

monumenti: il Duomo, la Palazzina Cinese alla Favorita, il chiostro di Monreale. Mondello è immortalata prima della deformazione balneare: la spiaggia bordata di radi villini, incorniciata dai poggi calcarei, tra i quali, intonso nel suo manto di garriga, il pizzo Sella che, massacrato dall'abusi-vismo edilizio, è oggi rinominato "Collina del disonore".

Singolarmente rappresentativo del clima di *Impressioni siciliane* è un passaggio della recensione cecchiana a *Italian fantasies* di Zangwill. Nella suggestiva immagine del «ciclista malinconico» che, in Sicilia, «pedala e guarda e critica e narra, poco dopo l'ecatombe di Messina», Cecchi sembra anticipare l'atmosfera del documentario:

par di vederlo allontanare – egli scrive in *Studi critici* – per una strada polverosa, lungo la Conca d'Oro o verso Taormina, fra la costa rossa dirupata ombrosa di palme, e l'arco turchino del mare, in una nuvola allegra di polvere, illudendo del trillo festoso del campanello la sua malinconia. Fermi gli occhi sulla bellezza della verzura e delle acque, o levati alle sculture delle porte coronate di gelsomino, ai colonnati dei templi sulle soglie delle caverne di tufo<sup>40</sup>.

#### «Città dissepolti»

Col secondo documentario Cines, *Tarquinia*, si approda alla civiltà etrusca. Carlo Ludovico Bragaglia ritrae, dalla valle del Marta, la città distesa su un solido affioramento di calcarenite fossilifera (detta "macco"), dominante «vallette e recessi» scavati nelle argille plioceniche: una steppa seminata a grano dove biancheggia una manciata di case coloniche, priva di quegli alberi che «svariano il paese, ne temperano le solitudini, e ne misurano le docili proporzioni»<sup>41</sup>.

Di Tarquinia, città turrita, si dà un ritratto urbano deserto di abitanti: la cortina merlata a Porta Castello sopravanzata dalla facciata di Santa Maria; il campanile di San Pancrazio dalla bizzarra cuspide gotica di memoria catalana; la vista suggestiva delle torri cittadine. È qui particolarmente evidente il rimando alle città «chiuse da muri e smerli», cristallizzate nel disegno dei trecentisti che, come accennato, Cecchi aveva divulgato in volumi riccamente illustrati.

40. Dalla dibattuta recensione a Israel Zangwill, *Italian fantasies*, 1910, in E. CECCHI, *Studi critici*, Puccini, Ancona 1912, pp. 255-256.

41. CECCHI, *Giotto*, cit., p. 41.



L'attenzione del film è, tuttavia, rivolta prioritariamente al museo archeologico e alla necropoli. L'interesse di Cecchi per la civiltà etrusca, benché marginale nella sua produzione critica, è accertata da precoci richiami nei *Taccuini*; egli visita le località archeologiche, tra cui Cerveteri, Populonia e Baratti, ed è a «Corneto Tarquinia» (come la città si chiamava prima del 1922) nell'autunno-inverno del 1920<sup>42</sup>. Nel 1933 esalta il senso religioso dell'arte etrusca – «tutto fondato sopra sensazioni carnali: morte, voluttà, un misticismo nero e sanguigno»<sup>43</sup> – che, pur nella peculiarità delle rispettive manifestazioni artistiche, avvicina gli Etruschi al Trecento, «specialmente negli aspetti senesi»<sup>44</sup>.

Nel museo, le riprese prendono avvio dai vasi ellenici: panciuti compendi di mitologia, Cecchi ne sottolineerà arditamente l'affinità al supporto cinematografico. «Tutto quel guizzare di nitide figurine sulle pance tondeggianti dei vasi – annota in occasione del viaggio in Grecia, avvenuto nel 1934 –, dà un'idea di pellicole cinematografiche, a riccioloni, a cascate, a valanghe, sulla cui nera lucidezza brulichino un bianco microcosmo»<sup>45</sup>. L'immagine letteraria è certamente ricollegabile a due scene di *Tarquinia*, giocate sulla rotazione dei reperti. Ripresa dal basso, la *kylix* di Oltos ed Euxitheos ruota come sul tornio che le ha dato origine: nella fascia di bordo girano le divinità dell'Olimpo, chiare su fondo nero. Con luce frontale, il vaso plasmato a testa muliebre da Charinos a fine sesto secolo, è anch'esso posto su supporto rotante: la figura fittile si volta per offrire un sorriso, modellato sul volto di *kore* ateniese.

Il percorso nel museo è una rassegna di sarcofagi etruschi, con figure giacenti e semisdraiate, in tufo nerastro (“nenfro”) e in macco. Gli intensi chiaroscuri a luce radente

42. Cfr. ID., *Taccuini*, cit., p. 325. Non troppo distante dai mesi di produzione del documentario *Tarquinia*, e certamente ricollegabile all'atmosfera dei sepolcri ivi rappresentati, è un accenno del critico, risalente al 1933 (ACB, Fc *Taccuini*, vol. XI, p. 802, cit. in CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. 1877): «E così, non a illudere la morte e addormentarla, anzi a provocarla fin nelle sue umide dimore, gli etruschi raffigurarono caccie, cavalcate, abbracciamenti, sulle mura dei loro sepolcreti. Nelle loro celle mortuarie tintinnano le arpe, scoccano baci e corre a fiotti il vin nero» (E. CECCHI, *Corse al trotto. Saggi, capricci, fantasie*, Bemporad, Firenze 1936, ora in ID., *Saggi e viaggi* cit., p. 1064). Nel 1947 Cecchi dirige *Vita e morte degli etruschi* prodotto dalla Fortuna Film.

43. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 509.

44. *Ibid.*

45. ID., *Vasi dipinti*, in ID., *Et in Arcadia ego*, cit. (ora in ID., *Saggi e viaggi*, cit. p. 787).

mettono in risalto la plasticità di sarcofagi nei quali, scrive il critico, «non si tratta il macigno ed il marmo, ma l'argilla impastata, e una pietra tenera e porosa che si può tagliare con il coltello»<sup>46</sup>. Le figure muliebri semisedute sulle «tomb[e] di coccio»<sup>47</sup>, di età etrusco-romana, «si direbbero scolpite nell'epoca più solenne del nostro Rinascimento»<sup>48</sup>, sancisce il commento sonoro. Ricorda in proposito Cecchi, in un saggio di molto posteriore (1947), quanto nel 1929

l'ultimo degli etruschi, Cardarelli, scrisse benissimo: “Gli etruschi manipolarono la creta con ricercata grossolanità e lesta bravura; e fecero della scultura casareccia non altrimenti di come fa il panettiere il pane e il pasticcere i dolci”. Un che di croccante, un profumo come di pane appena sfornato, davvero alita intorno alle loro statue di coccio; mentre gli ignudi garzoni e le sode ragazze col càmice trasparente, che danzano negli affreschi di Tarquinia, sembrano accennare i passi ed i portamenti del rustico “saltarello”<sup>49</sup>.

Sul colle dei Monterozzi la macchina, per scale ricavate nel tabulato calcareo, si cala in ipogei che «in alcuni casi sono piccoli palazzi sotterranei»<sup>50</sup>. Della tomba degli Scudi e di quella del Tifone – decorata da un «gigante dall'atteggiamento e dalla muscolatura [*sic*] michelangiolesca»<sup>51</sup> – sono illustrati i caratteri architettonici: soffitti a doppio spiovente, *columen* e travicelli simulati nella pietra, le gradonate perimetrali ricavate nel tufo, il possente pilastro centrale della tomba del Tifone, le porte e le aperture tra i vani della tomba degli Scudi.

Le testimonianze «più suggestive per farci un'idea della vita del popolo Etrusco»<sup>52</sup> si trovano tuttavia nelle pitture che adornano le pareti delle «umide dimore». Braggia le ritrae generosamente. La tomba della Caccia e pesca, «in uno stile vicinissimo a quello delle pitture egiziane»<sup>53</sup>; la

46. CECCHI, *Cerveteri*, in *Qualche cosa*, cit., p. 345.

47. ID., *Taccuini* cit., p. 380; annotazione datata: «San Vincenzo 25/30 Luglio 1924».

48. AMNC, SASP0593, *Tarquinia*, «Elenco dei dialoghi», p. 2.

49. CECCHI, *Cerveteri*, cit., p. 345.

50. AMNC, SASP0593, *Tarquinia*, «Elenco dei dialoghi», cit., p. 2.

51. Ivi, p. 3.

52. Ivi, p. 2.

53. *Ibid.*

tomba degli Àuguri; quella dei Leopardi dove i due felini si affrontano nel timpano formato dagli spioventi, e i defunti si adagiano sulla *kline*; la tomba del Convivio rallegrata da figure danzanti (occupate forse nel «saltarello» summenzionato); la tomba del Barone, nel cui fregio policromo spicca l'«elegantissima serie di cavalli»<sup>54</sup> dalla *silhouette* ellenica; la tomba dell'Orco, infine, immortala gli dei degli inferi, Plutone e Proserpina.

Lo spettatore rivede la luce in un quadro campestre animato da coppie di buoi aggiogati all'aratro: «Sulla terra che serba questi segreti, si svolge intanto il lavoro dei campi», suggella la voce esterna, rimarcando il pittoresco intreccio tra vestigia di una civiltà antica e perduranti costumi rurali.

Diretto da Poggioli, *Paestum* – insieme a *Tarquinia, Moli romane, Fori romani* – costituisce il nucleo dei film dedicati all'archeologia e alla narrazione delle origini. A essi si può aggiungere *Zara* per il taglio del soggetto che esalta della città, oltre l'ascendenza romana, lo splendore dell'età veneziana.

«Città dissepolta», Paestum diviene meta del Grand Tour a partire dalla sua “scoperta” avvenuta a metà Settecento. La città magnogreca si adagia su un'impercettibile altura nella piana di Eboli, dove le acque, trattenute dal cordone sabbioso teso tra il Cilento e la penisola amalfitana, divagano e con difficoltà sfociano in mare. Del *pays du mauvais air*, attraversato dalle greggi, sono offerte ampie panoramiche nel film che tuttavia si concentra prioritariamente sull'area archeologica. I tre templi – il santuario di Cerere, la Basilica e il tempio di Nettuno – sono effigiati con panoramiche, inquadrature in prospettiva e carrellate nelle quali prevalgono, sulla narrazione didascalica, un registro formalistico di gusto geometrico razionalista.

*Moli romane* e *Fori imperiali*, pellicole dirette rispettivamente da Stefano Bricarelli e Aldo Vergano, assumono francamente un tono pedagogico, propedeutico alla visita. Entrambi i film, illustrati da «sobria e interessante conferenza»<sup>55</sup>, consistono in inquadrature «pittoresche e descrittive» dei maggiori reperti della civiltà romana nella

54. *Ibid.*

55. Nella «Descrizione» del soggetto di *Fori imperiali* (AMNC, SASP0566, p. 1).

Capitale. *Moli romane* è un elogio dell'*ars aedificatoria* romana e dei suoi principali apporti tecnici: l'arco – utilitario, monumentale, trionfale – e le volte in *opus latericium* e *caementicium*; acquisizioni tecniche su cui Gustavo Giovannoni aveva impostato il suo *La tecnica della costruzione presso i Romani*, testo che, nelle intenzioni dell'autore, conferiva nuova dignità al tema «grandioso e complesso» fino ad allora considerato «un capitolo della decadenza ellenistica»<sup>56</sup>.

Bricarelli dedica inquadrature suggestive agli acquedotti quali figure paesistiche distintive dell'Agro; e nell'Urbe: all'Arco di Tito, alla Basilica di Massenzio, alla Casa di Tiberio, allo Stadio di Domiziano, al Palazzo di Settimio Severo – «veramente il primo dei grattacieli», commenta la voce dall'alto –, al Colosseo, alle Terme di Caracalla dove la *voice over* sottolinea l'ineluttabile passaggio da architettura «mole» a rovina naturalistica: «Le torri che rimangono dell'antica facciata, hanno l'aspetto di veri picchi dolomitici. I corvi che vi nidificano e gracidano, aggiungono a questa illusione»<sup>57</sup>.

Altro registro tiene *Fori imperiali*. Vergano vi ritrae l'area archeologica centrale rilevando, anche nel commento, l'opera «liberatoria» in pieno parossismo. Risale infatti al gennaio 1932 il piano particolareggiato per lo “spianamento” della collina della Velia, necessario alla costruzione del viale dei Fori imperiali, tra Colosseo e piazza Venezia, inaugurato nell'ottobre dello stesso anno<sup>58</sup>. L'omaggio esplicito alla “bonifica” è reso a commento esterno delle inquadrature relative al teatro di Marcello – «liberato [...] dalle catapecchie che lo soffocavano, appare oggi per la prima volta in tutta la sua solennità»<sup>59</sup> – e al Foro di Cesare,

rimesso in luce per opera del Regime Fascista, che ha voluto accrescere con nuovi scavi, isolare gli edifici meschini che le deturpavano, e restaurare con la più scrupolosa

56. G. GIOVANNONI, *La tecnica della costruzione presso i Romani*, SEAI, Roma 1925, p. 7.

57. Dall'«Elenco dei dialoghi» (p. 2) nel fascicolo di produzione di *Moli romane* (AMNC, SASP0578).

58. Cfr. A. CEDERNA, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma - Bari 1980, pp. 167-208.

59. Cfr. anche il «Parlato contenuto nello short» (AMNC, SASP0566, p. 2).

discrezione, tutte le maggiori testimonianze architettoniche della gloria umana<sup>60</sup>.

### Città e «fortilizi color di fuoco»

Il sesto cortometraggio – *Zara* – coniuga il racconto dei paesaggi e del patrimonio artistico alla propaganda politica già sottesa a *Fori romani*. Zara è la più orientale tra le «città bianche, dormenti sulla spiaggia del mare» immortalate nella serie Cines: «Estremo baluardo della civiltà latina»<sup>61</sup>, annessa all'impero sotto Augusto – «padre che alla colonia diede le mura e le torri»<sup>62</sup> –, veneziana per quattro secoli e simbolicamente collegata alla Serenissima dall'ubiquo leone marciano, nel Ventennio la città bianca è un'enclave italiana: «gloriosissimo faro di italianità in Dalmazia», proclama in conclusione la *voice over*.

Il film apre con immagini riprese a Venezia: il bassorilievo della cinta fortificata di Zara, nel basamento della chiesa di Santa Maria del Giglio, e la Porta di Terra dell'Arsenale, architettura allora attribuita a Luciano Laurana che, «futuro maestro di Bramante, porta nella fantasia il ricordo di Zara romana»<sup>63</sup>. Zaratino, Luciano è fratello di Francesco, scultore la cui opera «segna il passaggio all'arte nuova»<sup>64</sup>: i busti muliebri del dalmata – rimarcherà poi Cecchi in *La scultura fiorentina del Quattrocento* (1956) – fanno giungere Donatello e Desiderio da Settignano «ad una semplificazione ed esaltazione architettonica, e ad una misteriosa cristallizzazione lirica del carattere, che ci richiamano a Piero della Francesca»<sup>65</sup>. Astrazione architettonica esaltata nelle inquadrature dedicate al patrimonio monumentale di Zara – dalla medievale Rotonda di San Donato, alla Cattedrale, al San Grisogono, all'opera fortificatoria, alla «colossale» Porta Terraferma del Sanmicheli – e in quelle più domestiche che ritraggono l'edilizia residenziale, pesantemente compromessa durante il

60. *Ibid.* Quanto agli sventramenti, corre l'obbligo di segnalare la non condivisibile presa di posizione dell'autore a proposito dell'intervento di demolizione della Spina di Borgo a Roma, in E. CECCHI, *Psicologia delle demolizioni*, «Capitolium», 1937, 1, pp. 31-38.

61. Dall'«Elenco dei dialoghi» (p. 1) nel fascicolo di produzione di *Zara*, AMNC, SASP0599.

62. *Ibid.*

63. *Ivi*, p. 2.

64. Dalla voce dello *speaker*.

65. E. CECCHI, *La scultura fiorentina del Quattrocento*, Garzanti, Milano 1956, p. 22.

secondo conflitto mondiale: sulle facciate e nei chiostri porticati, «pozzi finemente scolpiti, finestre, bifore e portali [sono] ricamati»<sup>66</sup> nel bianco calcare dalmata.

Tanto le vedute aeree in apertura, quanto le scene che concludono il film, richiamano manifestamente la dimensione del viaggio: ieri le «galee venete», «oggi l'ala italiana» e, da tempi immemorabili, i pescherecci con la quadra vela adriatica, dipinta con motivi decorativi simbolici. A prua, gli «occhi di cubìa» hanno funzione apotropica.

### «Città di fabbriche e formicai umani»

È solo in *Aeroporto del Littorio* che immagini e commento rinviano senza mediazione alle gesta del presidente del Consiglio, officiante il «solenne battesimo»<sup>67</sup> del «grandioso aeroporto» – oggi Aeroporto dell'Urbe – nel natale romano del 1928. Il film di Simonelli, introdotto da una convenzionale rappresentazione dell'Agro ammodernata dal passaggio del locomotore a vapore, offre immagini delle officine meccaniche: vedute esterne del complesso aeroportuale, l'ingresso in fabbrica, biciclette, operai; e vedute interne (reparti di fusione, tornitura, disegno, assemblaggio dei velivoli, sartoria). Chiudono il cortometraggio scene di voli aerei e di corse automobilistiche sui quattro chilometri di autodromo.

*Aeroporto del Littorio* apre altresì il filone dei cortometraggi dedicati ai paesaggi del lavoro e alle «città di fabbriche», incentrati su alcune delle moderne produzioni industriali italiane (contemporaneamente, è in lavorazione alla Cines *Acciaio* di Ruttmann). Gli stabilimenti navali di Monfalcone – dove «a poco a poco prendono forma sommergibili e transatlantici»<sup>68</sup> – e le fonderie di Sant'Andrea a Trieste sono ritratti in *Cantieri dell'Adriatico*; il porto del capoluogo ligure in *Bacini di carenaggio a Genova*, città cui Cecchi, nel 1912, aveva dedicato alcune righe che preludono al carattere industriale impresso al nono documentario Cines.

È bello quel golfo, all'alba, quando [...] razza nel sole obliquo il bronzo delle enormi batterie da costa; a merig-

66. Dal citato «Elenco dei dialoghi» di *Zara*, p. 2.

67. Dalla «Descrizione» della pellicola (AMNC, SASP0547).

68. Dal testo pronunciato dalla *voice over* (cfr. anche: AMNC, SASP0556, «Elenco dei dialoghi»).

gio, quando sotto la canicola, l'acqua sembra oleosa nel silenzio delle darsene [...]; bello a sera, allorché s'empie dei gemiti malinconici delle sirene, e le ciurme bianche si affollano agli imbarcatoï per tornare a bordo, e si ammucchiano sulle enormi scialuppe bordate di rame e dai grandi fanali verdi, le quali lasciano una scia di bava bianca e un lungo sibilo nella notte navigando verso le corazzate che scintillano in lontananza come città; [...] la vita che freme nella sua bellezza è troppo urgente e gonfia di futuro<sup>69</sup>.

I «formicai umani nelle cupe montagne» e il volto inumano dell'escavazione mineraria li incontriamo in *Miniere di Cogne*<sup>70</sup>, opera prima di Marco Elter. Il regista è fratello del geologo Franz Elter, direttore della Società Anonima Nazionale Cogne che, dal 1927, gestiva la coltivazione del materiale ferroso – magnetite – estratto a Caverne di Colonna nelle cui profondità è girato il film. In apertura e chiusura della pellicola che illustra la giornata di lavoro in miniera, alcune scene all'aperto danno «l'impressione di librarsi a volo verso panorami vertiginosi», verso il gruppo della Grivola e il massiccio del Gran Paradiso, innevati. Il film di Elter riporta alle atmosfere minerarie registrate da Cecchi nel viaggio al Messico.

Scheggioni d'ossidiana nera e verde bottiglia, specchi di quarzo e di serpentina, sulle pareti dei monti facevano pensare a maschere azteche. Sulle nostre teste e ai nostri piedi, appese alla roccia come nidi, eran cabine e tettoie con davanti coni di detriti color cenere. C'erano pezzi di binario, vagoncini, cisterne di bandone<sup>71</sup>.

*Il ventre della città* costituisce un'originale rappresentazione del paesaggio della metropoli riguardata quale imponente “fabbrica” dell'alimentazione. La narrazione copre il ciclo vitale: l'allevamento e il mattatoio; la fabbricazione del ghiaccio, del vino, la lavorazione del latte, della pasta e del pane; i mercati generali e quelli rionali; il consumo domestico; l'allattamento dell'infante. La pellicola è girata (par-

69. A commento di F. SALVATORI, *Canzoni civili*, Nalato, Roma 1911, in CECCHI, *Studi critici*, cit., p. 172.

70. Cecchi è a Cogne nell'agosto 1912 (cfr. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 102-103).

71. E. CECCHI *Messico*, Treves Treccani Tumminelli, Milano - Roma 1932, ora in Id. *Saggi e viaggi*, cit., p. 551.

zialmente «di nascosto») dal pittore Francesco Di Cocco al mattatoio del Testaccio e ai mercati generali di via Ostiense a Roma<sup>72</sup>. Un'inquadratura «rubata» nel mattatoio ha una curiosa assonanza con un anteriore appunto dei *Taccuini* cecchiani, posto sotto il titolo di *Macelleria notturna*.

Quelle forme divaricate del bove spellato nella luce rossa. Si pensa a non meno cruento divaricazioni nelle camere da letto.

Mi immagino sempre quello che ha finito allora allora di squartare l'amante, e l'ha accomodata alla meglio in un baule, s'è lavato in fretta le mani, ed esce, chiudendo forte il portoncino, e dicendo fra sé, "anche questa è fatta". Quando poi alla cantonata gli si para davanti la beccheria tutta in rosa e nero<sup>73</sup>.

L'affastellarsi delle merci pronte per la vendita, l'offerta e lo scambio vivace nella contrattazione cui viene dedicata parte del *Ventre della città*, è tema più volte frequentato dal saggista fiorentino. Ricordiamo le note sul mercato del pesce a Napoli, a Querétaro in *Messico*, gli appunti fugaci in Grecia sul trasporto di verdure e pollami («Il trionfo di Pomona sul carro della Morte»<sup>74</sup>) e quelli in *Mercato a Littoria*. Allo stesso modo, alcune annotazioni preparatorie per *La giornata delle belle donne*, risalenti al 1922, forniscono elementi di un sapido paesaggio urbano:

mercato mattutino. Torsi, pose di donne in terra, presso i cesti. Luoghi popolari: donne con lattanti in collo, carichi di sonno, ubbriacati di sonno. Afflitti dal cosmo che li stordisce con quel formidabile sole [...]. E i ragazzi più grandi, tutti con una fetta di cocomero in mano<sup>75</sup>.

Nell'alba estiva, nella città «tutta animata d'armonici festoni e figure di contraddanza», di rumori dei barrocci, di voci in strada, di braccia animate, si leva «l'odore d'annaffiato».

Più tardi, a chiusura di mercato, in un cantuccio della

72. Cfr. A. BALDI, *I documentari della Cines*, «Immagine. Note di storia del cinema», 1983, n. 3, pp. 7-8.

73. ACB, FC, *Taccuini*, vol. X, cit., p. 553.

74. CECCHI, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 696.

75. ACB, FC, *Taccuini*, vol. VIII, cit., p. 293, brano risalente all'agosto 1922. Il saggio, fonte di «pena infinita», apparso nel 1924, è dato infine alle stampe in *Esteria del cattivo tempo* (Corbaccio, Milano 1927, pp. 217-228).



piazza equatoriale, presso le crollate piramidi delle frutta e dei fiori, la beltà popolare trionfava in tumultuosi aggruppamenti.

Alcune in una confusione di gridi, issavano un gran canestro che alla fine restava equilibrato bilanciandosi al lieve appoggio d'una mano raggianti d'oro matrimoniale<sup>76</sup>.

La figura archetipica della donna che trasporta, accomodati sul cercine, anfora o cesto, ritratta anche nel *Ventre della città*, è da Cecchi già messa in rilievo nella pittura di Duccio di Boninsegna per la *Maestà* del Duomo di Siena: a fronte del Cristo assiso sul pozzo, l'aulico portamento della Samaritana, incoronata della sua anfora, «è – afferma il critico – cresciut[o] dal contrasto con quel lastrico urbano, polito dal transito»<sup>77</sup>.

### Città nuove e terre da Far West

Nella produzione documentaria dell'era Cecchi è infine enucleabile un ultimo ambito tematico che approfondisce il soggetto dell'«Italia che lavora». Prima *Littoria* e poi *Mussolinia di Sardegna*, entrambi firmati da Raffaello Matarazzo, mostrano il regime all'opera nella conquista di terre da destinare all'agricoltura e all'urbanizzazione, e ritraggono le operazioni di bonifica di aree costiere, paludose e malariche: le due pellicole illustrano territori «nuovi», risultato di fatica umana coadiuvata da moderni macchinari, e città fondate secondo un disegno «Logico, simmetrico, tirato col rettilo»<sup>78</sup>.

*Mussolinia di Sardegna* rappresenta il riassetto territoriale del Campidano oristanese. La parte iniziale del film è dedicata alla regimentazione delle acque del Tirso e allo sbarramento idroelettrico di Santa Chiara. La diga, completata nel 1924, è in struttura mista: nel lato a valle, diciotto contrafforti in muratura sostengono ordini sovrapposti di voltine a sesto ribassato in cemento armato. Il fronte a monte è invece costituito da serie di vani semicilindrici, in cemento, che assorbono la spinta dell'invaso e fungono da bocche di scarico. Per la sua originale soluzione formale

76. E. CECCHI, *La giornata delle belle donne*, cit., in Id., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 271-272.

77. Id., *Trecentisti senesi*, cit. p. 37 e tav. XXIX.

78. Id., *Taccuini*, cit., p. 428. Sottolineatura del testo originale.

una fotografia della diga viene esposta, nel 1928, alla prima Esposizione italiana di architettura razionale.

Il prosciugamento della piana di Terralba, avviato nel 1919, è effigiato nelle riprese di canali, gronde e fossi collettori che avviano a mare le acque provenienti dall'entroterra, rovinose in tempi di pioggia; alcune scene sono dedicate alla costruzione della diga di Santa Lucia sul Mògoro, con murature da nuraghe. Il prosciugamento dello stagno di Sassu, sito tra monte Arci e cordone dunale, è attuato tramite riempimento con detriti: schiere di operai, con semplici pale, riversano la terra su carrelli decauville spinti a mano. Macchinari tirati da cavi, impiegano l'energia elettrica fornita dagli sbarramenti idrici, per disegnare i nuovi territori. Trainato da un "locomobile cingolato", un vomere taglia il terreno intatto.

L'area, «oggi risanata e fruttifera»<sup>79</sup>, è scompartita in poderi secondo una rigida scacchiera. Vi si costruiscono case coloniche<sup>80</sup>: Matarazzo ne offre alcune immagini prima di ritrarre Mussolinia (oggi Arborea), la «nuova città creata dal genio del Duce»<sup>81</sup>, i suoi edifici produttivi (silos e mulino, stalla, caseificio) e il mercato comunale dall'architettura di linguaggio eclettico storicista.

*Littoria* è diviso in due parti: *Palude* e *Bonifica*. Il film si apre con il breve ritratto delle paludi Pontine, regione «atteggiata ad una solitaria e maestosa impassibilità»<sup>82</sup>. Come ogni resoconto al paese della mal'aria, in *Littoria* non mancano le "pagliare" e i bufali che al richiamo del guardiano, scriveva un *voyageur* in Italia nel secondo decennio dell'Ottocento, «si lanciano fuori dall'acqua, riportando come pettinatura [...] lunghe trecce di erbe marine, che si trascinano dietro come ghirlande di Baccanti»<sup>83</sup>.

La bonifica dell'Agro pontino – un «far west: terra di preda e abbandono» scriverà Cecchi nel 1934 – è avviata nel 1929. Matarazzo filma le scene di bonifica, di spalatura

79. Dalla «Descrizione» del soggetto di *Mussolinia di Sardegna* (AMNC, SASP0579).

80. Cfr. O. BALDACCÌ, *La casa rurale in Sardegna*, CNR - Ricerche sulle dimore rurali in Italia, vol. VIII, Firenze 1952, pp. 153-154.

81. Dalla citata «Descrizione» del soggetto (AMNC, SASP0579).

82. CECCHI, *Qualche cosa*, cit., p. 349. Sul film, cfr. L. CIACCI, *Le due Littoria*, «Bianco & nero», 2003, n. 547, pp. 135-147.

83. J.F. LULLIN DE CHATEAUVIEUX, *Lettres sur l'Italie*, Genève 1834, cit. in I. AGOSTINI, *Il paesaggio antico. Res rustica e classicità tra xviii e xix secolo*, Aión, Firenze 2009, p. 42.

e scariolamento, idrovore e locomobili che abbiamo visto in *Mussolinia*. La «geometria dei campi si incornicia nello sfondo dei fabbricati di color bianco o terra di Siena»<sup>84</sup>; tremila nuovi poderi razionali saranno attribuiti a coloni provenienti dal nord e in particolare dal Veneto. Nelle generose panoramiche dei centri abitati che nel nome ripetono i luoghi della “patria in armi” – «borghi dai nomi gloriosi»<sup>85</sup>: Grappa, Carso, Isonzo, Piave – si possono distinguere le prime case rurali, dai volumi semplici, coperti a due falde.

Il 18 dicembre del 1932 è inaugurata Littoria (oggi Latina), nata come “borgata rurale” di servizio alla colonizzazione agricola. Il film ritrae i cantieri edili, dove si svolgono, frenetici, i lavori di costruzione degli «edifici sociali»: nella centrale piazza del Littorio, il Palazzo Comunale progettato da Oriolo Frezzotti, autore anche dell’impianto urbano; in piazza Savoia, l’Opera Nazionale Balilla e la chiesa di San Marco; la Caserma della Milizia, l’Opera Nazionale Combattenti; l’edificio delle Poste e Telegrafi con le imponenti, semicilindriche zanzariere, elogiate da Marinetti<sup>86</sup>, e la Stazione ferroviaria, progetti entrambi di Angiolo Mazzoni. Dalla torre del Municipio, una panoramica urbana mostra lo stato di avanzamento nella costruzione degli edifici.

Particolare attenzione nel film è riservata all’architettura: l’«arte più misteriosa» poiché, secondo il critico, a differenza della pittura, essa non interpreta il paesaggio ma «prende la natura come elemento, e la trasforma in materia d’arte», e ha perciò «responsabilità più severa»<sup>87</sup>. Le nuove edificazioni di Littoria sono tentativi, architetture che ancora «non vanno prese alla lettera, sono un punto di partenza, sono nel giro della trasformazione»<sup>88</sup>, precisa tuttavia Cecchi nel 1934, in occasione di un sopralluogo successivo alla produzione del film. In tale frangente, il critico ricollegava i luoghi da lui percorsi, plasmati dai coloni veneti, a memorie topografiche della grande guerra.

Se dalla parte di Cisterna la bonifica si ricongiunge e

84. E. CECCHI, *Mercato a Littoria*, in Id., *Corse al trotto*, cit., p. 899.

85. AMNC, SASP0574, «Descrizione» del soggetto di *Littoria*.

86. Cfr. F.T. MARINETTI, *Ritmo eroico*, «Gazzetta del popolo», 1932, cit. in R. MARIANI, *Fascismo e “città nuove”*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 252.

87. CECCHI, *Losteria del cattivo tempo*, cit. p. 200.

88. ACB, FC, *Taccuini*, vol. XI, cit., pp. 883-889.

quasi sfuma negli aspetti antichi dell'Agro, dalla parte di Borgo Grappa e nella boscaglia verso Sabaudia, si ricongiunge nelle apparenze al suo nativo luogo ideale. Si ritrovava lungo il Tirreno, nel lento fumigare delle nebbioline sul lago di Fogliano, l'aria di Magnaboschi e del Lemerle<sup>89</sup>.

Nel nuovo paesaggio, egli annota, alla «terra marcia» – umido, pigro ricetto di fermentazioni e germinazioni – «s'era violentemente sostituito il pulsare della macchina umana». Il ritmo della macchina «più vorace e formidabile», nel «titánico lavoro di scorciare la torbida pena del tempo», sottrae all'energia interpretativo-descrittiva di Cecchi i consueti riferimenti stratificatisi nella lunga durata e trasversali alle arti. «Uomini e donne erano balzati fuor del limo originario; e mi pareva di vederli nel sole – egli scrive –, come nude statue della creazione, dietro alle cui teste vaporavano le ultime nebbie sulla landa rasciutta»<sup>90</sup>.

Di fronte agli abitanti nuovi e alla creazione di inediti «modi di sorgere dal suolo e spazieggjarvisi», il paesaggio accede al «giro della trasformazione» divenendo così «punto di partenza» per moderne e ancora non immaginate rappresentazioni.

89. Appunto manoscritto e cancellato, sotto il titolo *Mercato a Littoria*, 2 dicembre 1934, in ACB, FC, *Taccuini*, vol. XI cit., p. 869.

90. CECCHI, *Mercato a Littoria*, in *Id.*, *Corse al trotto*, cit., pp. 900-901 (il testo appare sul «Corriere della sera» il 28 luglio 1937).