



M

ESSIN / SCENA

f a r o f i l m



Appunti per una storia della «FARO FILM»

di Nino Genovese

¹ Dell'O.F.S. era *magna pars* Pino Mercanti, che, nel 1946, aveva diretto l'interessante e pregevole *Malacarne (Turi della tonnara)*, cui faranno seguito, nel 1948 e '49, due film di cappa e spada (*I cavalieri delle maschere nere* e *Il principe ribelle*).

Nel dopoguerra, epoca di ricostruzione in tutti i sensi, percorsa da fermenti vitali, idee, sogni, speranze, il cinema costituiva, sicuramente, una grande risorsa, suscettibile di grande sviluppo e delle più rosee prospettive.

Per limitarci alla Sicilia, è utile ricordare che a Palermo, nel 1946, nasce la O.F.S. (Organizzazione Filmistica Siciliana)¹, e che a Messina, nel 1947, Ferdinando Briguglio fonda la «Briguglio Film», che riscuote grande successo con *Anni difficili* (1948) di Luigi Zampa e con *Quel fantasma di mio marito* (1950) di Camillo Mastrocinque.

Perché, dunque, non tentare la carta di un'altra Casa di produzione cinematografica?

Questa sarà la «Faro Film» (denominazione precisa: «Faro Film S.p.A.»), la cui data «ufficiale» di fondazione è il 15 aprile 1950; essa, cessando di vivere, sempre «ufficialmente», il 12 gennaio 1984, dura quasi 34 anni: almeno sulla carta.

In realtà, il suo periodo di effettiva attività va dalla fondazione al 1961, anno in cui è attestato l'ultimo film coprodotto; ma, all'interno di questo più ristretto arco di tempo, la «Faro Film» occupa un piccolo posto nella storia del cinema soltanto per aver prodotto due film di un certo livello: *Il cappotto* di Alberto Lattuada e *L'amore in città* di vari registi. Sicuramente, – come ha ricordato il direttore di produzione Alfredo Mirabile (e come vedremo meglio in seguito) – essa avrebbe avuto un'altra storia se fossero stati «onorati» i contratti che Mirabile stesso aveva firmato per *La strada* di Federico Fellini e per *Poveri ma belli* di Dino Risi.

Ciò, purtroppo, non avvenne; anzi, al contrario, la Società si buttò a capofitto in una serie di co-produzioni con altre Società cinematografiche, italiane e straniere, che diedero vita a diversi film per così dire «minori» (in costume, di genere pseudo-storico o epico-avventuroso), di stampo dichiaratamente commerciale.

Ma procediamo con ordine.

La lontana genesi del progetto di fondazione di una Casa di produzione cinematografica è da far risalire all'incontro tra Alfredo Mirabile e Giordano Corsi, che avevano partecipato all'organizzazione delle attività del G.U.F. (tra cui quelle del Teatro Sperimentale e quelle cinematografiche) e che, ritrovandosi, a Messina, dopo la «bufera» della guerra, decidono di dar corpo alle fantasie ed ai sogni della giovinezza, pensando, tra l'altro, alla possibilità di realizzare un film.²

Successivamente, anche in seguito al trasferimento di Corsi a Roma, è Alfredo Mirabile che, da solo, su sua precisa iniziativa, stipula un accordo con il Rag. Cav. Antonino Ansaldo Patti, direttore della SEPRAL (Sezione Provinciale dell'Alimentazione) dipendente dalla Prefettura, dove lavorava lo stesso Mirabile.

In effetti, però, la Società venne fondata sostanzialmente allo scopo di produrre un solo

² Questo ricordo di Giordano Corsi è confermato – indirettamente – anche da Alfredo Mirabile, laddove egli afferma che, nel momento di produrre un documentario per la «Faro Film», pensò di rivolgersi a Corsi, con cui «aveva già discusso a lungo della possibilità di realizzare

un film»: Cfr. ALFREDO MIRABILE, *Memorie di un direttore di produzione*, in *Il cappotto di Alberto Latuada. La storia, lo stile, il senso*, a cura di Lino Micciché, Associazione Philip Morris Progetto Cinema – Museo Nazionale del Cinema di Torino, Lindau ed., Torino 1995.

documentario, sfruttando le possibilità offerte dalla cosiddetta Legge Andreotti, che obbligava i distributori ad abbinare a ciascuno dei film in programmazione un documentario, a cui sarebbe andata una parte degli incassi (precisamente, il 3% dell'incasso lordo).

Ansaldo Patti, anche per la sua attività lavorativa, era in contatto con molti industriali e uomini politici messinesi, e così vi fu la possibilità di creare una Società per Azioni, che aveva tra i soci lo stesso Ansaldo Patti, l'on. avv. Faranda, il comm. Costanzo ed altri: tredici in tutto, perché «la Società venne fondata con un capitale di 1.300.000, centomila lire per ognuno dei soci», (che, successivamente, venne aumentato a £. 24.200.000). Mirabile non ne poté far parte, poiché non disponeva delle centomila lire necessarie, ma, in compenso, venne nominato «direttore con procura», con l'incarico di produrre quel documentario, da cui, sostanzialmente, aveva preso avvio tutta la vicenda, per il quale venne stanziata la cifra di £.700.000.³

3 *Ibidem*

Mirabile pensò di affidare il lavoro all'amico Giordano Corsi, che aveva una competenza specifica ed aveva già realizzato diversi documentari all'epoca del CineGUF.⁴

4 *Ibidem*

Fra l'altro, ancora prima della costituzione «ufficiale» della Società, era stato lo stesso Corsi che aveva pensato alla sigla della Casa di produzione, che lui stesso aveva realizzato.

Vi si vedeva il Faro di Messina, che si andava profilando sempre più, e su di esso nascevano, ad una ad una, le lettere della F.A.R.O.: il tutto, accompagnato dalle prime note del Preludio, Toccata e Fuga di Bach, registrate nel Duomo di Messina, su esecuzione all'organo da parte del Maestro Alessandro Gasperini.

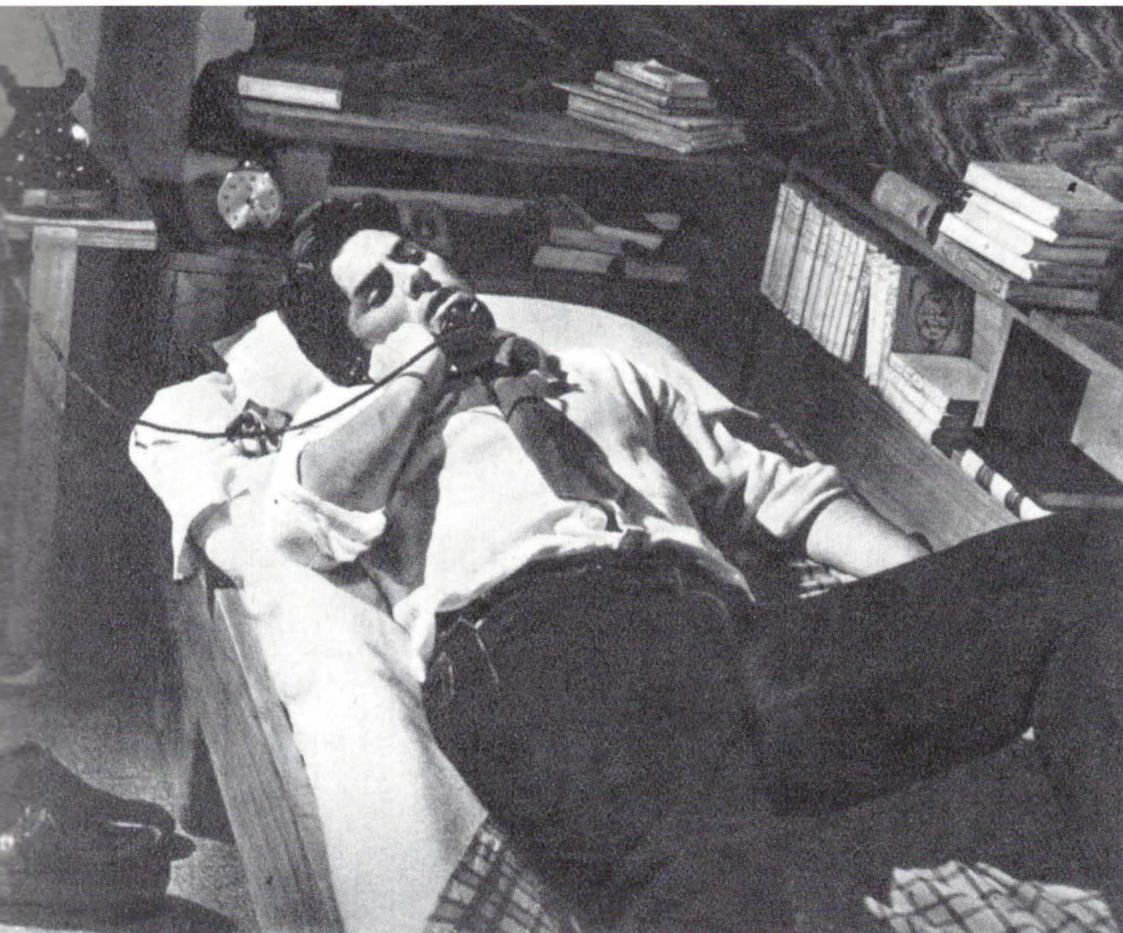
Si passò, quindi, alla realizzazione del documentario, che venne girato in varie parti della Sicilia; ma, all'atto del montaggio, a Roma, si decise che il materiale poteva servire non per uno, ma per due documentari.

Così, nell'arco del 1950, vennero realizzati *Gente dell'isola* per la regia di Giordano Corsi e *Sicilia inedita* diretto da Michele Nesci, con testo e commento di Giordano Corsi. Essi erano incentrati su diversi lavori di terra e di mare della gente di Sicilia e su attività, luoghi ed aspetti poco noti (ad esempio, la fabbricazione artigianale dei papiri e delle funi, a Siracusa; la Necropoli di Pantalica; le pale dei mulini di Augusta per la produzione del sale; i pozzi dei saraceni a San Filippo del Mela; le fiumare della Sicilia jonica; le Gole dell'Alcantara; l'estrazione del basalto lavico in provincia di Catania, ecc.).

A questo punto viene contattato Enzo Curreli, il quale – pur non entrando mai a far parte della Società – assumerà il ruolo di organizzatore generale, occupandosi, per prima cosa, della collocazione dei documentari, che – come

ricorda Giordano Corsi – proprio grazie all'interessamento di Curreli, ebbero la fortuna di essere abbinati ad un film di grande successo interpretato da Errol Flynn (di cui Corsi non ricorda il titolo) e, quindi, incassarono parecchio.

Questo risultato economico molto lusinghiero incoraggiò i soci della Faro, che furono invogliati a predisporre tutto per il primo film a soggetto, per la cui organizzazione l'incarico venne di nuovo affidato a Enzo Curreli.



In un primo tempo, vi furono dei contatti, da parte di Curreli e Mirabile, con alcuni registi di notevole prestigio artistico, tra cui Jacques Tati e Luigi Comencini.

Enzo Curreli fece presente che conosceva Cesare Zavattini, con il quale vi fu un incontro, nell'ambito del quale si decise di trarre un film dalla novella *Il cappotto* di Nikolaj Gogol', che avrebbe dovuto essere diretto da Comencini. Successivamente, però, la regia venne affidata ad Alberto Lattuada.

Gli sceneggiatori scelti per la riduzione cinematografica furono parecchi: Cesare Zavattini, Leonardo Sinisgalli, Luigi Malerba, Alberto Lattuada, Giorgio Prosperi, Giordano Corsi, Enzo Curreli; ed anche se il lavoro di qualcuno è stato molto ridotto, limitato, essi – come si evince dai titoli di testa del film – risultano tutti effettivamente accreditati.

Nel 1952 *Il cappotto*, diretto da Alberto Lattuada ed inter-

pretato da Renato Rascel, era completato; venne presentato al Festival di Cannes, dove ottenne un grande successo e dove Rascel era tra i candidati per il Premio come miglior attore protagonista, che, però, venne assegnato a Marlon Brando per *Viva Zapata*.

Questo il ricordo di Rascel:

«Non l'ebbi [il Premio come miglior attore] perché, come



disse Sadoul, ci fu una pastetta. Gli americani quell'anno non avevano preso nessun premio, erano andati tutti ad altri, c'era rimasto solo il premio per l'attore. Mi ricordo che avevo dalla mia 11 su 12 della giuria, quindi avevo praticamente vinto. Senonché il cinema americano era veramente potente allora (...); dissero francamente e lo hanno scritto un po' tutti: se non ci date il premio non veniamo più a Cannes né a Venezia»⁵.

In Italia – ricorda Alfredo Mirabile – il film venne presentato, in “prima” nazionale, il 3 ottobre 1952, al Cinema Imperiale di Montecatini Terme e, subito dopo, andò a Roma, al cinema Europa, dove – secondo la testimonianza di Giordano Corsi – fu salutato, al termine della proiezione, da scroscianti applausi del pubblico; da qui, iniziò il suo cam-

5 Testimonianza di Renato Rascel, in: AA.VV., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, Casa editrice Roberto Napoleone, Roma 1979 p.239; e, in versione leggermente diversa, anche ne *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano 1979, p.261.

mino, che fu caratterizzato da grande successo di critica, ma anche da mediocri esiti commerciali: il fatto è che gli esercenti – e la gente – si aspettavano un altro dei film comici a cui Rascel li aveva abituati e quindi, dopo pochissimi giorni di programmazione, il film veniva «smontato».

Su proposta di Alfredo Mirabile e su idea di Marco Ferreri, la «Faro» produsse, nel 1953, *L'Amore in città*: si tratta di un film impostato come se fosse stato una rivista (infatti, risulta «N.1 de *Lo Spettatore*, rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri») e quindi con vari episodi (corrispondenti ai vari temi ed argomenti che possono trovarsi all'interno di una rivista), che – come egli stesso tiene a precisare – furono proposti e suggeriti da Giordano Corsi ai vari registi (Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli, Alberto Lattuada) che, poi, li diressero.

Il film rappresenta una delle esperienze più avanzate tentate da Cesare Zavattini (cui è ascrivibile la supervisione generale) nella linea della sua tecnica del “pedinamento della realtà”, anticipando i successivi tentativi di cinema-verità. Tutti gli episodi rispecchiano, pur con diversi approcci e risultati, lo spirito della verità e della documentazione, ma ve n'è uno, in particolare, quello più divertente, *Gli Italiani si voltano*, diretto da Alberto Lattuada, che – ricorda G.Corsi – costituisce forse il primo esempio di film in cui sia stata utilizzata la *candid camera*, risultando il frutto di una grande collaborazione, di un vero e proprio lavoro di *équipe*: Marco Ferreri, infatti, procurò le ragazze che dovevano fare voltare gli Italiani; l'operatore venne fornito di una macchina mascherata, che riprendeva le scene, dal vero, degli Italiani che, di fronte a tante procaci bellezze, si voltavano davvero. Ciò produsse anche una reazione della censura, perché qualcuna delle persone riprese (magistrati, preti in borghese, ecc.) si sentì colpita e protestò per la violazione (diremmo oggi) della sua *privacy* (anche se è difficile parlare di *privacy* per fatti avvenuti in pubblico, per le strade).

Dopo *L'Amore in città*, che ottenne ottime recensioni da parte della critica qualificata, ma non ebbe altrettanto successo dal punto di vista del riscontro del pubblico (e quindi degli incassi, che furono disastrosamente bassi, anche in relazione ai costi, che erano stati superiori al previsto), la Società attraversò un brutto periodo: Giordano Corsi, anche per il suo impegno alla Rai, se ne uscì, senza più collaborare; in seguito, si allontanò anche Enzo Curreli, realizzando, con un'altra Casa di produzione (la Film Costellazione), il film *La passeggiata*, tratto da *La prospettiva Nevskij* di Gogol, sempre con Renato Rascel, che ne fu anche il regista.

A questo punto, scoppia un dissidio, un litigio tra il direttore di produzione Mirabile e l'amministratore unico Antonino Ansaldo Patti: infatti – come ricorda lo stesso Mirabile – egli «pur avendone i poteri e tutte le autorizzazioni», aveva «osato sottoscrivere un contratto con Fellini per *La Strada* e uno con Risi per *Poveri ma belli*, contratti che furono rapidissimamente ceduti ad altri», perché «i soggetti dei due film non erano piaciuti alla moglie del ragioniere–amministratore unico della società, che giudicò inconsistente quello di Fellini e volgare quello di Risi».⁶

6 Cfr. A. MIRABILE, *Memorie di un direttore di produzione*, cit., p.24.

E' un episodio significativo, che dimostra come la Società non avesse il coraggio di tentare vie nuove, diverse, proponendosi come unico intendimento ed obiettivo quello del facile guadagno.

Cos'era successo?

Dino Risi, durante la ripresa del suo episodio per *L'amore in città*, aveva avuto occasione di parlare con Alfredo Mirabile della sua idea di realizzare un film, *Poveri ma belli*, che – secondo i canoni del neorealismo – si sarebbe dovuto girare con attori non professionisti, presi dalla strada; nello stesso periodo, Federico Fellini proponeva allo stesso Mirabile il soggetto de *La strada*.

«Il produttore, – scrive Turi Vasile – la cui fama è inferiore al valore della sua partecipazione all'avventura del cinema italiano per non aver fornito con la propria vita privata materia ai settimanali scandalistici, si trovò così ad avere in una mano il primo esempio di "neorealismo rosa" e nell'altra il primo progetto ispirato al mondo dell'immaginario»⁷.

7 Cfr. TURI VASILE, *E pensare che doveva farlo la Loren...*, in «Epoca», Milano, 3 marzo 1996. In quest'articolo, Turi Vasile prende spunto dall'uscita del film *Giovani e belli* di Dino Risi per ricordare – avvalendosi della testimonianza di Alfredo Mirabile – la genesi e la storia di *Poveri ma belli*, che avrebbe dovuto essere realizzato dalla «Faro Film» di Messina con protagonista Sophia Loren, con cui Mirabile aveva già firmato il contratto. Il film, dopo il «gran rifiuto» della «Faro», passò a Carlo Ponti, che avrebbe voluto, accanto a Sophia Loren, Walter Chiari e Ugo Tognazzi, e quindi, successivamente, a Goffredo Lombardo, il quale ne recuperò almeno in parte lo spirito originario, facendolo interpretare da attori, all'epoca, quasi del tutto sconosciuti.

A questo punto, anche su autorizzazione dei Soci, Mirabile affidò la sceneggiatura di *Poveri ma belli* a Ettore G. Margadonna, il quale chiese per compenso, invece che denaro, un frigorifero, e, inoltre, firmò un contratto con Sophia Loren (unica attrice che doveva far parte di un *cast* di non professionisti), per la cifra, per quei tempi elevatissima (soprattutto in considerazione del fatto che Sophia Loren era un'attrice, per così dire, ancora «emergente»), di quindici milioni di lire. Invece, il compenso a Federico Fellini per *La strada* ammontava a «soli» 11 milioni che, però, comprendevano soggetto, sceneggiatura, regia ed interpretazione di Giulietta Masina (già all'epoca moglie del regista).

Ceduti ad altri i due contratti, per colpa dell'ostilità di Ansaldo Patti (e fu un vero peccato!), la «Faro Film» continuò con l'amministrazione dell'on. Faranda, il quale, per cercare di risollevarne economicamente la Casa, impostò, insieme con altri soci, una serie di forme di co-produzione con altre Società italiane e francesi, che diedero origine a diversi film di carattere prettamente «commerciale»: *J'avais sept filles (I sette peccati di papà)* di Jean Boyer, coprodotta, nel 1954, con tre Case di produzione francesi; /

misteri di Parigi (Italia/Francia, 1957) di Fernando Cerchio (e Giorgio Rivalta); *La Venere di Cheronea* (Italia/Francia, 1957) di Giorgio Rivalta (in collaborazione con Fernando



Cerchio e Viktor Tourjansky); *Valeria, ragazza poco seria* (Italia, 1958) di Guido Malatesta, con Gabriella Pallotta, Maurizio Arena, Raffaele Pisu; *Erode il Grande* (Italia/Francia, 1958–1959) di Arnaldo Genoino, con Edmund Purdom, Sylvia Lopez, Sandra Milo; *Giuditta e Oloferne* (Italia/Francia, 1959) di Fernando Cerchio, con Massimo Girotti, Gianni Rizzo, Daniela Rocca; *I Cosacchi* (Italia/Francia, 1960), di Giorgio Rivalta (e Viktor Tourjansky), con Edmund Purdom, John Drew Barrymore, Georgia Moll, Massimo Girotti; *La donna dei faraoni* (Italia, 1960) di Giorgio Rivalta (e Viktor Tourjansky), film di genere storico–avventuroso, con Linda Cristal, Pierre Brice, coprodotto nel 1960 con la VIC Film; *Il mulino delle donne di pietra* (Italia/Francia, 1960) di Giorgio Ferroni, appartenente al genere *horror*,



VALERIA

ragazza poco seria

con Scilla Gabel, Pierre Brice; *L'ultimo Zar (Rasputin)* (Italia/Francia, 1960) di Pierre Chenal; l'ultimo film attestato è una coproduzione con la Spagna, *La moglie di mio marito (Me mujer me gusta más)* di Tony Romàn, risalente al 1961.

Così, con varie forme di partecipazione, che riguardavano soprattutto film minori, di consumo, la Società riuscì a vivacchiare per qualche tempo.

Ma dopo il 1961, data della coproduzione del film spagnolo, non risulta nient'altro. La Società, negli anni Settanta, venne affidata all'avv. Francesco Scoglio, ma non vi era più nulla da fare, se non procedere alla liquidazione, che avvenne, ufficialmente, il 12 gennaio 1984: d'altronde, ormai, da tempo, la «Faro Film» esisteva solo sulla carta.

La sua, dunque, fu una breve stagione, che riguardò soprattutto gli anni Cinquanta e, sostanzialmente, solo due film: *Il cappotto* e *L'Amore in città*: entrambi, per diversi aspetti, ugualmente importanti e significativi. In modo particolare, *Il cappotto*: non foss'altro perché ci presenta, per la prima volta, Renato Rascel in un ruolo drammatico e ci fa intravedere le enormi potenzialità di cui era dotato quest'attore, noto soprattutto per le sue macchiette, per le scenette e la canzonette *non sense*, per gli spettacoli di avanspettacolo; qualità che, se avesse trovato altri registi e produttori, avrebbero potuto essere meglio valorizzate.

La «Faro Film», fra l'altro, ebbe questo merito, oltre a quello, ancora più importante, di cercare di attivare una piccola industria cinematografica, in una città che rappresentava emblematicamente (allora come oggi, forse) la sonnolenza tipica della provincia in genere, e di quella siciliana, in particolare, i cui umori sarebbero stati colti, proprio a partire da quegli anni, da scrittori come Vitaliano Brancati ed Ercole Patti.

Infatti, a differenza di altre Case di produzione messinesi (e siciliane in genere) che, dopo essere state fondate in Sicilia, finiscono, ben presto, con il trasferire la loro sede a Roma, la «Faro Film», pur avendo dato vita ai suoi uffici romani, sicuramente indispensabili, tuttavia – come ci ha confermato Alfredo Mirabile – conservò la sua sede sociale e legale sempre a Messina.

Tuttavia, nonostante ciò, essa, in generale, fu priva di quell'entusiasmo ideale, quella passione che – se ne avesse animato gli intenti e le scelte – avrebbe potuto sortire ben altri effetti: anche dal punto di vista economico, perché di utili una Società ha pur bisogno per continuare la sua attività.

La vicenda di *Poveri ma belli* e de *La strada* è significativa ed emblematica anche in quest'ottica: basti pensare che *Poveri ma belli* costò solo 64 milioni ed incassò un miliardo, e *La strada*, che costò un po' di più, in com-

penso incassò diversi miliardi!

Purtroppo – come afferma Alfredo Mirabile – i soci della «Faro Film» «furono animati, a un certo punto, dalla sola preoccupazione di recuperare la piccola perdita subita, abbandonando ogni prospettiva e speranza di futuro sviluppo».

Così, alla ricerca di proventi economici immediati, la Società andò gettandosi a capofitto nel finanziamento di opere che avevano come unico obiettivo quello della rapida fruizione e dei facili introiti: con il paradossale risultato di guadagnare, in tal modo, molto meno di quanto sarebbero riusciti a ottenere – come abbiamo visto – con la realizzazione di *Poveri ma belli* e de *La strada*: una volta tanto, la scelta coraggiosa, dettata dalla passione e dall'intuito cinematografico, e non dal profitto fine a se stesso,

avrebbe sortito un eclatante effetto anche dal punto di vista economico, arricchendo i Soci della «Faro»!

Ad ulteriore dimostrazione di quest'assunto, c'è da ricordare che – pur potendo contare sulla collaborazione di sceneggiatori e registi che, anche in questo campo, avrebbero potuto dare il loro apporto – la «Faro» non realizzò neanche un film che avesse per oggetto tematiche meridionali, che si svolgesse in Sicilia o riguardasse i problemi, pure immensamente grandi, specie nell'immediato dopoguerra e

negli anni Cinquanta–Sessanta, del Mezzogiorno, della Sicilia.

Sono questi i limiti principali di una Casa di produzione che rifulse di luce solo per una breve stagione e poi conobbe la decadenza e una fine non proprio gloriosa, ma che pure, nonostante ciò, rivestì un ruolo (piccolo quanto si vuole, ma pur sempre un ruolo) nella storia delle Case di produzione cinematografica italiane e nella storia del cinema.

Una storia, questa della Faro che ho cercato di ricostruire, almeno nelle linee essenziali, avvalendomi di pochissime fonti scritte e di non molte fonti orali, che assumono una rilevanza ancora maggiore quando la documentazione scritta è, a dir poco, carente⁸.

Una trattazione del genere, che non ha nessuna pretesa di completezza, ovviamente e inevitabilmente, non può essere esente da omissioni, inesattezze, imprecisioni, che si spera possano essere colmate in seguito, attraverso una storia più esauriente, di cui, comunque, queste rapide Note – le prime che siano state stilate, in maniera organica, sull'argomento – possono forse costituire un primo importante passo e, se non altro, un' indispensabile premessa. Almeno, questa è la nostra speranza.



8 A tal proposito desidero ringraziare la Signora Lorena Scoglio (nuora dell' avv. Francesco Scoglio, ultimo amministratore della Società), che ci ha fornito le date precise della fondazione e della liquidazione della Faro Film; e - *in modo particolare* - Alfredo Mirabile, che mi ha fornito telefonicamente e per iscritto molte importanti notizie e precisazioni, e Giordano Corsi, che, in più occasioni e in diversi incontri, mi ha offerto, con grande pazienza e generosità, tutte le notizie legate ai suoi ricordi diretti: è sulle loro preziose testimonianze che si fonda, per la maggior parte, la mia ricostruzione



W E L I E

IL CAPPOTTO

Regia

Alberto Lattuada

Soggetto

dal racconto omonimo di Nikolaj Gogol

Sceneggiatura

Cesare Zavattini

Giorgio Prosperi

Giordano Corsi

Enzo Curreli

Leonardo Sinigalli

Luigi Malerba

Alberto Lattuada

Fotografia

Mario Montuori

Montaggio

Eraldo Da Roma

Musica

Felice Lattuada

Scene

Gianni Polidori

Collaboratore scenografia

Sergio Baldacchini

Consulente artistico

Leonardo Sinigalli

A.Re.

Luigi Malerba

Guidarino Guidi

Interpreti

Renato Rascel (Carmine De Carmine)

Yvonne Sanson (Caterina, amante del sindaco)

Giulio Stival (il sindaco),

Antonella Lualdi (Vittoria)

Ettore G. Mattia (il segretario generale)

Giulio Calì (il sarto)

Anna Carena (la padrona di casa)

Sandro Somaré (il fidanzato di Vittoria)

Loris Gizzi (un costruttore)

Silvio Bagolini (conducente carro funebre)

e con

Claudio Ermelli, Gondrano Trucchi, Gigi Bonos, Olinto Cristina,

Dina Perbellini, Alfredo Ragusa, Nino Marchetti, Mino Billi,

Riccardo Legion, Angelo Bevilacqua, Paolo Reale,

Giovanni Cesare Ranucci, Marco Ferreri, Giulio Oppi,

Annette Ciarli, Rino Leandri, Luigi Moneta, Alba Sonsi,

Mario Crippa, Mimmo Poli, Peppino De Martino,

Vincenzo Milazzo, Vittorio Bonos, Jonner Bottazzi,

Mirella Romagnoli, Yvonne Cocco, Lina Negri, Arnaldo Beccaria

Produzione

Antonio Ansaldo Patti

Enzo Curreli per Faro Film

Direttore di produzione

Alfredo Mirabile

Bianca Lattuada

Ispettore di produzione

Marco Ferreri

Distribuzione

Titanus

Origine

Italia, 1952, 85', b/n

Incasso

440.600.000

Titolo internazionale

The Overcoat

Carmine De Carmine, un modesto impiegato, mite e remissivo, insegue un sogno da realizzare a tutti i costi: comprarsi un cappotto nuovo. Quello che porta da tempo, ormai troppo vecchio e logoro, lo rende lo zimbello degli altri impiegati. Ma il suo scarso stipendio non gli permette d'affrontare la spesa.

Un giorno De Carmine ascolta per caso la conversazione tra due appaltatori, che lo mette al corrente di certi loschi maneggi. E' una fortuna inaspettata: infatti, per assicurarsi il suo silenzio, il segretario comunale gli fa avere un anticipo che lo mette così in condizione di acquistare il cappotto.

Alla festa di Capodanno, alla quale partecipano colleghi e superiori, è invitato anche De Carmine che, pavoneggiandosi nel cappotto nuovo ed eccitato dai fumi dell'alcool, trova il coraggio di dire al sindaco alcune amare verità in difesa della povera gente e di fare un turbinoso giro di valzer con la bella amante del sindaco. Ma, rincasando, De Carmine viene derubato del cappotto e il suo dolore è tale che egli ne muore. Il suo spettro, dopo aver allarmato l'intera città, si presenta anche al cospetto del sindaco...

Dalle critiche dell'epoca

“L'incontro con il mondo poetico e trasognato di Gogol, rivissuto da Lattuada con spirito nuovo, dà origine a un film delicatissimo, soffuso di tenera e melanconica poesia, dove l'umorismo e la satira si fondono con l'osservazione minuta e commossa di un ambiente e di un personaggio. E' la storia modesta di un impiegatuccio di provincia, Carmine De Carmine, dei suoi sogni, delle sue speranze e della sua triste realtà quotidiana. Trasportandola dalla Russia in Lombardia e dal secolo scorso ai nostri giorni, Lattuada ha voluto dare alla storia una dimensione attuale, contemporanea, pur mantenendone il carattere originale. L'operazione, grazie anche alla fine interpretazione di Rascel, è riuscita e il film si pone tra le opere più sensibili e riuscite del regista, forse il suo capolavoro.”

Gianni Rondolino “Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano” n.1, 1945-1955

“Pronosticare l'*en plein* di Lattuada su Rascel, significa fondare alcune serie speranze su *Il cappotto*. Poiché è chiaro

– per la contraddizione che non consente, direbbe Dante – che se un personaggio di un film raggiunge il calore e l'immediatezza della genuinità umana, ciò comporta la presenza di un'opera cinematografica sul livello almeno dell'intenzionalità creativa. Lattuada non è un narratore sanguigno. E arriverei perfino a dire: non è un narratore di irruenza istintiva. Il suo bisogno di creare nasce da interiori sedimenti culturali, illuminati dalla sua sensibilità di uomo di buon gusto. In questo senso, egli è il più indicato ad accostarsi con la macchina da presa alle opere letterarie. Non come trascrittore, ma come ricreatore. Con Gogol penso che Lattuada abbia incontrato la sua

ora topica: l'ora in cui un regista sente cantare dentro di sé l'euforia creativa e nessuno può trattenerlo dal dar forma al suo istintivo entusiasmo interiore. Mai visto un Lattuada tanto deciso, tanto sicuro di sé come a Pavia. Finora in testa alla classifica delle opere del regista milanese stava *Il mulino del Po*, un film complesso e non sempre risolto dal punto di vista della felicità narrativa ma, ciononostante, da una indiscutibile dignità e sorretto da una notevole forza rievocativa. *Il cappotto* potrebbe dargli il cambio.”

Ezio Colombo “Cinema” n.80, 1952

“La storia del cappotto serve di pretesto alla presentazione dell'interessante e commovente figura di Carmine e alla aspra satira politico-sociale. Efficace l'interpretazione, ottima la fotografia. Il film, che sferza senza pietà certe storture, certe ingiustizie, certe colpe, che sono purtroppo di tutti i tempi, e si chiude col ravvedimento del maggior responsabile, è tendenzialmente positivo”.

“Guida allo spettatore”, anno III, n.41, 1962

“E' incontestabile, pertanto, che questo film occupa uno spazio a parte, quasi unico, nella produzione italiana del dopoguerra, sorta di saggio sulla difficoltà dell'essere paragonabile solo ad *Umberto D.* Nell'opera di Lattuada (questo film) è più vicino a *Giacomo l'idealista* che al *Bandito* e rappresenta senza dubbio l'aspetto più personale e più segreto del suo talento (...) La recitazione è precisa, perfetta la tecnica dell'inquadratura, e la direzione degli attori è molto intelligente”.

J.Doniol-Valcroze “Cahiers du Cinéma”, maggio 1954

“Molto intelligentemente, Lattuada ha saputo trasformare l'umorismo russo nell'ironia italiana, pur restando fedele allo spirito dell'opera originale. Il cappotto introduce nel cinema italiano un nuovo tono, un miscuglio insolito di fantastico e di realismo, molto differente da quello di *Miracolo a Milano* e probabilmente più riuscito. Tuttavia l'influenza di Charlot è visibile, particolarmente nell'eccezionale interpretazione di un attore di rivista fino ad oggi poco conosciuto: Renato Rascel”

“Momento sera”, 15.5.1952

AMORE IN CITTA'

Regia

Carlo Lizzani
Michelangelo Antonioni
Dino Risi
Federico Fellini
Francesco Maselli
Alberto Lattuada

Fotografia

Gianni Di Venanzo

Montaggio

Eraldo Da Roma

Musica

Mario Nascimbene
dirette da Franco Ferrara

Scene

Gianni Polidori

Assistente scenografia

Enrico Magretti

Organizzatore generale

Alfredo Mirabile

Assistenti alla regia

(nell'ordine dei titoli)
Aldo Buzzi
Francesco Degli Espinosa
Otto Pellegrini
Pier Paolo Piccinato
Gillo Pontecorvo
Luigi Vanzi

Produttori associati

Cesare Zavattini
Marco Ferreri
Riccardo Ghione

Produzione

Faro Film

Distribuzione

D.C.N.

Origine

Italia, 1953, 104', b/n

Incasso

128.600.000
dati validi per tutti gli episodi

L'AMORE CHE SI PAGA

Regia

Carlo Lizzani

Soggetto e sceneggiatura

Cesare Zavattini
Aldo Buzzi
Luigi Chiarini
Luigi Malerba
Tullio Pinelli
Vittorio Veltroni

Interpreti

non professionisti

Alcune prostitute accettano di essere intervistate, rivelando le storie della loro vita.

TENTATO SUICIDIO

Regia

Michelangelo Antonioni

Soggetto e sceneggiatura

Cesare Zavattini
Aldo Buzzi
Luigi Chiarini
Luigi Malerba
Tullio Pinelli
Vittorio Veltroni
Michelangelo Antonioni

Interpreti

Rita Josa
Rosanna Carta
Enrica Pelliccia
Donatella Marrosu
Paolo Pacetti
Nella Bertuccioni
Lilia Nardi
Lena Rossi
Maria Nobili

Antonioni dà la parola ad alcuni personaggi che hanno tentato di uccidersi per amore.

PARADISO PER QUATTRO ORE

Regia

Dino Risi

Soggetto

Dino Risi

Sceneggiatura

Cesare Zavattini

Aldo Buzzì

Luigi Malerba

Tullio Pinelli

Vittorio Veltroni

Marco Ferreri

Interpreti

non professionisti

Soldati e cameriere si incontrano in una balera di periferia: piccoli sogni "domenicali"

AGENZIA MATRIMONIALE

Regia

Federico Fellini

Soggetto e sceneggiatura

Federico Fellini

Tullio Pinelli

Interpreti

Antonio Cifariello

Livia Venturelli

Maresa Gallo

Angela Pierro

Rita Andreana

Lia Natali

Ilario Malaschini

Cristina Grado

Sue Ellen Blake

Silvio Lillo

Un giornalista, fingendo di cercare moglie, esplora le agenzie matrimoniali e l'universo di uomini e donne che vi si rivolgono per cercare l'anima gemella.

STORIA DI CATERINA

Regia

Francesco Maselli

Soggetto, sceneggiatura, collaborazione regia

Cesare Zavattini

Interpreti

Caterina Rigoglioso

attori non professionisti

Caterina, una ragazza senza lavoro, è costretta ad abbandonare il figlio illegittimo; da lontano, osserva disperata chi lo prenderà.

GLI ITALIANI SI VOLTANO

Regia

Alberto Lattuada

Soggetto e sceneggiatura

Luigi Malerba

Alberto Lattuada

Interpreti

Mara Berni

Valeria Moriconi

Giovanna Ralli

Patrizia Lan

Ugo Tognazzi

Raimondo Vianello

Edda Evangelisti

Liliana Poggiali

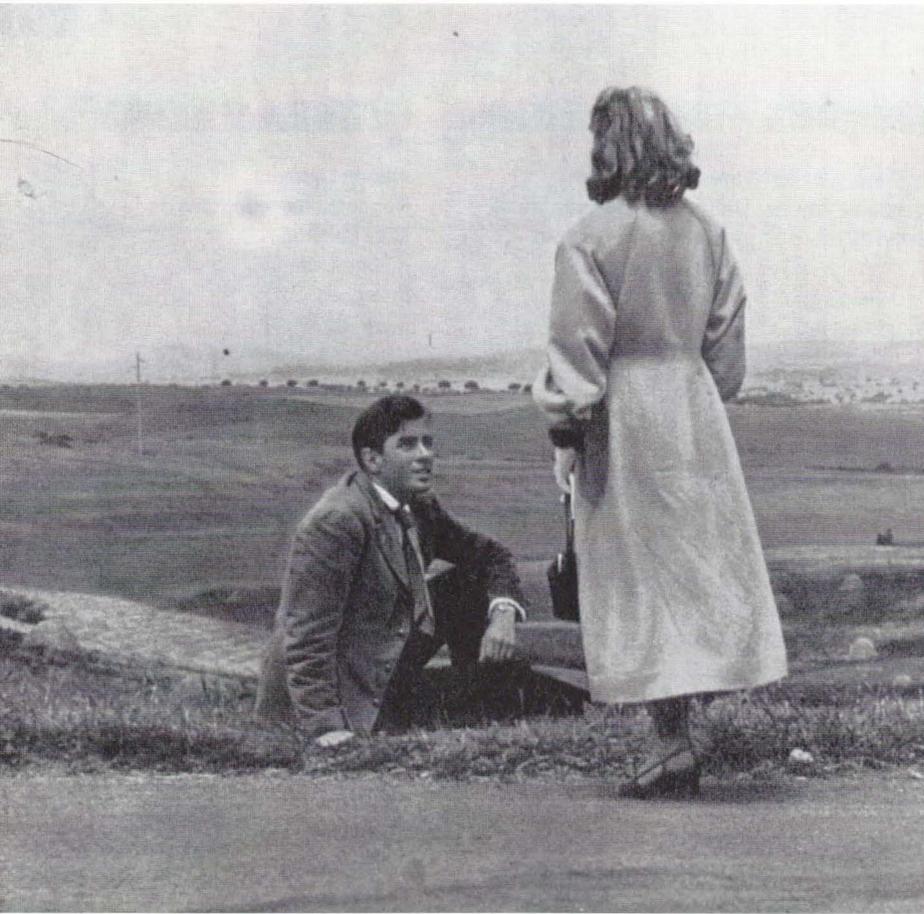
Marisa Valenti

Maria Pia Trepaoli

Marco Ferreri

Mario Bonotti

Gli uomini italiani di fronte alle grazie femminili. Al passaggio di belle e procaci ragazze, gli italiani si voltano...





Dalle critiche dell'epoca

"E' una delle esperienze più avanzate tentate da Zavattini per portare il neorealismo alle sue conseguenze estreme e anticipa di una decina di anni i tentativi di cinema-verità odierni. Soprattutto nell'episodio di Caterina Rigoglioso, diretto da Maselli, la pretesa di documentare la realtà nel suo farsi giunge fino a costringere una ragazza sventurata che ha abbandonato la sua creatura a ricostruire davanti alla macchina da presa i fatti e i sentimenti che la portarono a compiere l'atto inconsulto. Aderenti a questo spirito di "verità" e di "documentazione" sono gli episodi di Antonioni e Lizzani, rispettivamente sui suicidi mancati e sulle prostitute; mentre più svagati e personali appaiono quelli diretti da Fellini (su una ragazza che accetta di sposare "un mostro"), da Lattuada (sul "pappagalismo" italiano) e da Risi (su una balera). Film non facilmente catalogabile, con evidenti scompensi, ma ricco di suggestione e di episodi illuminanti, *Amore in città* segna una tappa importante nell'evoluzione della poetica zavattiniana e, al tempo stesso, il punto d'arrivo di una esperienza cinematografica che aveva ormai esaurito le sue possibilità di rappresentazione del reale".

Gianni Rondolino "Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano", n.1, 1945-1955

(il film) aveva soprattutto un interesse sperimentale. Intendeva sancire, anche nella fase del vagheggiato passaggio dal neorealismo al realismo, la legittimità di un 'laboratorio neorealistico'. Il film voleva fornire degli appunti di prima mano diretti e impressionanti, curiosi o drammatici, sulla prostituzione, sui suicidi per amore, sulle mediazioni matrimoniali, sulle sale da ballo

popolari. E ricordare – intanto – che la cronaca, la vita quotidiana erano pur sempre la fonte di ispirazione più suggestiva anche per chi volesse scalare le vette, del resto ancora lontane, del 'realismo puro'.

Carlo Lizzani "Il Cinema Italiano", Parenti, 1961

"Se questo film è un tentativo, tentativo in buona parte riuscito. Si riferisce ad un particolare aspetto dell'amore in città, quello di certe diseredate, desolatamente aride, costrette dalla indigenza ad associare le esigenze del cuore con le esigenze dell'apparato digerente. Supponiamo che la città contenga altri e diversi amori. I primi due capitoli, specialmente, accentuano la tendenza alla critica sociale che, del resto, si esprime, variamente, in tutti gli altri, ad eccezione dell'ultimo. Poiché un film a sezioni implica una graduatoria, diremo che quelli di Fellini, di Risi e di Lattuada ci sono piaciuti di più: alla storia zavattiniana, del resto ottimamente curata, rimproveriamo un eccesso di lentezza nel ritmo e una troppo scoperta intenzione pietistica nella sostanza. Fellini ha costruito con misura, Risi ha condotto con arguzia la sua inchiesta; ma lo squarcio più divertente è l'ultimo, di Lattuada. E anche il più vero; perché, è innegabile, gli italiani si voltano. E' in nostro vizio nazionale, ma le Italiane non perdonerebbero mai agli italiani se lo perdessero; e se, guai, non si voltassero più."

Arturo Lanocita "Corriere della Sera", 28.11.1953

"Il costante proposito di una aderenza alla cronaca e alla vita visuta, il desiderio di una documentazione ricostruita, il voler fare intendere per accenni e per tipi esemplati, trasforma molte di queste inquadrature e parecchie di queste sequenze in illustrazioni di un testo, che diventa indispensabile all'ossatura del film; togliete infatti la voce dell'enunciatore - commentatore e quanto vedete si ridurrà sovente ad un albo.

Si comprende quindi come sull'episodio più saporito, e non difficile, sia quello dal Risi dedicato al suo "dancing" popolare, frugato da un obiettivo che sa cogliere notazioni acute; mentre l'episodio più costruito, quello di Caterina Rigoglioso, è piuttosto sommario e soffre di un certo disagio, anche per la presenza della stessa Rigoglioso. Il verismo ad oltranza di Zavattini ha voluto che sullo schermo la protagonista rivivesse la sua vicenda; ma la rivive, quindi la finge con un timbro di verità paragonabile a quello di certe fotografie dei settimanali illustrati, che vorrebbero "cogliere", "sorprendere" e denunciano invece la messinscena del caso".

"La Stampa", 30.1.1954