

LA PROPAGANDA ANTISEMITA DEL REGIME FASCISTA E DELLA RSI

1

Dal 1937 inizia una sistematica campagna di stampa che attraverso libri e articoli di giornale, mette in circolazione con nuova aggressività accuse e stereotipi antisemiti. In consonanza con la stampa di regime anche la locale editoria bresciana non perde tempo a sviluppare un'intensa azione di sostegno alla svolta antisemita. «Il Popolo di Brescia», organo ufficiale della Federazione dei fasci di combattimento, guida le danze del partito anche su questa materia. Pubblica con ampio risalto ogni provvedimento in materia razziale adottato dal governo, accompagnandolo con fitte corrispondenze da Roma e con puntuali cronache dall'Italia e dall'estero che comprovino insieme la pericolosità della «congiura ebraica» e la determinazione del fascismo a debellarla.

LA DIFESA DELLA

ANNO I - NUMERO 1
5 AGOSTO 1938 - XVI

ESCE IL 5 E IL 20 DI OGNI MESE
UN NUMERO SEPARATO LIRE 1
ABBONAMENTO ANNUO LIRE 20

Direttore: TELESIO INTERLANDI

Comitato di redazione: prof. dott. GUIDO LANDRA
prof. dott. LIDIO CIPRIANI - dott. LEONE FRANZI - dott.
MARCELLO RICCI - dott. LINO BUSINCO

RAZZA

SCIENZA DOCUMENTAZIONE POLEMICA

RAZZISMO ITALIANO

Un gruppo di studiosi fascisti docenti nelle Università italiane sotto l'egida del Ministero della Cultura Popolare ha fissato nei seguenti termini quella che è la posizione del Fascismo nei confronti dei problemi della razza:

1 LE RAZZE UMANE ESISTONO. — La esistenza delle razze umane non è già una astrazione del nostro spirito, ma corrisponde a una realtà fenomenica, materiale, percepibile con i nostri sensi. Questa realtà è rappresentata da masse, quasi sempre imponenti, di milioni di uomini, simili per caratteri fisici e psicologici che furono ereditati e che continuano ad ereditarsi. Dire che esistono le razze umane non vuol dire a priori che esistono razze umane superiori e inferiori, ma soltanto che esistono razze umane differenti.

2 ESISTONO GRANDI RAZZE E PICCOLE RAZZE. — Non bisogna soltanto ammettere che esistano i gruppi sistematici maggiori, che comunemente sono chiamati razze e che sono individualizzati solo da alcuni caratteri, ma bisogna anche ammettere che esistano gruppi sistematici minori (come per es. i nordici, i mediterranei, i danarici, ecc.) individualizzati da un maggior numero di caratteri comuni. Questi gruppi costituiscono dal punto di vista biologico le vere razze, la esistenza delle quali è una verità evidente.

3 IL CONCETTO DI RAZZA E' CONCETTO PURAMENTE BIOLOGICO. Esso è quindi basato su altre considerazioni che non i concetti di popolo e di nazione, fondati essenzialmente su considerazioni storiche, linguistiche, religiose. Però alla base delle differenze di popolo e di nazione stanno delle differenze di razza. Se gli Italiani sono differenti dai Francesi, dai Tedeschi, dai Turchi, dai Greci, ecc., non è solo perché essi hanno una lingua diversa e una storia diversa, ma perché la costituzione razziale di questi popoli è diversa. Sono state proporzioni diverse di razze differenti che da tempo molto antico costituiscono i diversi popoli, sia che una razza abbia il dominio assoluto sulle altre, sia che tutte risultino fuse armonicamente, sia, infine, che persistano ancora inassimilate una alle altre le diverse razze.

4 LA POPOLAZIONE DELL'ITALIA ATTUALE E' DI ORIGINE ARIANA E LA SUA CIVILTÀ E' ARIANA. — Questa popolazione a civiltà ariana abita da diversi millenni la nostra penisola; ben poco è rimasto della civiltà delle genti prearie. L'origine degli Italiani attuali parte essenzialmente da elementi di quelle stesse razze che costituiscono e costituiscono il tessuto perennemente vivo dell'Europa.

5 E' UNA LEGGENDA L'APPORTO DI MASSE INGENTI DI UOMINI IN TEMPI STORICI. — Dopo l'invasione dei Longobardi non ci sono stati in Italia altri notevoli movimenti di popoli capaci di influenzare la fisionomia razziale della nazione. Da ciò deriva che, mentre per altre nazioni europee la composizione razziale è variata notevolmente in tempi anche moderni, per l'Italia, nelle sue grandi linee, la composizione razziale di oggi è la stessa di quella che era mille anni fa; i quarantasette milioni d'Italiani di oggi rimangono quindi nell'assoluta maggioranza a famiglia che abitano l'Italia da un millennio.

ESISTE ORMAI UNA PURA "RAZZA ITALIANA". — Questo enunciato non è basato sulla confusione del concetto biologico di razza con il concetto storico-linguistico di popolo e di nazione, ma sulla purissima parentela di sangue che unisce gli Italiani di oggi alle generazioni che da millenni popolano l'Italia. Questa antica purezza di sangue è il più grande titolo di nobiltà della Nazione italiana.

6 E' TEMPO CHE GLI ITALIANI SI PROCLAMINO FRANCAMENTE RAZZISTI. — Tutta l'opera che finora ha fatto il Regime in Italia è in fondo del razzismo. Frequentissimo è stato sempre nei discorsi del Capo il richiamo ai concetti di razza. La questione del razzismo in Italia deve essere trattata da un punto di vista puramente biologico, senza intenzioni filosofiche o religiose.

7 La concezione del razzismo in Italia deve essere essenzialmente italiana e l'indirizzo ariano-nordico. Questo non vuole dire però introdurre in Italia le teorie del razzismo tedesco come sono o affermare che gli Italiani e gli Scandinavi sono la stessa cosa. Ma vuole soltanto adattare agli Italiani un modello fisico e soprattutto psicologico di razza umana che per i suoi caratteri puramente europei si stacca completamente da tutte le razze extra europee, questo vuol dire elevare l'Italiano ad un ideale di superiore coscienza di se stesso e di maggiore responsabilità.

8 E' NECESSARIO FARE UNA NETTA DISTINZIONE TRA I MEDITERRANEI D'EUROPA (OCIDENTALI) DA UNA PARTE GLI ORIENTALI E GLI AFRICANI DALL'ALTRA. — Sono perciò da considerarsi pericolose le teorie che sostengono l'origine africana di alcuni popoli europei e comprendono in una comune razza mediterranea anche le popolazioni semitiche e camitiche stabilendo relazioni e simpatie ideologiche assolutamente inammissibili.

9 GLI EBREI NON APPARTENGONO ALLA RAZZA ITALIANA. — Dei semiti che nel corso dei secoli sono approdati sul sacro suolo della nostra Patria nulla in generale è rimasto. Anche l'occupazione araba della Sicilia nulla ha lasciato all'infuori del ricordo di qualche nome; e del resto il processo di assimilazione fu sempre rapidissimo in Italia.

10 Gli ebrei rappresentano l'unica popolazione che non si è mai assimilata in Italia perché essa è costituita da elementi razziali non europei, diversi in modo assoluto dagli elementi che hanno dato origine agli Italiani.

I CARATTERI FISICI E PSICOLOGICI PURAMENTE EUROPEI DEGLI ITALIANI NON DEVONO ESSERE ALTERATI IN NESSUN MODO. — L'unione è ammissibile solo nell'ambito delle razze europee, nel quale caso non si deve parlare di vero e proprio ibridismo, dato che queste razze appartengono ad un corpo comune e differiscono solo per alcuni caratteri, mentre sono uguali per moltissimi altri. Il carattere puramente europeo degli Italiani viene alterato dall'incrocio con qualsiasi razza extra-europea e portatrice di una civiltà diversa dalla millenaria civiltà degli ariani.

LA PROPAGANDA ANTISEMITA DEL REGIME FASCISTA E DELLA RSI

2



La svolta razzista investe a cascata tutta la stampa più o meno controllata dal regime. Questa si premura di declinare la nuova politica nei vari aspetti del vivere quotidiano. «L'Unione Cooperativa, periodico dei consumatori bresciani» spiega alle «mamme» ciò che devono sapere, in tema di «difesa della razza», a proposito di *corredino*, di *camera*, di *bambinaia*, di *alimentazione dei divezzi*, di malattie e di norme igieniche.

«La rassegna del geometra, mensile di tecnica e amministrazione della proprietà mobiliare» si fa paladina di un piano di costruzione di «casetta eugenica» per la «difesa e la tutela della razza». L'assunto di partenza è che «l'*eugenica moderna* considera la *casa* come elemento basilare per correggere e migliorare l'uomo». La conseguenza è che si debbono costruire «le case con *ispirazione eugenica*».

La diffusione di questi temi avviene con particolare impegno nelle scuole e nelle università. In luglio è reso noto il testo teorico «Il fascismo e i problemi della razza», frutto delle dirette indicazioni di Mussolini. Vi si afferma che le «razze umane esistono» e che «gli ebrei non appartengono alla razza italiana».

È così esplicitata l'impostazione biologica che il governo intende dare alla legislazione antiebraica ormai in fase di elaborazione. Il primo provvedimento rivolto a tutti gli ebrei è il censimento dell'agosto 1938, una vera e propria schedatura. Nel contempo le istituzioni pubbliche e private effettuano specifici censimenti al proprio interno. Un punto essenziale della legislazione è la definizione di ebreo. In ottemperanza all'impostazione biologica scelta, l'assegnazione di una persona alla «razza ebraica» è basata sull'esame minuzioso di tutti i suoi ascendenti.



LA PROPAGANDA ANTISEMITA DEL REGIME FASCISTA E DELLA RSI

3

A partire dal novembre 1938 gli ebrei sono espulsi dalle attività sociali, economiche e culturali e vengono loro preclusi molti impieghi privati.

L'applicazione della normativa antiebraica è capillare. Gli ebrei vengono allontanati dalle scuole pubbliche, dall'esercito, da numerosi posti di lavoro, dal partito fascista e dalle sue organizzazioni, dalle associazioni culturali e per il tempo libero. Si vuole cancellare tutto quanto attesti la loro presenza nella vita nazionale: non devono più essere pubblicati e diffusi i loro libri, rappresentate le loro opere teatrali, suonate le loro musiche, proiettati i loro film, i nomi delle strade a loro intitolate vanno cambiati.

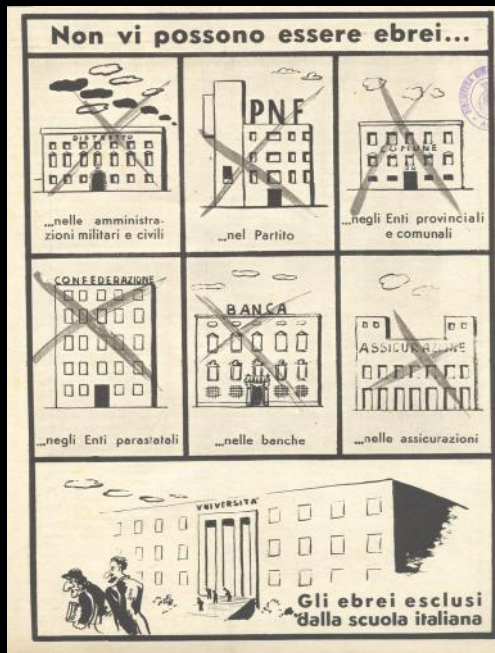
Il divieto di matrimoni fra ebrei e non ebrei costituisce una profonda violazione di una integrazione che passa attraverso i vincoli familiari, ma i divieti relativi alle occasioni di incontro arrivano fino a proibire partite comuni sui campi di tennis.

Neppure vivere secondo i precetti ebraici è più possibile. Viene vietata la macellazione rituale *kasher* ed è sospesa la pubblicazione di tutta la stampa ebraica. Gli ebrei devono poter essere individuati come tali e la dicitura "di razza ebraica" compare su quasi tutti i documenti: dagli atti di nascita ai libretti di lavoro, alle pagelle delle scuole ebraiche.

Il 23 settembre 1943 Mussolini procede alla costituzione della Repubblica sociale italiana che riprende la guerra a fianco della Germania nazista. La politica antiebraica è uno dei punti fondamentali della «Carta di Verona», ossia del nuovo manifesto programmatico del Partito fascista repubblicano. Vi si legge al punto 7: «Gli appartenenti alla razza ebraica sono stranieri. Durante questa guerra appartengono a nazionalità nemica».

Il 30 novembre 1943 il ministro dell'Interno dispone l'arresto degli ebrei, il loro internamento in campi, il sequestro dei loro beni. L'ordine è applicato immediatamente da questori e prefetti che incaricano della sua esecuzione reparti di polizia ordinaria o i militi della Guardia nazionale repubblicana. Arresti singoli o collettivi avvengono in tutto il territorio della Rsi. Nello stesso tempo si ha un'intensificazione della propaganda antiebraica. Con lo scioglimento delle comunità ebraiche, deciso il 28 gennaio 1944, sono sequestrati anche preziosi arredi sacri e ricche biblioteche.

Nel 1944 Mussolini istituisce l'Ispettorato generale per la razza col compito di intensificare le campagne antiebraica, razzista in genere, antimassonica. Il duce nomina Ispettore generale per la razza Giovanni Preziosi e ne fissa la sede a Desenzano (Bs).



ISTITUTO LUCE

1



L U C E

L'Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa) è una delle più antiche istituzioni pubbliche destinate alla diffusione cinematografica a scopo didattico e informativo a livello internazionale. Nato in Italia nel 1924, l'Istituto Luce diviene ben presto un potente strumento di propaganda del regime fascista. L'Istituto, con sede a Roma, partecipa inoltre alla produzione e diffusione di film e documentari destinati alle sale cinematografiche. All'origine della fondazione dell'Istituto Luce vi è una piccola impresa cinematografica privata promossa dal giornalista Luciano De Feo col compito di sviluppare l'educazione della popolazione italiana analfabeta attraverso le immagini. Da qui l'acronimo Luce: L'Unione Cinematografica Educativa. Il *Luce* è istituito da Benito Mussolini con qualità di Ente morale di diritto pubblico con il regio decreto legge n. 1985 del 5 novembre 1925, a sostituire la precedente Società Anonima L.U.C.E. Nel luglio 1925 la Presidenza del Consiglio dei ministri dirama una circolare ai ministri degli Interni, della Cultura Popolare, dell'Economia e delle Colonie invitandoli a servirsi esclusivamente dell'organizzazione tecnica del *Luce* a scopi educativi e propagandistici.

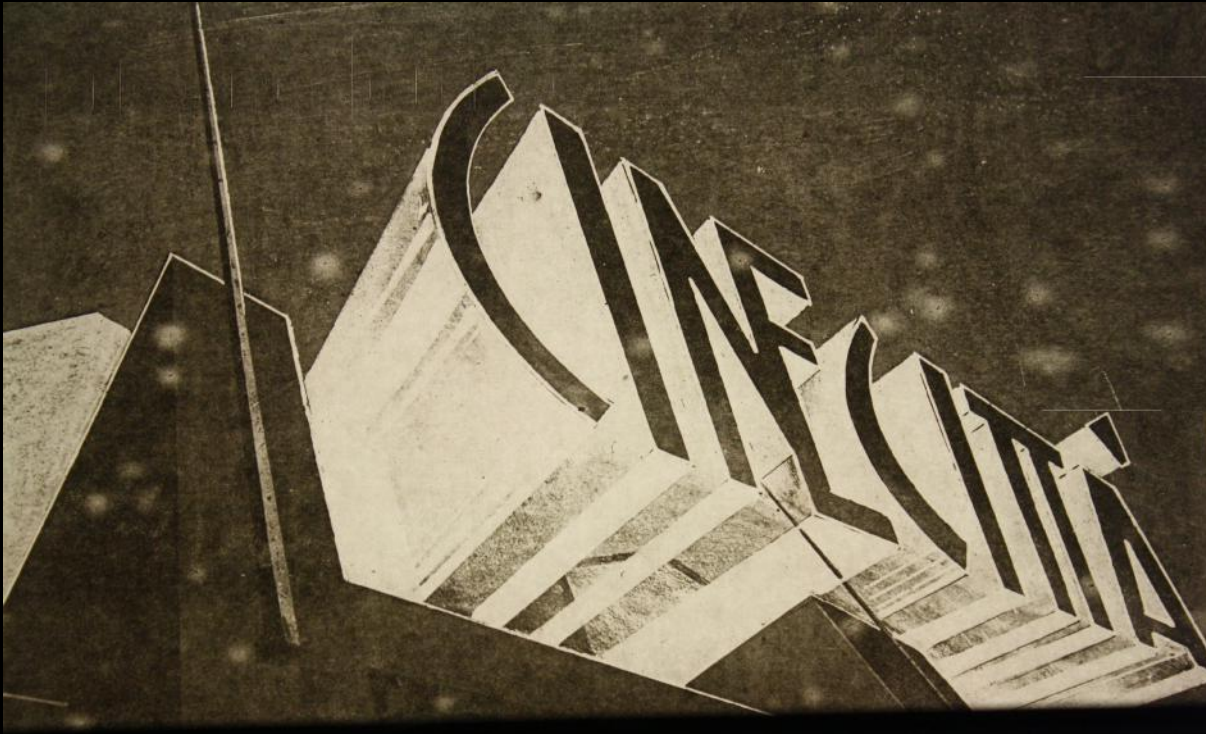


1937 La posa della prima pietra dell'Istituto Nazionale Luce

Nello statuto di fondazione del Luce viene indicata la finalità dell'Istituto nella «diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche, messe in commercio alle minime condizioni di vendita possibile, e distribuite a scopo di beneficenza e propaganda nazionale e patriottica».

Nel 1927 è creato il cinegiornale *Giornale Luce*, una sorta di telegiornale ante litteram, destinato a venire proiettato per obbligo in tutti i cinema d'Italia prima della proiezione dei film.

Nel 1935 l'Istituto Luce dà vita all'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), entrando direttamente nella produzione cinematografica: uno dei primi film prodotti è il colossale *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone. Nel 1936 il Luce cessa di dipendere direttamente dal Capo del Governo per passare al Ministero della Cultura Popolare; nello stesso anno si dà il via alla costruzione della nuova sede dell'Istituto accanto alle strutture di Cinecittà e del nascente Centro Sperimentale di Cinematografia.



Attivi dal 1937, i Cinecittà Studios, noti semplicemente come Cinecittà, sono un complesso di teatri di posa di eccellenza e rilievo internazionale situato lungo la via Tuscolana, nella periferia orientale di Roma.

Nel 1931 il regime fascista, che sostiene fortemente l'importanza del cinema come strumento di propaganda, vara una legge volta a penalizzare le importazioni e a stimolare la produzione nazionale.

Nel 1934 Luigi Freddi, già futurista e fascista della prima ora, amico di Galeazzo Ciano e perciò ben introdotto presso Mussolini, viene incaricato di costituire una Direzione generale della cinematografia, finalizzata al controllo ideologico delle masse, ma anche alla promozione del mezzo filmico. Freddi, che in occasione di un viaggio negli Stati Uniti aveva conosciuto Griffith e si era appassionato agli aspetti produttivi della cinematografia americana, si impegna nella promozione del cinema nazionale supportando la ricerca di capitali e sostiene le grandi produzioni di quegli anni, tra cui *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone e *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini.

Nel 1939 la produzione cinematografica nazionale viene promossa da una nuova legge – la cosiddetta "Legge Alfieri" – che concede consistenti finanziamenti alle produzioni nazionali nel nome del più vasto piano autarchico.

Fra le iniziative della Direzione della cinematografia è da segnalare la costituzione dell'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), nel cui ambito nasce Cinecittà, i cui studi, insieme agli studi cinematografici Pisorno di Tirrenia, rappresentano il massimo livello dell'industria cinematografica del Paese. Nella notte del 26 settembre 1935 vengono distrutti in un misterioso incendio gli studi della casa di produzione *Cines* di via Veio a Roma, nel quartiere di San Giovanni. Immediatamente Freddi decide di «provvedere e prevenire i tempi nuovi»: individuata lungo la via Tuscolana, in piena campagna romana, un'area di circa 500.000 metri quadrati, è decisa la realizzazione della nuova città del cinema. La zona, una volta latifondo proprietà dell'aristocrazia romana, era nota come Località Cecafumo, in quanto adibita allo smaltimento per combustione dei rifiuti della Capitale. I lavori hanno inizio il 26 gennaio 1936 con la posa della prima pietra e dopo soli quindici mesi, il 28 aprile 1937, Mussolini inaugura i nuovi stabilimenti del Quadraro.



29 gennaio 1936 La posa della prima pietra di Cinecittà

I progetti dei primi dodici teatri di posa sono realizzati dall'architetto Gino Peressutti. Oltre ad essi è prevista la creazione di un centro industriale cinematografico integrato che comprende stabilimenti di sviluppo, stampa e montaggio, la nuova sede dell'Istituto Luce e quella del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Nel 1937 vengono prodotti 19 film fra i quali *Il feroce saladino* di Mario Bonnard, uno spettacolo radiofonico con pubblicità della Perugina.

Nel 1940 i film girati sono 48, nel 1942: 59. Nel 1943 la produzione di pellicole crolla a 25, e nello stesso anno i circa milleduecento dipendenti dell'ente cinematografico fascista vengono licenziati.

Dal settembre del '43 Cinecittà si trasferisce a Venezia nei padiglioni della Biennale presso i giardini di Castello e in alcuni studi di posa alla Giudecca (*Cine villaggio*). Negli ultimi due anni di guerra, gli stabilimenti di Cinecittà sono prima occupati dai tedeschi che li utilizzano come luogo di concentramento di civili rastrellati nei dintorni di Roma, poi, dopo la liberazione della città, vengono adibiti a ricovero degli sfollati.



RIFLESSI BRESCIANI

1

N. di prot. 2143 - Div. III - P. S.

Brescia, 21 gennaio 1941-XIX.

Oggetto: PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE SOSPESE.

*Ai Podestà e Commissari Prefettizi della Provincia
 Al Comando Federale della G. I. L.
 Al Presidente dell'O.N.D. Provinciale
 Al Comando Gruppo CC. RR. di Brescia
 All'Unione Provinciale Fascista Industriale
 Alla Commissione Vescovile Oratori Brescia - Contrada S. Chiara 6
 Al Dirigente 3ª Divisione Questura - Brescia*

Si trascrive telegramma del 20-1-1941-XIX n. 06534 del Ministero della Cultura popolare: « Comunicasi divieto circolazione ogni pellicola avente quale interprete l'attore razza ebraica Charle Chaplin (Charlot) ».

Se ne informa per conoscenza e per le comunicazioni da parte dei Podestà e Commissari prefettizi ai direttori di cinematografi.

IL PREFETTO: Ciotola

Copia di alcune disposizioni ministeriali che il prefetto Vincenzo Ciotola, che operò a Brescia dal 1940 al 1943 trasmise agli uffici competenti e che testimoniano dei provvedimenti censori legati alla promulgazione delle leggi razziali in Italia

N. 012797 - Div. P. S.

Brescia, 26 novembre 1943-XXII

Oggetto: ARTISTI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI. INIBIZIONE DI OGNI ATTIVITA' AGLI EBREI.

*Ai Sigg. Podestà e Commissari Prefettizi della Provincia
 Al Comando Gruppo Carabinieri*

B R E S C I A

Il Ministero della cultura popolare con circolare telegrafica del 19 corrente ha rinnovata la disposizione dell'assoluta inibizione di ogni attività agli artisti teatrali e cinematografici di razza ebraica.

Vigilare per la rigorosa osservanza.

Il Capo della Provincia: BARBÈRA

RIFLESSI BRESCIANI

2

N. X - Div. 3ª P. S.

Brescia, 30 aprile 1941-XIX.

Oggetto: VIGILANZA SUI CINEMATOGRAFI.

*Ai Sigg. Podestà e Commissari Prefettizi della Provincia
Al Comando Federale della G.I.L.
Al Presidente dell'O.N.D. Provinciale
Al Comando Gruppo CC. RR. di Brescia
All'Unione Provinciale Fascista Industriali
Alla Commissione Vescovile degli Oratori - Brescia, Contr. S. Chiara 6
Al Dirigente la 3ª Divisione Questura - Brescia*

Si trascrive il seguente telegramma del 27 aprile 1941-XIX, n. 9226 del Ministero della Cultura Popolare:

« Pregasi dare disposizioni per ritardo circolazione ogni specie materiale pubblicitario film « Giuliano De Medici » ove appaia nome regista ebreo « Ladislao Vajda ».

Se ne informa per conoscenza con preghiera ai Podestà e Commissari Prefettizi di fare opportune comunicazioni ai direttori di cinematografo.

Il Comando del Gruppo dei CC. RR. è pregato di disporre opportuna vigilanza per l'osservanza del detto divieto.

Il Prefetto: CIOTOLA

Ladislao Vajda

(Budapest, 18 agosto 1906 –
Barcellona, 25 marzo 1965)

Figlio di un attore e regista ungherese, dopo le prime esperienze da regista in Ungheria negli anni trenta, si spostò in Europa Occidentale prima in Italia, dove diresse due film, e poi, dopo la seconda guerra mondiale, in Spagna e in Germania. Tra i suoi film più famosi *Marcellino pane e vino* (1954), vincitore di un premio al Festival di Cannes, *Mio zio Giacinto* (1955) vincitore di un premio al festival del cinema di Berlino.

**Giuliano de' Medici**

Anno : 1940

Durata : 84

Regia Ladislao Vajda

Attori : Renato Navarrini,
Conchita Montenegro, Leonardo
Cortese, Osvaldo Valenti, Luis
Hurtado

Il film è anche noto con il titolo "La congiura dei Pazzi" essendo stato presentato nei primi mesi del 1941 con tale titolo in alcune città e poi ritirato per ordine del Duce a causa dei suoi chiari intenti di ribellione alle dittature. Rimesso in circolazione con il titolo definitivo dopo essere stato doppiato ex novo e purgato da qualsiasi "veleno" ideologico. Venne tolto anche il nome del regista ungherese Vajda



RIFLESSI BRESCIANI

3



Un immagine d'epoca del cinema Crocera

Programmazione cinematografica in città del giorno 8 ottobre 1941

Cinematografi

Scala — « Beatrice Cenci » (Film Italia, 1. visione) con Carole Hohn, Giulio Donadio, Osvaldo Valenti, Tina Lattanzi ed Elli Parro. Regia Guido Brignone. « Visioni di guerra sul fronte di Pietroburgo ».

Crocera — « Süss, l'ebreo » con Ferdinand Marian, Werner Krauss, Hilda von Stolz, Heinrich George, Cristina Soderbaum. Regia di Veit Harlan.

Palazzo — « Lasciatoci vivere » interpreti Maureen O' Sullivan, Henry Fonda, Ralph Bellamy, Alan Baxter. « Visioni di guerra sul fronte di Pietroburgo » (Ultimo giorno). Domani: « Allegro fantasma » con Totò.

Moderno — « Un dramma nel bosco » con Victor Staal, Paul Wegener, Ursula Gröbber. Prossimamente: « Tragica attesa ».

Magenta — « La sposa scomparsa » con Tiesy Rudolph, Albrecht Schanale, Franz Weber. Prossimamente: « Cavalcata d'amore ».

Edo — « Frankenstein » con Boris Karloff. Prossimamente: « Sogni d'attà ».

Tram — « Gli eroi della prateria » con Kent Maynard, ed il suo cavallo Tarzan. Prossimamente: « Forza Giorgio ».

Vittoria — « Oheri-Bibi l'ebreo » con Pierre Fresnay, Jean Pierre Aumont, Colette Darfeuil. Prossimamente: « Due milioni per un sorriso » con Enrico Viarino, Elsa De Giorgi.

Supersinema Littorio — « Traccato di Norimberga » con Heinrich George, Paul Wegener, Kristina Soderbaum. Regia di Veit Harlan. Venerdì: « La caverna della Giamaica ».

Ritrovi

Locandina cinematografica della proiezione del film "L'ebreo Süß" avvenuta a Brescia presso il cinema Crocera il giorno 8 ottobre 1941.

OGGI **al CINEMA CROCERA** OGGI

L'EUROPA FILM presenta

un film che combatte una vigorosa battaglia contro l'ingorde predominio e l'affarismo subdolo di una razza

SÜSS, l'ebreo

Colosso cinematografico, in cui scene di gelida tagliente crudeltà si alternano a deliziose pagine sentimentali e a festosi episodi

INTERPRETI ECCEZIONALI:

Ferdinand Marian - Werner Krauss
Hilda von Stolz - Heinrich George - Cristina Soderbaum
Regia di **VEIT HARLAN**

IL CINEMA DEL TERZO REICH

1

Fino dalla presa del potere in Germania (31 gennaio 1933), il partito nazionalsocialista di Hitler dimostrò una notevole attenzione nei confronti di tutti i mezzi di informazione: editoria, pubblicistica, radiofonia e, naturalmente, cinema. Quest'ultimo strumento venne ritenuto ben presto come il più penetrante.

Nominato, l'11 marzo 1933, responsabile del neonato Ministero per la Cultura e la Propaganda, Joseph Goebbels, che già dal 1929 ricopriva un analogo incarico all'interno del partito nazionalsocialista, venne a trovarsi nelle condizioni ideali per potere ristrutturare e controllare l'apparato produttivo cinematografico a beneficio del regime, prima attraverso l'esclusione di tutti i professionisti e attori 'ideologicamente non compatibili' con il nuovo corso, poi mediante l'introduzione della censura preventiva al servizio del regime.

Hitler e Goebbels in visita agli stabilimenti cinematografici dell'UFA



Joseph Goebbels, ministro per la Cultura e la Propaganda del Reich

Il primo passo che avrebbe portato l'industria cinematografica tedesca ad essere lo strumento più importante di tutta la propaganda nazista fu fatto il 1° luglio 1933, giorno dell'entrata in vigore della cosiddetta *Arierparagraph*, la clausola ariana che bandiva gli ebrei da ogni parte dell'industria cinematografica. Il 12 luglio arrivarono restrizioni ancora più gravi: i lavoratori che avevano intenzione di occuparsi, a qualsiasi livello, nell'industria cinematografica avrebbero dovuto portare prove tali da confermare la loro arianità da almeno due generazioni.

IL CINEMA DEL TERZO REICH

2

Il secondo passo, il più importante, fu l'istituzione, il 22 settembre dello stesso anno, della *Reichskulturkammer* (la Camera della cultura del Reich) che aveva il compito di controllare ogni attività produttiva nel campo dell'arte e della cultura; era suddivisa in sette sezioni fra le quali vi era la *Camera del cinema*. Nel 1937 il governo tedesco acquistò il 72,6% del capitale della più grande ed importante casa di produzione teutonica, l'UFA (Universum-Film A.G), manovra che porterà alla nazionalizzazione di fatto dell'industria tedesca. Tra il 1933 e il 1945, il totale delle cosiddette pellicole di propaganda "diretta" equivalse ad appena il 20/25 per cento dell'intera produzione cinematografica tedesca: molto poco se si considera che, nello stesso periodo, in Unione Sovietica questa percentuale sfiorò il 95 per cento.

Berlino 10 aprile 1935, Il matrimonio tra Hermann Goering e l'attrice Emmy Sonnemann



Joseph Goebbels con il famoso attore tedesco, Emil Jannings



Secondo il sociologo Gerd Albrecht (autore di *Nationalsozialistische Filmpolitik*, Hanser Verlag, 1969) «tra il 1933 e il 1945 in Germania si produssero soltanto 153 film dichiaratamente 'politici', o di propaganda 'diretta', su un totale di 1.094».

Si può quindi affermare che la politica cinematografica nazista, nonostante avesse la forza e i mezzi per farlo, non puntò su un totale controllo ideologico dei film, almeno per quelli di intrattenimento, preferendo invece utilizzare per la propaganda "diretta" il documentario e il cinegiornale (i *Wochenschau*) e per quella "indiretta" le pellicole storico-rievocative o celebrative della tradizione germanica.

IL CINEMA DEL TERZO REICH

3

Nonostante la rigidità ideologica del nazismo e gli intendimenti di Goebbels, il regime permise ai registi di impegnarsi in lavori vicino al gusto della gente che riempiva le sale cinematografiche, soprattutto quando la Germania si trovò ad affrontare le prime asperità del secondo conflitto mondiale.

«Mantenere il nostro popolo di buon umore – annotò nel 1942 Goebbels – può risultare decisivo per le sorti del conflitto». Sotto questo aspetto la politica cinematografica tedesca non differì molto da quella coeva italiana.

(Alberto Rosselli, Vito Clementelli)



L'attrice Emmy Sonnemann

Pubblicità in Italia di film tedeschi

Attici della «Tobis»
a sinistra: Ottavia Ullrich
a destra: Constanze Kurz

I grandi film di produzione TOBIS che verranno presentati in Italia nel 1941:
"Ohm Kruger", con Emil Jennings - "Bismarck", con Paul Hartmann e Lil Dagover - "Operette", con Willy Forst e Maria Holst - "Trenk dei Panduri", con Hans Albers - "Squadriglia di combattimento Lützow" - "Wally", con Heidemarie Hatheyer.

GERMANIA FILM S. A.
ROMA, VIA DEI VILLINI 10

RAPPRESENTANZA GENERALE DELLE GRANDI CASE CINEMATOGRAFICHE TEDESCHES "BAVARIA FILMKUNST", "DEUTSCHE FILMEXPORT", "TERRA FILMKUNST", "TOBIS FILMKUNST", "UNIVERSUM FILM AKTIENGESELLSCHAFT."

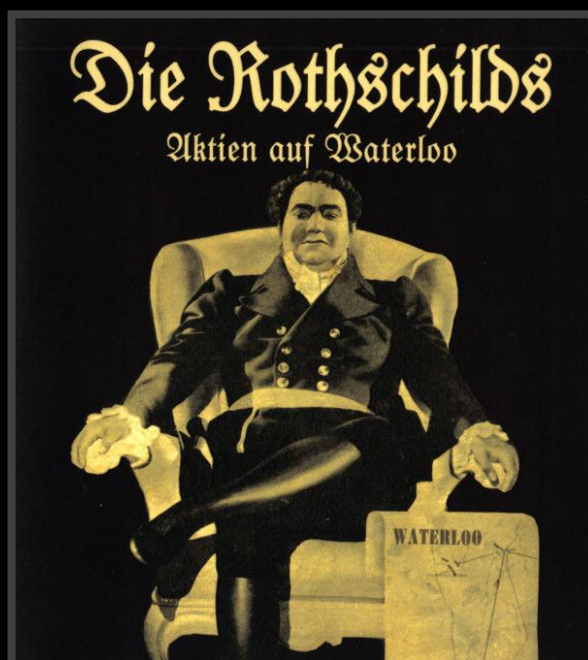
Un ritratto di Zarah Leander, la più nota e ammirata attrice del cinema tedesco degli anni Trenta



I FILM ANTISEMITI

1

Subito dopo l'inizio della guerra Goebbels ordinò la produzione di tre importanti film antiebraici: *Die Rothschilds* (I Rothschild), *Jud Süß* (Süss l'ebreo) e *Der ewige Jude* (L'ebreo eterno). Il progetto *Rothschild* fu sottoposto alla sua attenzione dal comitato direttivo degli studi cinematografici UFA nel settembre del 1939; il ministro concesse il benestare a proseguire con la produzione. *Der ewige Jude* fu invece un'idea dello stesso Goebbels e, tra l'ottobre del 1939 e il settembre del 1940, divenne il suo progetto di propaganda antiebraica più impegnativo. In ottobre Fritz Hippler, capo della sezione Film nel ministero della Propaganda, fu incaricato della realizzazione della pellicola; in novembre Veit Harlan fu scelto come regista di *Jud Süß*.



Il manifesto del film Die Rothschilds

I tre progetti cinematografici nazisti ebbero una strana preistoria. Tutti e tre gli argomenti - tutti e tre i titoli, in realtà - erano stati probabilmente scelti da Goebbels per offrire versioni violentemente antisemite di film con lo stesso titolo prodotti nel 1933 e nel 1934 in Gran Bretagna e Stati Uniti, ognuno dei quali recava un messaggio che stigmatizzava la persecuzione degli ebrei nel corso della storia. Naturalmente nelle tre pellicole dei primi anni Trenta le figure ebraiche erano presentate in una luce altamente favorevole.

Un fotogramma di Die Rothschilds



I FILM ANTISEMITI

2



La copertina della rivista *Illustrierte Film-kurier*

Mentre i membri della "razza ariana" vivono in modo sano, i ricchi ebrei vengono mostrati vivere in case sporche e infestate dagli insetti, sebbene potessero permettersi di meglio. I filmati per trasmettere questo messaggio vennero girati nei ghetti, dove le condizioni di vita erano al limite della sopravvivenza.

Manifesto di *Der ewige Jude*

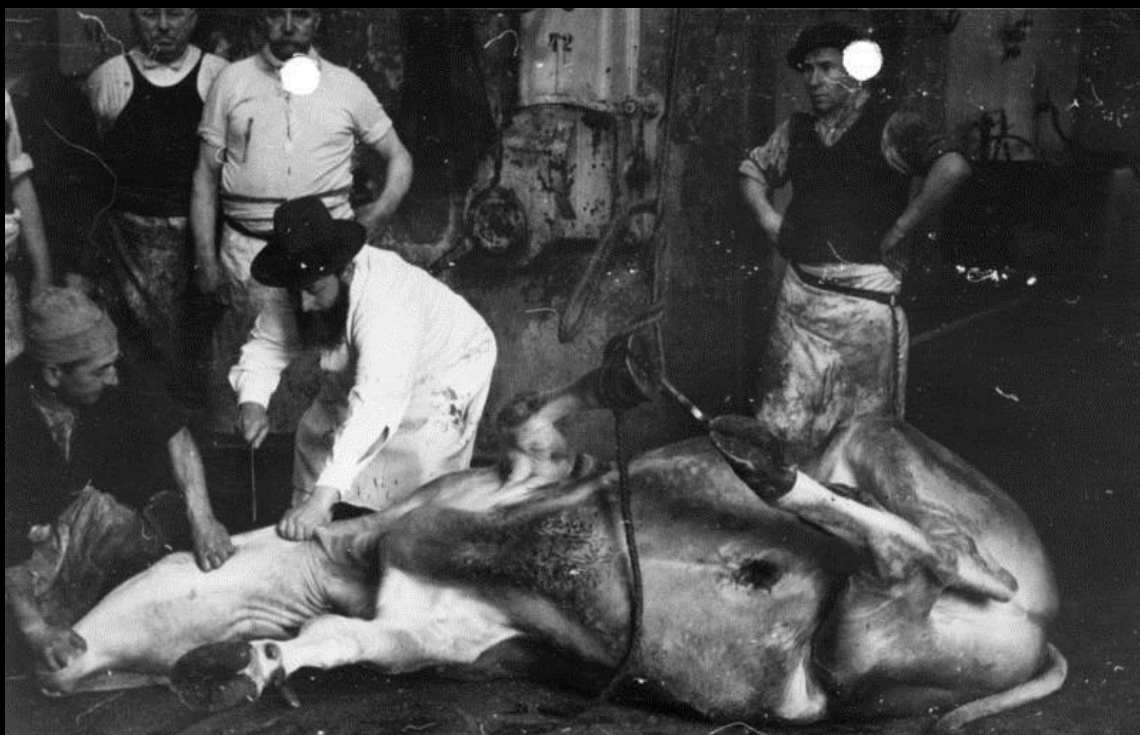
Der ewige Jude rimanda alla figura della mitologia cristiana medievale dell'ebreo errante. Il film è costituito da un lungometraggio documentaristico combinato con brevi filmati realizzati dopo la occupazione della Polonia. Il film, realizzato con lo stile del documentario, sostiene la tesi dell'immutabilità di taluni tratti della personalità che, secondo l'ideologia nazista, caratterizzano la "razza ebraica", come un errante parassita. Nel corso del film, questi tratti sono contrapposti all'ideale nazista: mentre gli uomini ariani mostrano soddisfazione nel lavoro fisico e nella creazione di valori, gli ebrei vengono dipinti come avidi di denaro e amanti di uno stile di vita edonistico.



I FILM ANTISEMITI

3

Molti movimenti culturali contrari all'ideologia nazista vennero associati all'influenza ebraica (come l'arte moderna, i movimenti anarchici e socialisti, la rivoluzione sovietica). Il film mise sotto accusa, con scene molto forti le pratiche della religione ebraica, descrivendo come disumana la macellazione voluta dalla *Kasherut*, durante la quale gli animali venivano dissanguati, contrapponendo tale pratica alle leggi del nazismo, che richiedevano che gli animali venissero anestetizzati prima della macellazione.



*Il rito della macellazione in
Der ewige Jude*

*Un fotogramma di Der Ewige Jude. Il film
fu in parte girato nei ghetti polacchi*

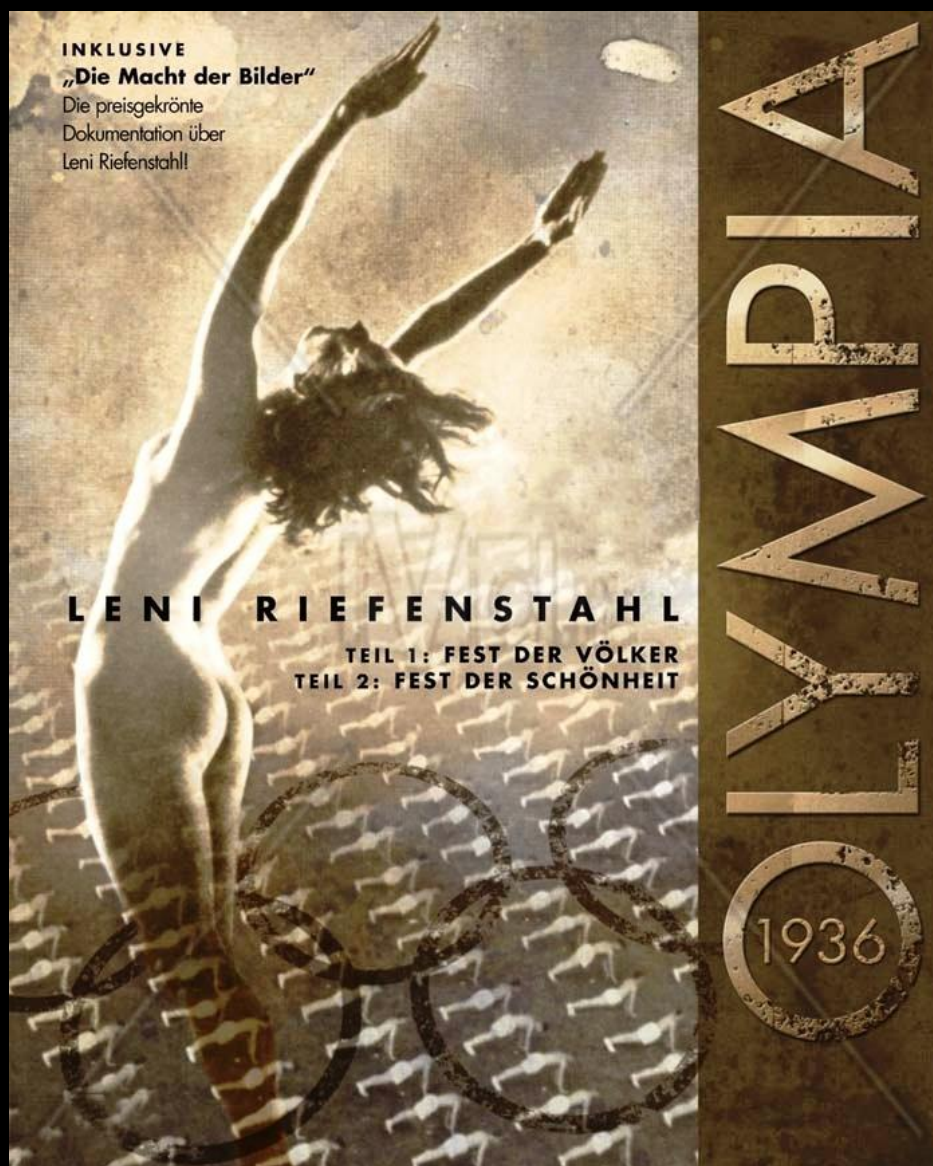


OLYMPIA

Leni Riefenstahl

1

Olympia I. Teil «Fest der Völker» e Olympia II. Teil «Fest der Schönheit», Germania 1936, b/n, 224', diviso in due parti Olympia - I parte di 125' e Apoteosi di Olympia di 99' Leni Riefenstahl.



Leni Riefenstahl durante le riprese



Locandina

Fotogrammi di atleti celebrati nella loro bellezza fisica

La storia delle Olimpiadi, dall'antichità classica all'inaugurazione dell'edizione di Berlino e allo svolgimento dei giochi, girata con stile estetizzante per esaltare un ideale di bellezza classica. Prodotto con appoggio ufficiale del governo nazista (la Riefenstahl ebbe a disposizione 40 operatori, alcuni dei quali su dirigibili o dentro le piscine), il film aveva ovvie intenzioni propagandistiche di esaltazione della razza ariana; nondimeno la regista dedicò immagini molto belle (usando spesso il rallentatore per aumentarne l'enfasi) anche alle vittorie di Jesse Owens, scene che fecero bollire di rabbia il Führer. Per montare 300 ore di girato ci vollero 18 mesi. Enfatico, ma spettacolare e spesso innovativo nell'uso del montaggio e del linguaggio cinematografico. Coppa Mussolini alla mostra di Venezia del 1938 ex aequo con *Luciano Serra pilota*.

(P. Mereghetti, *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano, *ad vocem*)

IL TRIONFO DELLA VOLONTA'

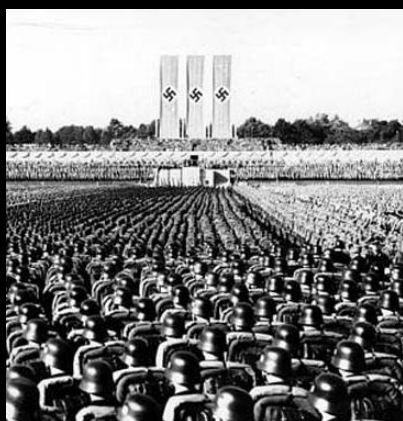
Leni Riefenstahl

2

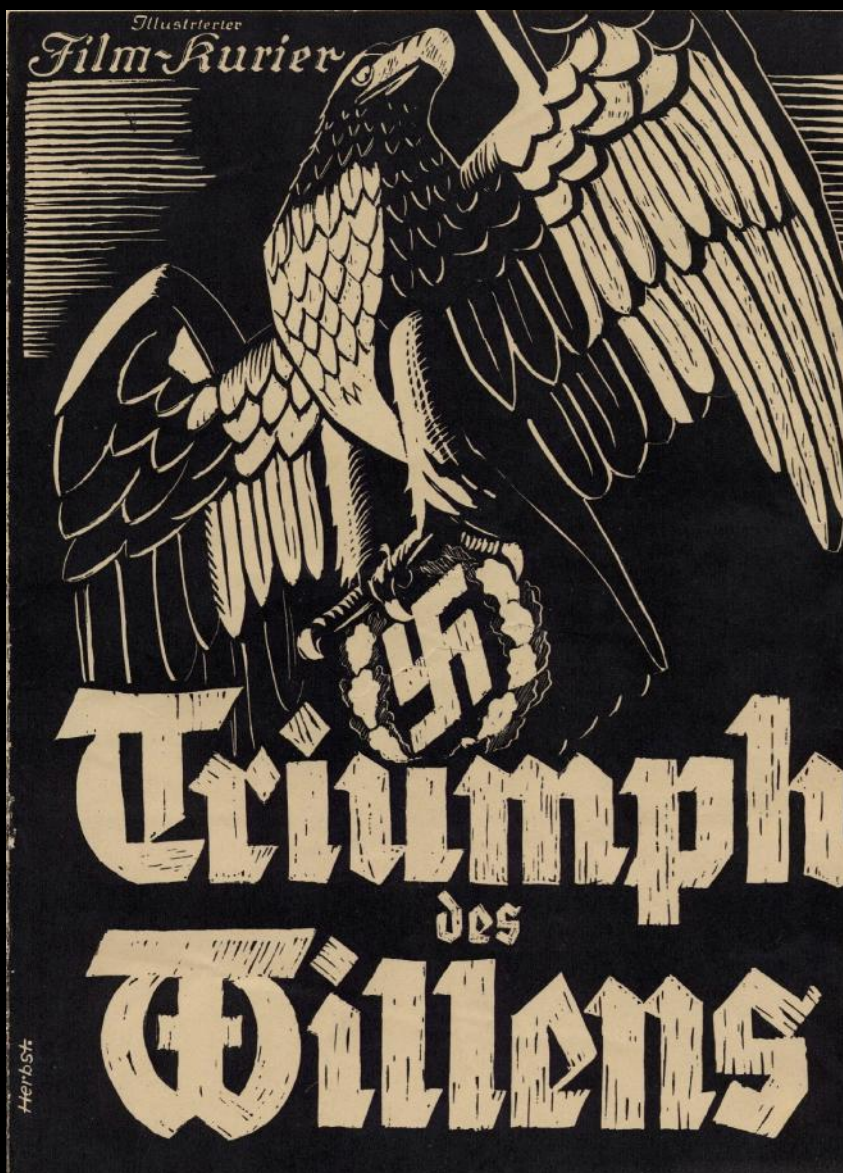
Der Triumph des Willens, Germania 1935, b/n, 120') Leni Riefenstahl con i capi e i militanti del partito nazista e la popolazione di Norimberga.



Hitler con Leni Riefenstahl



Fotogrammi del film



Locandina

Dopo essere sceso con un bimotore dal cielo, Hitler si dirige al congresso del Partito nazista nello stadio di Norimberga. Le celebrazioni e il discorso del Führer -attorniato dai gerarchi Hess, Goebbels, Dietrich, Streicher, Ley- sono montate con scene di vita popolare tedesca a dimostrare la solidarietà mistica della Germania attorno al suo capo e si concludono con una impressionante sfilata con torce.

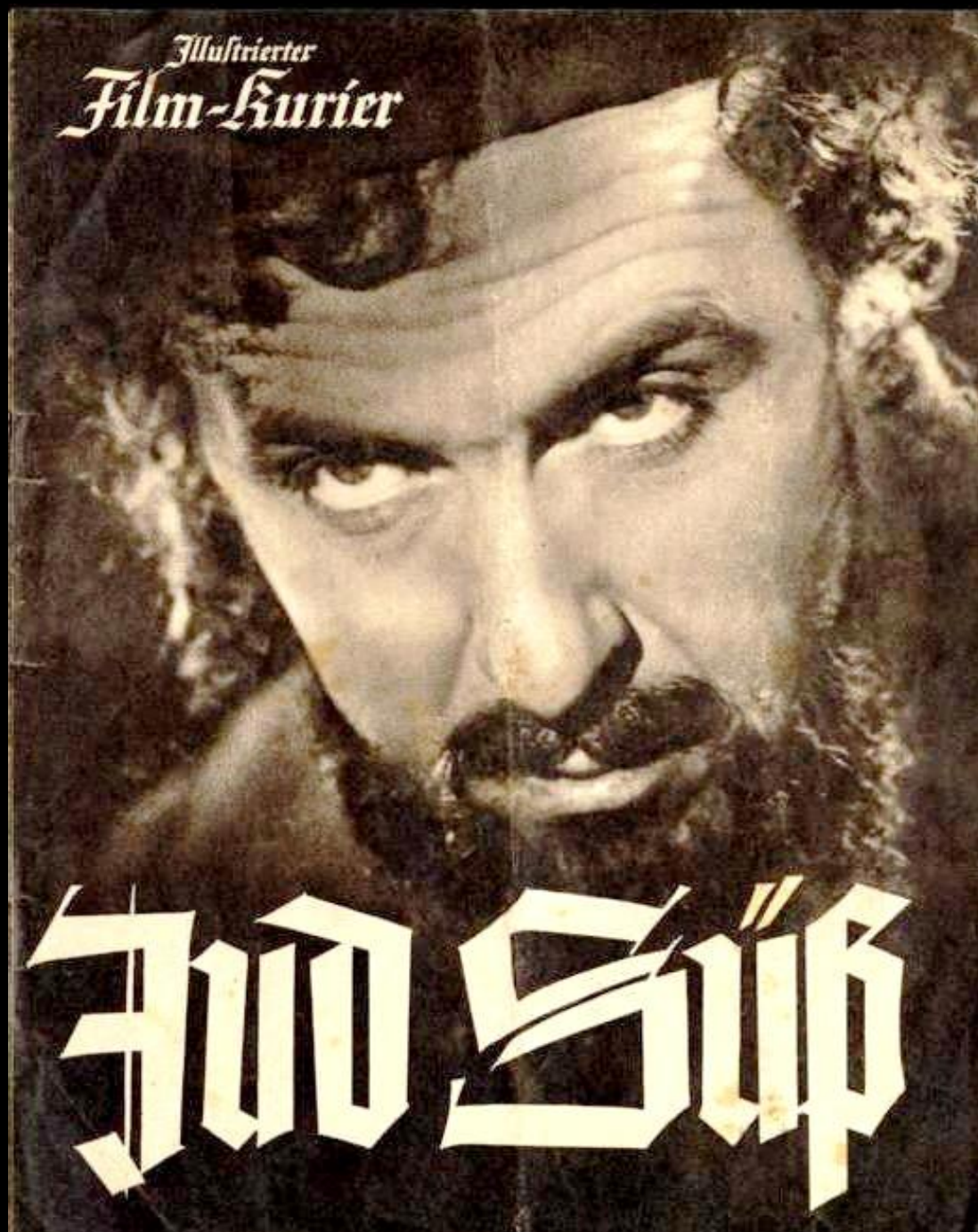
Incaricata di filmare il «Congresso della vittoria» del 1933, la Riefenstahl ebbe a disposizione mezzi imponenti per questo documentario (30 macchine da presa, 16 operatori, una gru che permetteva di fare riprese da 38 metri d'altezza) e impiegò due anni per il montaggio. Ne uscì un film di grandissima forza visiva, nel quale l'ideale di potenza e bellezza tedesca prende le forme di una «fantasticheria wagneriana ambientata in un Walhalla popolare» in cui la propaganda prende le forme fasciose (e pericolose) della magniloquenza.

(P. Mereghetti, *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano, *ad vocem*)

SÜSS L'EBREO

(*Jud Süß*, Germania 1940, b/n, 95') Veit Harlan. Con Kristina Söderbaum, Ferdinand Marian, Werner Krauss, Heinrich George, Eugene Klöpfer, Malte Jäger, Hilde von Stoltz, Albert Florath, Theodor Loss).

1



A Stoccarda, nel 1733, il finanziere ebreo Süß Oppenheimer (Marian) ottiene la riscossione dei tributi dal duca di Württemberg (George) in cambio dell'aiuto alle sue malconce casse. Diventato potentissimo, violenta la giovane Dorothea Sturm (Söderbaum) facendo torturare brutalmente il suo amante, ma alla morte del duca il popolo saprà ribellarsi, condannando a morte Süß e scacciando gli ebrei dalla contea. Il più celebre dei film nazisti, «simbolo del razzismo di un regime e aperto incitamento all'assassinio in nome della purezza etnica», fu suggerito direttamente da Goebbels al regista che lo diresse «senza anima e senza stile», nella più pura tradizione delle opere su commissione, zeppa di colpi di scena e di violenza visiva e sorretto da «una recitazione enfatica o manierata o inutilmente estatica».



Il duca di Württemberg e Süß

All'inizio del film un cartello dichiara che la storia «si basa su fatti reali» e in effetti Joseph Süß Oppenheimer, figlio naturale del barone von Heydersdorff e di una cantante ebrea di Francoforte, divenne veramente consigliere finanziario del duca di Württemberg, per essere poi processato e condannato a morte (ma senza nessuna accusa di violenza carnale). Nel 1925 Lion Feuchtwanger ne fa il soggetto di un romanzo che nel 1934 viene portato sullo schermo da Lothar Mendes (*Jew Süß*) con un'ottica prosemita. La versione che ne dà Harlan si ispira invece direttamente alle farneticazioni naziste (gli ebrei sono presentati «come esseri profondamente infidi e corrotti, per i quali gli ariani non possono che provare terrore e disgusto»), tanto da spingere Himmler a chiedere, il 30 settembre 1940, che «tutte le SS e i membri della polizia possano vedere il film».

Processato due volte nel dopoguerra per «crimini contro l'umanità», Harlan fu assolto per insufficienza di prove e nella sua autobiografia tentò di giustificarsi a posteriori, scrivendo di essere stato costretto da Goebbels a fare un tale film. Coppa Volpi al Festival di Venezia per Kristina Söderbaum.

(P. Mereghetti, *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano, *ad vocem*)



Il falso e minaccioso sorriso di Süß



Süß aggredisce Dorothea

SÜSS L'EBREO

Recensioni di ieri e di oggi

3

L'ebreo Süss è un grande film storico realizzato da Veit Harlan per la « Terra Film » con tanta arte e con tanto vigore, da farne uno strumento potentissimo ai fini della propaganda razzista.

La realizzazione di *Jud Süss* è un capolavoro di arte narrativa, ottenuto attraverso una successione serrata e vigorosa di fatti rappresentati nella loro sostanza essenziale e attraverso un'interpretazione di stupendo rilievo e di mirabile equilibrio.

(L'illustrazione italiana, 15 settembre 1940, p.399)

UOMINI DONNE E FANTASMI

SÜSS L'EBREO

JUDE SÜSS, tolto da un popolarissimo romanzo di Fenchwauger e non di Hauff (c'è un « Süss l'ebreo » anche di Hauff, ma è un'altra cosa), come si lesse in un quotidiano milanese, è un saggio assai interessante di quel cinematografico politico e polemico cui tende la Germania d'oggi, la Germania in guerra. Esso anticipa, in certo modo, i grandi film di polemica storica (Olm Krüger, Heimkehr) con i quali quest'anno la Germania si è presentata a Venezia, mostrando chiaramente le tendenze del suo nuovo cinema e la preoccupazione di non far polemica tra sé, ma soltanto a idee, sentimenti e interessi di un solo popolo e di una sola nazione.

Naturalmente dal romanzo di Fenchwauger (che è un romanzo-fiume, un romanzo d'appendice alquanto fittizio) il film ha ricavato solo gli episodi principali, calcandone le tinte e mettendo soprattutto l'accento sul ritratto morale del protagonista, che nel romanzo ha tutt'altra luce, fino a farne un mostro di perversione, un delinquente di alto lignaggio. E in codesta pittura esemplare sta il difetto artistico del film, come ha visto benissimo Dino Falconi. Süss infatti non ci ripugna perché è ebreo e pensa e agisce da ebreo. Ma perché è un perverso e raffinato mascolone. Se fosse cristiano, ha già notato il Falconi, non ci ripugnerebbe né offenderebbe meno. Anche qui insomma, come in altri film del genere, le necessità e le finalità della polemica hanno preso il sopravvento sulle finalità dell'arte che avrebbe richiesto maggiore delicatezza di tocco e più lievi e sensibili sfumature.

Tuttavia se mi chiederò come, a parer mio, ha da essere fatto un film storico a tinte popolaristiche risponderò citando Süss l'ebreo. Con quella misura e insieme con quel gonfiore, a dir così, barocco che incanta gli occhi ingenui, badando a che il quadro resti sempre mosso e vivo e che l'azione proceda sempre serrata. Con quell'intelligente scelta dei particolari atti a dar rilievo insieme al dramma e all'ambiente ove il dramma si svolge. Con quei felici tocchi di colore, con quei felicissimi impasti di toni fotografici e drammatici, con quel preciso senso coreografico e strumentale attraverso il quale è raggiunta una perfetta fusione tra la cornice del racconto — la quale, in un'opera in costume, ha pure la sua importanza — e il racconto stesso. Molti sarebbero i passi di questo film da portare ad esempio di intelligente e concreta regia, ad aver voglia e spazio. Per quanto riguarda il gusto decorativo e pittorresco, basterà citare il ballo a corte e l'entrata degli ebrei a Stoccarda. Due brani di diversissima composizione e atmosfera ma egualmente magistrali, nei quali è visibile la cura del regista di inserire effetti e contrasti pittorici nel colmo dell'azione, senza rallentare il ritmo né corrompere il tessuto. Ma più che merito del regista questo è forse merito dello sceneggiatore. Comunque è inutile fare distinzioni. In un film come questo senso e perfettamente raggiunta quell'ideale unità tra sceneggiatore e regista senza la quale è impossibile ottenere risultati eccezionali o ad ogni modo notevoli.

Un altro pregio, infine, ha questo film: l'ottima interpretazione. Tre attori di grande valore e una giovane attrice di belle doti fisiche e artistiche sono al centro di codesta interpretazione, magnificamente orchestrate: Ferdinand Marian, Heinrich George, Werner Kraus e Cristina Soderbaum. Di Heinrich George è inutile tessere gli elogi. Grande caratterista del teatro tedesco, egli ha ormai raggiunto una statura di attore cinematografico, e in questo film ha lavorato da anni. E resta esempio insigne della sua bravura « Fortunale sulla scogliera », che è pure un film per molti versi memorabile. Werner Kraus ha incominciato ad aver fama anche in Italia, dal « Dottor Koch » in cui apparve al fianco di Jannings. Ma già da tempo quest'attore, reputato fra i massimi della Germania d'oggi, è notissimo ai cineasti di tutti i paesi. Lo vedrete presto in Anselme che è, finora, a parer mio, il suo capolavoro. Intanto andate a vederlo in Süss l'ebreo dove egli sostiene tre o quattro parti diverse, rivelandosi, se non altro, un maestro della truccatura. Quando a Ferdinand Marian, chi era a Venezia l'anno scorso si ricorderà l'impressione che egli fece, appunto nei panni di Süss. Quella sua incarnazione così precisa e potente, sia all'esteriore che nell'intimo, fu per noi, che non lo conosceamo, una rivelazione. Da allora il suo nome è diventato familiare anche ai nostri orecchi. E quest'anno a Venezia Marian, aveva il suo seguito di ammiratori i quali gli si affollavano intorno quando egli andava a sedersi a un tavolino del caffè Quadri. A me, osservandolo da lontano, veniva di notare quanto egli fosse diverso da come me l'ero immaginato, dopo Süss l'ebreo e « Olm Krüger » dove egli impersonava magistralmente quel matriacolo furbacchione di Cecil Rhodes. Alto, tendente al biondo, quasi esile e molto più giovane di quanto appaia sullo schermo, non m'era facile capacitarmi che l'uomo seduto al caffè Quadri in compagnia di Hilde Krahl fosse

l'interprete di Süss nei cui panni, come del resto in quelli di Cecil Rhodes, Marian sembra piuttosto robusto e con certi accentuati tratti facciali (quelle mascelle prominenti, quella bocca forte e larga) che non gli ritrovavo nel volto appena acceso dalla gran luce della piazza veneziana: un volto fine, quasi sbiadito, come di uomo di mondo un poco stanco e annoiato. Così almeno me lo raffiguravo osservando Marian seguire il volo dei piccioni di piazza San Marco, con uno sguardo curioso e assente al tempo stesso, dove non riuscivo a cogliere quell'aria ambigua, quello sfavillio, tra imperioso e falsamente bonario, da cui è animato lo sguardo di Süss...

Un elogio infine va rivolto, questa volta, anche ai tanto calunniati doppiatori. Io non ho nessuna tenerezza per il « doppiato » che considero un vero e proprio tradimento, specie quando è fatto (come spesso accade da noi) senza tener alcun conto del ritmo e del valore delle voci. Ma devo riconoscere che il « doppiato » di Süss l'ebreo, salvo rarissime eccezioni, è quasi perfetto.

Un lettore mi scrive per sapere come mai io sia tanto contrario ai film storici, nei quali egli trova molte ragioni di compiacimento. Quel lettore deve aver letto male i miei scritti ove se qualche volta mi è accaduto di criticare anche severamente certi film storici, non c'è una parola che suoni a condanna o disprezzo per il film storico in genere, del quale ho sempre riconosciuto la necessità, specialmente in una produzione vasta e complessa come si avvia ad essere la nostra. Del resto quest'articolo mostrerà, spero, al sumentovato lettore che io non ho alcuna prevenzione contro i film storici. Soltanto vorrei che il loro tono fosse più elevato, che fossero fatti con più intelligenza e finezza, con maggior senso di responsabilità, visto che sarebbe troppo chiedere che si facessero con maggior preparazione storica. Insomma io credo che il livello della produzione « commerciale », della quale fanno parte anche i film storici, debba essere alzato, se si vuole raggiungere quei risultati ai quali tende ogni rispettabile cinematografia. E già che siamo sull'argomento, ci piace riportare quanto ha scritto Gino Visentini nel numero 40 di « Oggi »: « Su una produzione « commerciale » vanno dunque esercitate « disciplina, fantasia, intelligenza », perché dal livello più o meno alto di tale produzione dipende la riuscita di future opere poetiche. Va notato che su questo piano la cinematografia italiana ha fatto ultimamente passi notevoli, e potremmo citare alcuni film che restano senz'altro come testimonianze di uno stile, oltre che delle possibilità artistiche di quanto esce dai nostri stabilimenti. S'intende che qualche errore non è mancato, ma spesso gli errori si capiscono, quando addirittura non si rivelano perfino utili. Ma errori come quelli che si annunciano dai manifesti di alcuni film che in questi giorni abbiamo visto sui muri di Roma, veramente ci sembrano inutili. Si tratta dei soliti film cosiddetti « storici » che hanno per sfondo una Venezia o una Firenze teatri di losche congiure, di intrighi e sanguinose vicende bassamente romanzesche. Questi film, l'abbiamo detto altre volte, rammentano una vecchissima e non sempre nobile produzione, che oggi, così come appare nella sua nuova edizione, non riesce a giustificarsi. La produzione commerciale ha pure i suoi limiti; limiti dettati appunto da intelligenza e fantasia. »

È facile capire a quale film il Visentini alluda nella sua nota. Se non sbaglio sono gli stessi di cui feci cenno su queste pagine la settimana scorsa. Ma l'aver detto male, ripeto, di quei film, non sottintende affatto che io sia contrario al film storico. Ne dissi male perché a me parvero brutti non perché erano « storici ». Quel lettore avrebbe dovuto capirlo da sé.

Enrico Fulchignoni ha scritto (cfr. « Primato », 1 ottobre 1941) un articolo sulla Mostra di Venezia che vi consiglio di leggere, tanto è acuto e sennato. Alla fine dell'articolo il Fulchignoni accenna alla deficienza, nel campo interpretativo, dei nostri quadri e fa alcune considerazioni sulla maniera di recitare dei nostri attori cinematografici che meritano di essere riportate: « È tipico il modo inespressivo di lanciare la battuta servendosi — come dato emotivo — del solo valore logico delle parole e prescindendo totalmente dalla dinamica della espressione la quale — nel cinema più che in ogni altra arte — esige una totale adesione fisica e psichica dell'interprete. La maggior parte dei nostri attori lungi dal lavorare la battuta con una creatività che è il segreto stesso della sua dignità d'arte, si affidano pigramente ai difetti del dialogo, senza soffrirne né dichiararne la validità d'emozione. Accade che l'implacabile capacità d'analisi dell'obiettività, esaspera questo difetto che a teatro resterebbe tollerabile, ed opprime il più delle volte lo spettatore con una fastidiosa dicotomia di statiche immagini fotografiche e d'una colonna sonora da cui le parole scaturiscono con meccanica violenza, senza una sfumatura, senza una vibrazione, finalmente senz'arte ».

Critiche, a parer mio, giustissime; le quali investono un problema di somma importanza, qual è quello della recitazione cinematografica, che nel nostro cinema, ahimè, continua a vivacchiare su idee e schemi d'origine puramente teatrale.

ADOLFO FRANCI

L'illustrazione italiana, 12 ottobre 1940, p.471

I migliori attori tedeschi, così come 120 comparse ebree, parteciparono alla più efficace di tutte le produzioni antiebraiche naziste, *Jud Süss*.[...] Per farli apparire ancora più maligni [gli ebrei], Harlan introdusse la figura di un misterioso cabalista, il rabbino Loew, che indugia sullo sfondo in veste di forza occulta e letale che sta dietro le attività criminali di Süss.

Secondo estratti dalle memorie inedite di Harlan, in una notoria scena in sinagoga, « la funzione religiosa chassidica ebbe un effetto demoniaco [...] ». L'alieno [spettacolo] rappresentato grande vitalità risultò altamente suggestivo [...] come un esorcismo». Per questa scena e per l'arrivo degli ebrei a Stoccarda e la loro successiva espulsione, il regista scelse « comparse ebree razzialmente pure ». [...]

Jud Süss venne lanciato al festival del cinema di Venezia, nel settembre del 1940, riscuotendo straordinarie acclamazioni[...]

Il 24 settembre Goebbels presenziò alla prima a Berlino, all'UFA-Palast: « Un enorme pubblico, quasi l'intero gabinetto del Reich. Il film è uno straordinario successo. Si sentono commenti entusiastici. Il pubblico è in preda alla frenesia. È quello che avevo sperato ». E il giorno dopo il ministro della propaganda era ancora più fiero: « Il Führer è molto colpito dal successo di *Jud Süss*. Tutti lodano profusamente la pellicola; se lo merita »

Il successo popolare della pellicola fu straordinario [...] Si può giudicare l'effetto della produzione di Harlan grazie a un precedente rapporto inviato da Bielefeld: « L'ebreo è qui mostrato come è in realtà », dichiarò un lavoratore. « Mi sarebbe piaciuto torcergli il collo. » Il 30 settembre 1940[...] Himmler ordinò a tutti i membri delle SS e della polizia di assistere alla proiezione del film durante l'inverno seguente. Nel 1943 il numero di spettatori aveva già raggiunto i 20,3 milioni.

(S. Friedländer, *Gli anni dello sterminio. La Germania nazista e gli ebrei (1939-1945)*, Garzanti, Milano, 2009, pp. 137-139)

LUCIANO SERRA PILOTA

1

(Italia 1938, b/n, 103 Goffredo Alessandrini. Con Amedeo Nazzari, Germana Paolieri, Roberto Villa, Mario Ferrari, Guglielmo Sinaz).



LUCIANO SERRA PILOTA

2

All'indomani della prima guerra mondiale, l'aviatore Luciano Serra (Nazzari) cerca fortuna in Sudamerica abbandonando la moglie e il figlioletto Aldo (Villa), che crescendo emula il padre e s'arruola in aviazione. E durante la guerra d'Etiopia Luciano, arruolatosi sotto falso nome, salverà la vita al figlio durante una pericolosa missione, rimanendo però mortalmente ferito.

Sceneggiato dal regista e da Roberto Rossellini e supervisionato da Vittorio Mussolini, voleva essere una saga familiar-militare italiana e un'esaltazione della guerra d'Africa, e per questo vinse la coppa Mussolini al festival di Venezia. Per essere un film di regime, tuttavia, è piuttosto asciutto e accorto nell'uso della retorica.

(P. Mereghetti, *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano, ad vocem)



Malgrado sia gravemente ferito, Luciano Serra raggiunge il figlio e lo porta in salvo.

Il figlio (impersonato da Roberto Villa) riconosce il padre.

Luciano Serra (Amedeo Nazzari) al lago con il figlio, (Gino Mori) prima di essere costretto a partire per il Sud America.



LUCIANO SERRA PILOTA

3

Un mese dopo la proclamazione dell'Impero la rivista cinematografica *Lo Schermo* annunciò la prossima messa in lavorazione di un pacchetto di film volti a celebrare l'avventura coloniale italiana in Africa. Due di questi, *Luciano Serra pilota* e *Scipione l'Africano*, terranno a battesimo i nuovi stabilimenti di Cinecittà, inaugurati il 28 aprile 1937. L'impegno produttivo fu ingente. Le riprese in Africa Orientale, in particolare «sulle pesanti sabbie del Carober e sugli umidi roccioni di Agordat» richiesero due mesi, in due riprese, spesso con temperature sui 40°.

Al di là della contingente celebrazione dei rinverditi fasti imperiali di Roma, altri temi e motivi accomunano il film alla produzione dell'epoca. Il regime viene identificato come garante della trasmissione dai padri ai figli delle antiche virtù e valori, all'interno della modernità, qui esemplificata nel passaggio dall'aviazione pionieristica, ad una organizzata e potente flotta aerea. Altro elemento ricorrente è quello dell'«assenza o irrilevanza del personaggio femminile, presente tutt'al più come pretesto simbolico o come ostacolo» in favore della valorizzazione dell'amicizia e solidarietà maschili (qui il rapporto padre-figlio e l'amicizia del protagonista con l'ex compagno d'armi Morelli).

Tuttavia, nel film sono presenti importanti elementi di discontinuità rispetto alle altre opere a carattere bellico del periodo. L'immagine «velleitaria ed individualista», unita al linguaggio diretto ed antiretorico del protagonista, alla sua capacità di «comunicare passioni e stati d'animo con gesti asciutti» ne facevano quell'eroe quotidiano del cinema d'avventura hollywoodiano, ben noto agli sceneggiatori Roberto Rossellini, Ivo Perilli, Fulvio Palmieri e Cesare Giulio Viola, molto distante dall'archetipo disciplinato proposto in altri film. A conferma, va notato che il regista aveva anche girato un happy-end alternativo al cupo finale sacrificale.

In questa modernità del film, si può trovare l'origine del suo gradimento presso quel pubblico piccolo borghese, normalmente più orientato a cercare in altri generi, in particolare la commedia sentimentale, una conferma ai propri modelli di vita e alle proprie aspirazioni. Nel periodo 1938-1940, *Luciano Serra pilota* fu campione di incassi con 7.721.975, 79 lire. Tra i 40.000 lettori che avevano risposto ad un sondaggio proposto, nello stesso periodo, dalla rivista *Cinema*, il film risultava ampiamente in cima alle preferenze, e lo stesso avveniva per Amedeo Nazzari, tra gli attori.

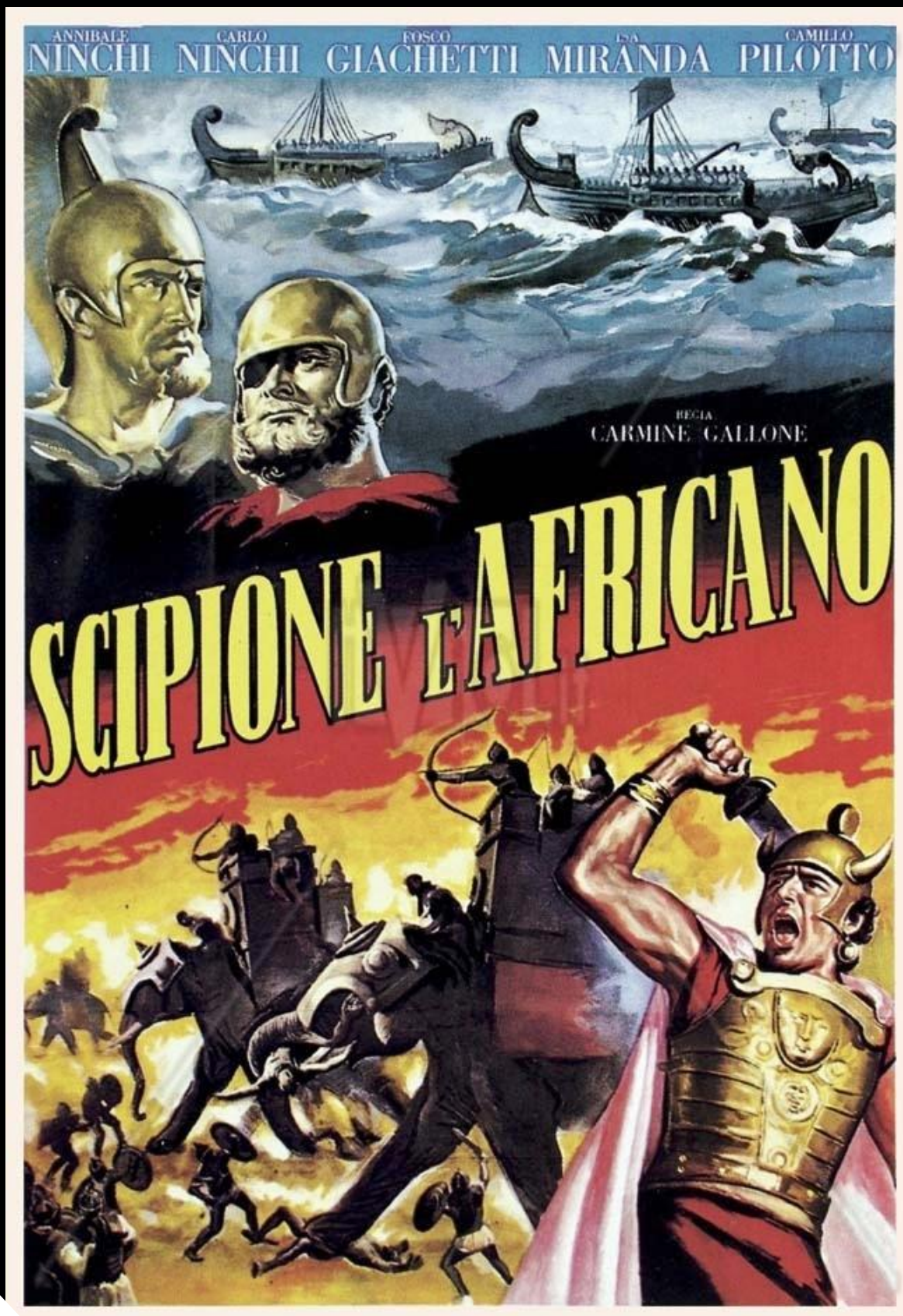
Il successo del film diede vita anche ad una versione a fumetti



SCIPIONE L'AFRICANO

1

(Italia 1937, b/n, Carmine Gallone. Con Annibale Ninchi, Camillo Pilotto, Fosco Giachetti, Isa Miranda, Francesca Braggiotti, Memo Benassi, Achille Majeroni).



SCIPIONE L'AFRICANO

2

208 a.C.: dopo la sconfitta di Canne, il senato romano affida a Publio Cornelio Scipione (Ninchi) il compito di combattere Annibale sul territorio africano. La battaglia di Zama vendicherà la disfatta subita in precedenza. Kolossal di regime, concepito nel momento in cui l'Italia si preparava alla campagna d'Etiopia (1935) con lo scopo di «tradurre in immagini l'essenziale identità di spirito che unisce la Grande Roma della conquista africana alla Grande Roma della conquista etiopica (secondo le parole di Luigi Freddi, direttore della cinematografia fascista). Oltre all'impostazione ideologica manichea, ci sono altri elementi riconoscibilmente fascisti, come il discorso di stampo mussoliniano pronunciato da Scipione prima della battaglia e l'esaltazione del grano quale risorsa economica principale. Fondamentale per ricostruire i legami tra cinema italiano e regime, *Scipione* delude molto gli spettatori moderni perché Gallone sembra assolutamente incapace di trasmettere alla storia quel soffio epico che richiedeva il soggetto (da lui sceneggiato con Camillo Marioani dell'Anguillara e Sebastiano A. Luciani).



Fotogrammi del film *Scipione l'Africano*

Manifesto per la
distribuzione francese



SCIPIONE L'AFRICANO

3

I momenti migliori sono quelli in cui rispunta la propensione del regista per la messinscena operistica sovraccarica e melodrammatica, come le sequenze della seduzione e del suicidio di Sofonisba, anche se l'ultima mezzora, con la ricostruzione della battaglia di Zama, lascia ancora ammirati per l'imponenza e la ricchezza delle scene, autentico trionfo del kolossal sul grande schermo. L'esordiente Braggiotti, nella parte della perfida Sofonisba, introduce tocchi di erotismo stranamente audaci. Musiche di Ildebrando Pizzetti. Ottenne il premio per il miglior film italiano al festival di Venezia del 1937.

(P. Mereghetti, *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano, *ad vocem*)



Il regista Carmine Gallone

Scipione l'Africano, che apre con gran pompa l'anno cinematografico, è certamente il lavoro di maggiore impegno che la nostra cinematografia abbia prodotto da quando nacque. Una volta tanto non s'è guardato a spese e anche gli americani, che pure nel «colossale» e nello «spettacolo» si gloriano di non aver rivali, vedendo *Scipione* dovranno lealmente riconoscere di essere stati battuti. Ma il sapere che il film è costato mesi e mesi di tribolazioni e qualche milione, che vi partecipano oltre a una diecina di attori di primo piano, centinaia di comparse, un paio di squadroni di cavalleria, una cinquantina di elefanti etc., il sapere questi e altri particolari sulla lavorazione del film non ci impressionerebbe affatto, se i risultati fossero modesti. A cosa fatta e vista, bisogna, invece, riconoscere che *Scipione* non è soltanto un film degno dei mezzi che furono adoperati, ma anche della nostra bella tradizione, di quel nostro passato che vien spontaneo alla memoria davanti a un film storico come questo. Fummo i primi, diecine d'anni fa, a mostrare al mondo che cosa si poteva fare nel campo della cinematografia, dirò così, storica. E creammo, con un paio di film oramai gloriosi, addirittura una scuola e parecchi discepoli i quali, come spesso accade, finirono col superare i maestri. Ma non vi fidate del cane che dorme. Quando i maestri han deciso di tornare in cattedra anche i discepoli non potranno far di meglio che ritirare fuori i quaderni...

S'è letto in questi giorni i pareri di alcuni registi e produttori americani su *Scipione*: sono pareri entusiasti. Del che molto li ringraziamo, senza montarci la testa. Sappiamo che il film di Gallone ha i suoi difetti, anche grossi. E non ne facemmo mistero quando apparve sullo schermo del Festival, nella cornice e tra i consensi che sapete... Alcuni di codesti difetti ora sono scomparsi, altri sono rimasti perché troppo radicati nella sostanza stessa del film, in quella che si potrebbe chiamare la sua aura. Ma con tutti i suoi difetti, questo *Scipione* apre o chiude un capitolo importante della storia del cinematografo. E data la materia e l'impostazione del film, Gallone ha fatto miracoli: tenendosi nel giusto mezzo tra la rettorica celebrativa e la misura artistica. Per contentare gli uni e gli altri. Quelli che giustamente pretendono che le glorie di casa nostra siano accompagnate dal suono squillante delle trombe e quelli che non si accontentano soltanto delle fanfare...

ADOLFO FRANCI

*L'illustrazione italiana,
31 ottobre 1937, p. 1345*

IL GRANDE DITTATORE

1

(*The Great Dictator*. 1940, col, 126') Charlie Chaplin. Con Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardner, Grace Hale.



IL GRANDE DITTATORE

2

Il barbiere durante la prima guerra mondiale

Un barbiere ebreo (Chaplin) reduce della prima guerra mondiale, dimesso dall'ospedale trova la sua Tomania sotto la dittatura a Adenoid Hynkel (Chaplin). Mentre quest'ultimo sogna di conquistare il mondo, il barbiere finisce prigioniero in un lager. Ma, grazie alla sua somiglianza col dittatore, si sostituisce a quest'ultimo e anziché pronunciare il previsto discorso per l'invasione dell'Ostria, rivolge un appello alla pace universale.



Il barbiere pettina Anna (Paulette Goddard)

Il barbiere circondato dalla polizia di Hynkel



IL GRANDE DITTATORE

3

In pieno tempo di guerra, ma prima dell'intervento Usa, Chaplin prende di mira le dittature europee e ribadisce la sua ideologia umanitaria e pacifista. Il suo Hynkel-Hitler puerile e vanitoso che danza col mappamondo è una caricatura perfetta, e lo stesso vale per il Napaloni-Mussolini interpretato da Oakie. In seguito, tuttavia, Chaplin dichiarò che, se allora avesse saputo cosa succedeva veramente agli ebrei, non se la sarebbe sentita di girare una farsa. Per la prima volta Chaplin usa la parola: efficacissimi i farfugliamenti di Hynkel, più discutibile - ma solo dal punto di vista del linguaggio cinematografico- la lunga perorazione finale (sei minuti). L'impasto di patetico e comico a volte è meno riuscito che nei capolavori precedenti: ma il successo presso il pubblico americano compensò Chaplin dal parziale fiasco di *Tempi moderni*.



Hynkel gioca con il mappamondo

Incontro diplomatico tra Hynkel e Benito Napaloni (Jack Oakie)



VOGLIAMO VIVERE

1

(*To Be or not to Be*, Usa 1942. b/n, 99') Ernst Lubitsch. Con Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack, Felix Bressart, Lionel Atwill. Stanley Ridges, Tom Dugan.



VOGLIAMO VIVERE

②

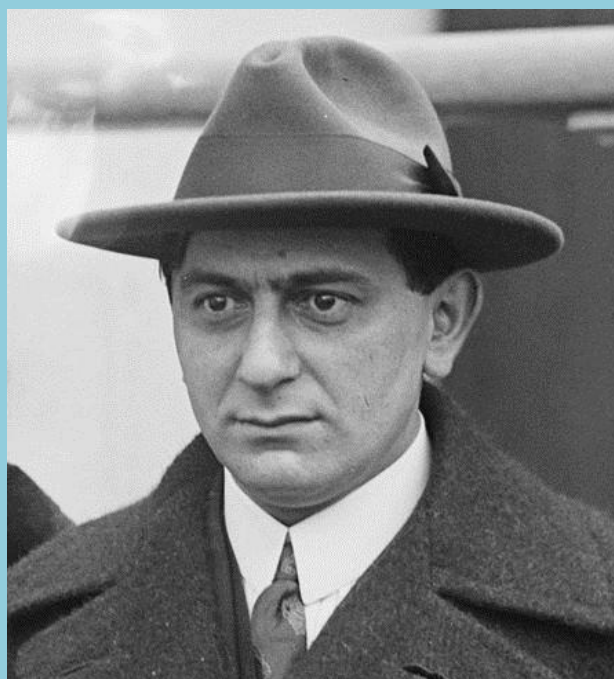
*Un attore della compagnia teatrale
(Tom Dugan) travestito da Hitler a
Varsavia*

Nella Varsavia occupata dai tedeschi Hitler cammina per le strade e una bambina gli chiede l'autografo: si tratta in realtà di un attore (Dugan) della compagnia teatrale di Josef e Maria Tura (Benny e Lombard), la cui commedia *Gestapo* viene però censurata. Si ripiega sull'*Amleto*, il cui monologo serve come parola d'ordine sia per i partigiani che per gli intrighi amorosi di Maria col tenente Sobinsky (Stack).

Allora destò molte perplessità la scelta di trattare un argomento tragico in chiave di commedia - e invano si chiese al regista di eliminare battute come quella messa in bocca a un colonnello nazista: «Se conosco Josef Tura? Oh sì, lo ricordo: trattava Shakespeare come noi trattiamo la Polonia». Obbligatorio, in questo senso, il paragone col *Grande dittatore* di Chaplin. I giochi di equivoci travestimenti, incroci tra realtà e palcoscenico sono architettati con perizia sopraffina (la sceneggiatura Edwin Justus Meyer) - ma anche un regista come Lubitsch finisce con l'essere in affanno. La fotografia è di Rudolf Maté. È l'ultima apparizione di Carole Lombard, morta in un incidente aereo durante le riprese.



*Josef Tura (Jack Benny) e
Maria Tura (Carole Lombard)*



Il regista Ernst Lubitsch

ATTORI ITALIANI

1

Amedeo Nazzari (1907-1979)

Nome d'arte di Salvatore Amedeo Buffa, nato a Cagliari il 10 dicembre 1907 e morto a Roma il 7 novembre 1979. Interprete significativo del cinema popolare italiano, rappresentò, attraverso i personaggi della sua vasta filmografia, l'icona dell'uomo dalla profonda rettitudine morale, giusto e di animo nobile, collocandosi a pieno titolo (anche per il talento recitativo, il fascino, l'eleganza, la voce profonda) tra i divi più celebrati. Protagonista di alcuni famosi film degli anni Trenta e Quaranta, negli anni Cinquanta consolidò la sua popolarità con i melodrammi di Raffaello Matarazzo. Il debutto cinematografico avvenne con *Ginevra degli Almieri* (1935) di Guido Brignone, ma fu in *Cavalleria* (1936) di Alessandrini che, nella parte di un coraggioso pilota che cade in azione durante la Prima guerra mondiale, si distinse per le sue qualità artistiche. Numerose e felici furono le partecipazioni a film storici e in costume, con indimenticabili interpretazioni di personaggi romantici e avventurosi, caratterizzati dall'atteggiamento eroico e dallo spirito di sacrificio: l'aviatore che muore eroicamente nella guerra d'Etiopia in *Luciano Serra pilota* (1938) di Alessandrini; Neri Chiaramantesi, celebre per la frase "Chi non beve con me, peste lo colga!", in *La cena delle beffe* (1942) di Alessandro Blasetti; l'ingegnere accusato dagli inglesi di spionaggio in *Bengasi* (1942) di Augusto Genina; Nel dopoguerra fu protagonista indiscusso dei grandi feuilleton dell'epoca: in coppia con Yvonne Sanson interpretò una serie di film di forte impatto e di notevole successo diretti da Matarazzo: *Catene* (1949), *Tormento* (1950), *I figli di nessuno* (1951), *Torna!* (1954), *Angelo bianco* (1955). Dalla metà degli anni Sessanta lavorò anche in televisione, con buoni risultati.



Luisa Ferida (1914-1945)

Di formazione teatrale, lavorò nel cinema accanto ai maggiori divi dell'eposica (Nazzari, Cervi, Calamai, Totò). Dal 1940 ottenne ruoli di rilievo nei film *La cena delle beffe* e *La corona di ferro*. Nel 1945, per la sua collaborazione con la RSI, fu uccisa dai partigiani insieme a Osvaldo Valenti, suo partner sullo schermo e nella vita.

G. Canova (a c. di), *Cinema*, Garzanti, Milano, 2002, p. 378)

Osvaldo Valenti (1906-1945)

Lavorò prima in produzioni tedesche e poi dalla fine degli anni Trenta in Italia, dove divenne uno dei divi più acclamati del ventennio fascista, con la *Cena delle beffe*, *Ettore Fieramosca* e *La corona di ferro*. Identificato nel regime, arrivò a combattere per la RSI. Nel 1945 fu fermato dai partigiani e fucilato insieme alla sua compagna, Luisa Ferida.

(G. Canova (a c. di), *Cinema*, Garzanti, Milano, 2002, p. 1183)



ATTORI ITALIANI

2

Isa Miranda (1905-1982)

Debuttò nel cinema nel 1933, e il grande successo arrivò già l'anno seguente con l'interpretazione nel film *La signora di tutti* (1934) di Max Ophüls, in cui impersonò una fascinosa e ammaliante avventuriera. Il film fu un trionfo, e l'attrice iniziò a ricevere una proposta di lavoro dietro l'altra. Tra i film girati dalla Miranda negli anni immediatamente successivi al film di Ophüls si annovera *Passaporto rosso* (1935) di Guido Brignone, drammatica vicenda di un gruppo di emigrati che dall'Argentina fa ritorno in Italia per combattere nella Prima guerra mondiale. Fu tale il successo ottenuto in Italia ed in altri paesi europei (Francia, Germania, Austria) che alla fine degli anni trenta l'attrice venne richiesta dai produttori di Hollywood, intenzionati a trasformarla nella risposta italiana a Marlene Dietrich. La Miranda venne accolta negli Stati Uniti con un certo clamore: Del 1939 è l'esordio americano con *Hotel Imperial*. Le recensioni della critica americana furono ottime, sottolineando sia la buona interpretazione che il talento come cantante della Miranda. L'anno seguente interpretò *La signora dei diamanti* (1940) che ottenne un discreto successo, ma le difficoltà ad adattarsi ai sistemi americani e lo scoppio della seconda guerra mondiale riportarono l'attrice in Italia, dove interpreterà altri film quali *Malombra* (1942) di Mario Soldati e *Zazà* (1944) di Renato Castellani.



Il film *Le mura di Malapaga* (1948) di René Clément, le fece guadagnare il Prix d'interprétation féminine al Festival di Cannes, mentre il regista Max Ophüls la rivolse nel 1950 per *Il piacere e l'amore* (La ronde). L'ultima apparizione cinematografica degna di nota dell'attrice fu quella della contessa Stein nel film *Il portiere di notte* (1974) di Liliana Cavani. Dopo la scomparsa nel 1981 del marito, l'attore e regista Alfredo Guarini, morì a Roma nel 1982.

Alida Valli (1921-2006)

Attrice dotata di una notevole sensibilità interpretativa e di una bellezza malinconica e sofisticata, per oltre sessant'anni Alida Valli ha dimostrato un talento e uno stile davvero rari, impersonando ruoli di grande spessore che hanno reso famosissimi il suo volto dolce e mesto, come la delicatezza e il garbo della sua recitazione. Alida Maria Laura Altenburger, baronessa di Marckenstein e Frauenberg, nasce a Pola, in Istria, il 31 maggio 1921. Il successo giunge nel 1939, con due commedie del genere dei "telefoni bianchi", entrambe dirette da Max Neufeld, quali *"Mille lire al mese"* e *"Assenza ingiustificata"*. Famosa in seguito resterà la scena in cui, in *"Stasera niente di nuovo"* (1942) di Mario Mattoli, intona la celebre e malinconica canzone "Ma l'amore no", grande successo dell'epoca. Alida Valli ribadisce il suo inconfondibile talento drammatico con il personaggio della sommersa Luisa nella trasposizione cinematografica del celebre romanzo di Fogazzaro, *"Piccolo mondo antico"* (1941) di Mario Soldati. Nel dopoguerra tenta la via del divismo internazionale, ma senza grande successo: nel 1947 viene diretta da Alfred Hitchcock nel thriller *"Il caso Paradine"* (The Paradine Case), e l'anno successivo da Carol Reed ne *"Il terzo uomo"* (The Third Man), con Joseph Cotten e Orson Welles.



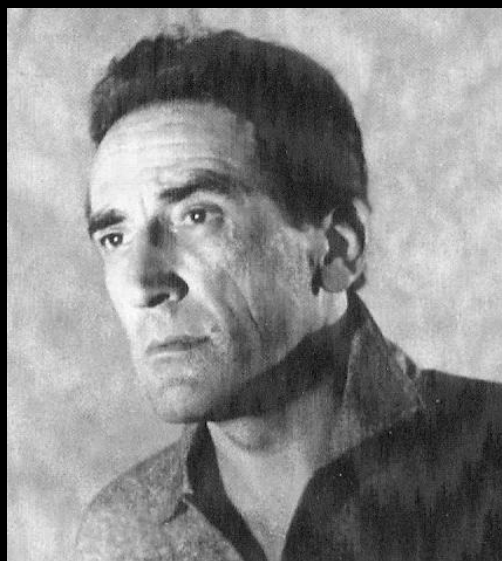
Nel 1954 ottiene vasti consensi grazie alla sua sofferta interpretazione della contessa Serpieri in *"Senso"*, di Luchino Visconti, elegante e cupo melodramma in costume che rappresenta un'occasione fondamentale per la sua carriera artistica. In questo ruolo ha infatti l'occasione di dimostrare appieno il suo grande stile e il suo straordinario potenziale drammatico. Dal 1956 affianca alla sua intensa attività cinematografica, che dopo qualche anno si fa decisamente sporadica, sempre più frequenti lavori teatrali, che le danno modo di raffinare le notevoli capacità espressive. Le due ultime occasioni cinematografiche di livello le vengono offerte da Bernardo Bertolucci, con *"La strategia del ragno"* (1971) e *"Novecento"* (1976). Muore a Roma il 22 aprile 2006.

ATTORI ITALIANI

3

Arnoldo Foà (1916)

Costretto a lasciare i corsi presso il Centro Sperimentale di Cinematografia a seguito della promulgazione delle leggi razziali fasciste, gli viene impedito anche di lavorare, e per poterlo fare è costretto a usare nomi fittizi (tra cui Puccio Gamma). Ricopre saltuariamente il ruolo del sostituto di attori malati, riuscendo a lavorare nelle compagnie più prestigiose, tra le quali: Cervi-Pagnani, Morelli-Stoppa, Maltagliati-Cimara. Nel 1943 si rifugia a Napoli, dove diviene capo-annunciatore e scrittore della Radio Alleata spetta a lui la comunicazione dell'armistizio con gli Alleati, l'8 settembre 1943. Intensa e prestigiosa la sua carriera in teatro: autori classici e contemporanei, registi del calibro di Luchino Visconti, Luigi Squarzina, Luca Ronconi e Giorgio Strehler. Le sue interpretazioni sono memorabili, incisive, esito di un attento studio, passione e misura drammatica elette. Da regista mette in scena spettacoli di prosa (tra i tanti *La pace di Aristofane* e *Diana e la Tuda* di Luigi Pirandello) e di lirica, e molte sue commedie, riscuotendo sempre enormi successi.



La sua filmografia presenta oltre 100 pellicole: tra i registi con cui ha lavorato figurano Alessandro Blasetti (*Altri tempi*), Orson Welles (*Il processo*), Vittorio Cottafavi (*I cento cavalieri*), Jacques Deray (*Borsalino*), Damiano Damiani (*Il sorriso del grande tentatore*), Giuliano Montaldo (*Il giocattolo*), Giuseppe Ferrara (*Cento giorni a Palermo*), Ettore Scola (*Gente di Roma*). Foà è stato tra i protagonisti di alcuni dei più celebri sceneggiati televisivi della RAI: *Piccole donne*, *Capitan Fracassa*, *Le mie prigionie*, *Le cinque giornate di Milano*, *La freccia nera*, *L'isola del tesoro*, *Il giornalino di Gian Burrasca*, *David Copperfield*, *I racconti del maresciallo*, *I racconti di padre Brown*.

Gino Cervi (1901-1974)

Attore dotato di grande presenza scenica e di una notevole incisività recitativa, è stato uno degli interpreti più versatili della storia dello spettacolo italiano, spaziando dal teatro serio a quello brillante, dal cinema alla radio e alla televisione. La voce profonda e suggestiva e la naturalezza della recitazione lo rendono uno dei più apprezzati interpreti teatrali di Goldoni, Sofocle, Dostoevskij, e soprattutto di Shakespeare, del quale sarà un memorabile interprete di Otello. L'esordio cinematografico avviene nel 1932 con *Frontiere*, diretto da Cesare Meano, ma a farne un grande nome dello schermo ci penserà il regista Alessandro Blasetti, rendendolo protagonista di una fortunata serie di film storici, quali *Ettore Fieramosca* (1938), *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939) e *La corona di ferro* (1941). Negli anni cinquanta arriva lo straordinario successo con l'interpretazione della fortunatissima serie di film dedicata ai personaggi letterari di Giovanni Guareschi, in cui interpreta il sanguigno sindaco emiliano Peppone. Seguiranno, fino ai primi anni sessanta, altri film appartenenti al genere della commedia all'italiana, come *Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo* (1956), *Anni ruggenti* (1962) e *Gli onorevoli* (1963).



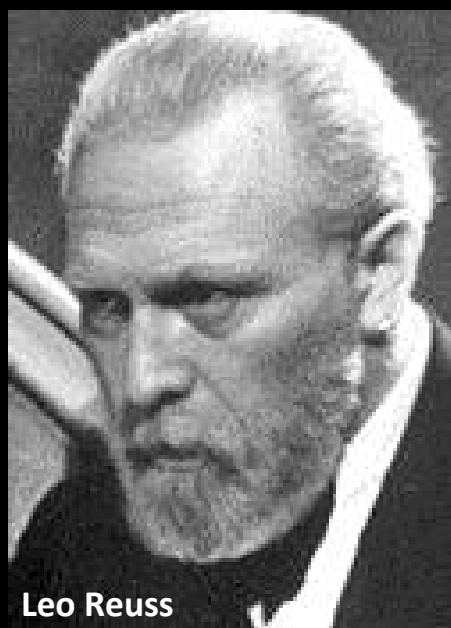
A metà degli anni sessanta è la televisione a dargli una rinnovata notorietà. Nel 1963 torna a rivestire con successo per il piccolo schermo la figura del *Cardinale Lambertini*, che aveva già interpretato nella versione cinematografica del 1954. Ma Cervi è soprattutto, dal 1964 al 1972, l'impeccabile interprete della serie poliziesca *Le inchieste del commissario Maigret*, ispirata ai romanzi dello scrittore belga Georges Simenon. Al fianco della storica compagna d'arte Andreina Pagnani, tratteggia con arguzia e bonarietà il celeberrimo personaggio del commissario transalpino dal fiuto infallibile, amante della casa e della buona cucina. Nel 1972 si ritira dalle scene, per spegnersi serenamente due anni dopo, all'età di settantadue anni.

ATTORI TEDESCHI

1

Agnes Straub (1890-1941).

Nata a Monaco, Agnes Straub calcò per la prima volta le scene all'età di tredici anni, a Dachau. In seguito, frequentò dei corsi di recitazione e, a diciotto, ottenne la sua prima scrittura come Saffo nel dramma di Grillparzer. Dopo aver recitato a Bonn, a Königsberg e a Vienna, a Berlino acquisì lo status di diva del palcoscenico, alla pari delle più grandi attrici dell'epoca, come Elisabeth Bergner o Grete Mosheim. Dal 1925 in poi, lavorò per lo più con il suo compagno, l'attore e regista austriaco Leo Reuss. Nel 1930, creò un proprio teatro e una propria compagnia, l'Agnes-Straub-Ensemble. Reuss poté lavorare fino al 1934 ma poi, essendo ebreo, dovette lasciare la guida del teatro, essendogli stato proibito di lavorare. In Austria, non riuscendo a trovare una scrittura, si presentò con un nome falso e, a Vienna, ottenne un grande successo e recensioni molto favorevoli della stampa nazionalista. Quando rivelò il suo vero nome, scoppiò uno scandalo e Reuss dovette lasciare anche l'Austria ed emigrare in America. Agnes Straub, che era rimasta in Germania, tre anni più tardi ebbe un grave incidente stradale che mise fine alla sua carriera teatrale. Morì tre anni dopo, nel 1941, a Berlino.



Leo Reuss



Agnes Straub

Emma Sonnemann (1893-1973)

Nummer 12 21. März 1935

44. Jahrgang Preis 20 Pfennig

Berliner Illustrierte Zeitung



Der Vermählung am 12. April:
Die glückliche Hochzeitspaar (Mitte) und ihre Eltern, Frau und Herr.

Illustration: B. B.



ATTORI TEDESCHI

3

Kristina Söderbaum (1912-2001)

Nata in Svezia, era figlia di Henrik Gustaf Söderbaum (1862-1933), segretario permanente dell'Accademia Reale Svedese delle Scienze, quella che assegna ogni anno i Premi Nobel. Il professor Söderbaum era decisamente contrario a una qualunque carriera artistica per la figlia, pur se questa poteva partecipare ogni anno agli spettacoli organizzati per le feste familiari. La giovane Kristina poté dedicarsi alla recitazione solo dopo la morte del padre. Scomparsi i genitori a poca distanza l'uno dall'altro, la Söderbaum si trasferì a Berlino dove si iscrisse ad una scuola di teatro. Studiò anche il tedesco, allieva di Rudolf Klein-Rogge, uno degli attori preferiti di Fritz Lang.

A partire dal 1935 interpretò diversi dei film diretti dal futuro marito, il regista Veit Harlan, che sposò nel 1939. Durante la seconda guerra mondiale recita in film di propaganda del regime nazista.

Tra i suoi ruoli si ricorda quello di Dorteia Sturm, la sfortunata eroina del melodramma antisemita Suss l'ebreo che si suicida annegandosi dopo essere stata costretta ad un rapporto sessuale con il "cattivo" della pellicola. Il suicidio per annegamento diventa un destino costante dei suoi personaggi tanto da procurarle il soprannome di Reichswasserleiche (la morta affogata del Reich). Dopo la guerra la Söderbaum diventò un'apprezzata fotografa di moda. Nel 1983 scrisse un'autobiografia intitolata *Nichts bleibt immer so*. Il suo ultimo film è stato *Night Train to Venice*, interpretato al fianco di Hugh Grant nel 1993.



Foto: Domnick/Herzog-Film

Christina Söderbaum

REGISTI Italia

1

Goffredo Alessandrini (1904-1978)

Raffinato figurativista, dopo la biografia agiografica *Don Bosco* (1935) e *Cavalleria* (1936), considerato il suo film migliore, mette il proprio buon mestiere al servizio della propaganda fascista, diventando uno dei più apprezzati registi del regime con *Luciano Serra pilota* (1938), *Abuna Messias* (1939), *Noi vivi-Addio Kira* (1942).

(G. Canova (a c. di), *Cinema*, Garzanti, Milano, 2002, p. 13)



Carmine Gallone (1886-1973)

Dopo un'intensa produzione negli anni del cinema muto, caratterizzata da un cinema portatore di forti valori nazionali, nel corso degli anni Trenta gli vengono commissionate dal regime fascista opere di propaganda come *Scipione l'Africano* (1937). Fu anche autore di melodrammi di grande successo.

(G. Canova (a c. di), *Cinema*, Garzanti, Milano, 2002, p. 443-444)

REGISTI

Germania

2

Leni Riefenstahl (1902-2003)

Esordisce come attrice, ma passa presto dietro la macchina da presa. Divenuta una delle principali interpreti dell'estetica del nazismo per volere dello stesso Hitler, gira prima il propagandistico *Triumph des Willens* (Il trionfo della volontà, 1935), dove le celebrazioni politiche sono montate in modo originale con scene di vita popolare, e il suggestivo *Olympia* (Olimpia, 1936) sui giochi olimpici di Berlino, in cui propone il mito della superiorità della razza ariana.

(G. Canova (a c. di), *Cinema*, Garzanti, Milano, 2002, p. 980)



Veit Harlan (1899-1964)

Figura chiave del cinema del III Reich, fu dapprima attore, passando poi alla regia. È autore di opere di sostegno al razzismo, come *Jud Süß* (*Süß l'ebreo*, 1940) e *Der grosse König* (*Il grande re*, 1942), per il quale vinse la Coppa Mussolini come miglior film straniero alla Mostra di Venezia). Ha diretto inoltre: *Kreutzerersonate* (1937); *Jugend* (1938); *Die goldene Stadt* (1942) e il kolossal *Kolberg* (1945). Alla fine della guerra fu processato, ma venne assolto dalle accuse di collaborazionismo.



Veit Harlan con Kristina Soderbaum

Fritz Hippler (1909-2002)

Famoso regista e produttore di documentari, tra i quali nel 1938 un film sull'annessione dell'Austria e un secondo sulla campagna di Polonia (1939-1940). Famoso per *Der ewige Jude* (1940), contribuì come produttore ai documentari *Vittoria all'Ovest* (1941) sull'occupazione di Danimarca, Norvegia, Olanda e Belgio.



REGISTI USA

3

Charles Chaplin (1889-1977)

Riconosciuto unanimemente come il più grande genio comico del cinema, dopo i grandi film del periodo muto, girò nel 1940 il suo primo film sonoro *The great dictator* (Il grande dittatore), che mise alla berlina Hitler e Mussolini.



Ernst Lubitsch (1892-1947)

All'inizio della sua carriera dirige numerose commedie, poi, dal 1923 negli Stati Uniti, realizza una grande quantità di film, nei quali emerge quello che è stato definito il "tocco alla Lubitsch", cioè la capacità di essere leggero e contemporaneamente ironico e ficcante. Con il sonoro produce numerose commedie di grande successo, tra cui *To be or not to be* (Vogliamo vivere, 1942), ambientato durante l'occupazione tedesca della Polonia e che risulta un feroce sbeffeggio del nazismo.



(G. Canova (a c. di), *Cinema*, Garzanti, Milano, 2002, p. 699-700)

