

RICCARDO FREDA, un regista per tutti i generi

Riccardo Freda nasce ad Alessandria d'Egitto il 24 febbraio 1909, figlio di un direttore di banca con l'hobby del cinema; giovane dotato di grande talento nelle arti visive, tornato in Italia, a Milano, si dedica alla scultura ed alla pittura, prima di trovare un impiego stabile come giornalista-critico d'arte presso "Il Popolo di Lombardia", per approdare infine a Roma, all'età di 23 anni, al cinematografo (come avrebbe detto lui), dapprima come editore ed organizzatore (per la Tirrenia e per l'Elica Film), poi come sceneggiatore e montatore, firmando numerosi copioni tra il 1937 ed il 1942, anno nel quale esordisce alla regia con *Don Cesare di Bazan*, film di cappa e spada, splendidamente interpretato da un giovane Gino Cervi, che rivela la sua grande maestria e le sue preferenze (particolarmente suggestivo è il duello finale).

Regista di gran successo, si permette di resistere all'ondata di neo realismo tanto in voga nel dopoguerra, realizzando pellicole storiche e avventurose, arrivando addirittura ad inventare in Italia il genere horror, di gran moda all'estero ma misconosciuto da noi, firmando nel 1957 il geniale *I Vampiri*, film precursore del genere, anche grazie alla collaborazione di Bava ai trucchi (incredibile per il tempo l'invecchiamento della strega ottenuto in tempo reale, grazie al doppio make-up dell'attrice, in rosso e in blu, con il quale Bava, cambiando gradatamente il colore della luce della lampada puntata sul suo volto, simulava questa progressione improvvisa). Il film ottiene un buon successo all'estero, dove la pellicola (*Les Vampires* in Francia, *Lust of the Vampire* in Gran Bretagna, *The Devil's Commandment* negli Stati Uniti) circola a lungo, più che in Italia, perché firmata da Freda con il suo nome, tanto da suscitare l'ilarità di critici ed addetti ai lavori, incapaci di pensare ad un italiano alle prese con un film dell'orrore (ritenendo forse un italiano capace solo di commedia e neorealismo!).

L'incontro con Mario Bava è uno di quelli destinati a cambiare per sempre il corso del cinema italiano, anche se la produzione, dopo l'ennesimo litigio con Freda, che non vuole assolutamente cambiare il finale del film, impone a Bava di girare un classico lieto fine poliziesco. La lezione di esterofilia viene immediatamente imparata da Freda perché, quando si tratta di firmare il successivo *Cartiki, il mostro immortale* del 1959, sceglie lo pseudonimo di Robert Hampton.

Il film bisca il successo de *I Vampiri*, grazie anche ai notevolissimi (per l'epoca, da valutarsi nell'ottica della genialità artigianale) effetti speciali, sempre curati da Mario Bava, come ad esempio il mostro informe, Caltiki appunto, creato con quantità industriali di trippa ribollente! Tuttavia, Freda non ha mai riconosciuto questo film come un suo film, attribuendolo a Bava che, oltre a curare i trucchi e la fotografia, lo realizza materialmente, girandolo quasi tutto.

Le altre sue incursioni nel genere fantastico sono caratterizzate dall'alta qualità dei prodotti, caratterizzati sempre da budget limitatissimi (i produttori -come al solito- non investivano volentieri in un genere considerato poco consona al cinema italiano), ma riscattati dalla cura e dall'intelligenza del regista: 1962, *Maciste all'inferno* -1962 *L'orribile segreto del dottor Hichcock* con Barbara Steele, -1963 *Lo spettro* con Barbara Steele, -1971 - *L'iguana dalla lingua di fuoco*. Nel tentativo di rendere i prodotti più commerciali, usa pseudonimi esterofili, come Robert Hampton, Robert Davidson, George Lincoln o Willy Pareto, perché il pubblico italiano non è ancora pronto per prodotti nostrani in campi dove i maestri si chiamano Alfred Hitchcock, Jacques Tourneur o Samuel Fuller, ma lo stile che caratterizza i suoi lavori, pur d'imitazione, è sicuramente 'originale'.

Freda passa per i generi più in voga a seconda del momento: cappa e spada, peplum (forse il suo preferito, avendo amato da giovane il primo kolossal italiano *Cabiria*) azione, spionaggio, thriller, poliziesco, western, oltre che horror e fantastico.

Freda termina ufficialmente la sua attività di regista firmando il suo ultimo film nel 1980, con lo psico-horror *L'ossessione che uccide/Murder Obsession*, un colossale flop che affonda la sua carriera, un film che lo stesso regista descrive come 'una merda'.

Un carattere difficile, i suoi set sono caratterizzati da furibonde liti con tutti, spesso abbandonati per le divergenze con la produzione.

Trasferitosi in Francia -dove contava stuoli di ammiratori entusiasti- Freda torna a dirigere un film nei primi anni novanta, raccogliendo le esortazioni di Bertrand Tavernier, suo grande estimatore. Si cimenta con un classico della letteratura transalpina, *La figlia di D' Artagnan* con Sophie Marceau, ma abbandona il set dopo pochi giorni di lavoro, come al solito litigando con tutti, sprecando così l'ultima occasione della sua carriera.

Riccardo Freda, l'uomo che dal cinema ha avuto donne, automobili (memorabili le sue apparizioni sui set alla guida della sua famosissima Rolls Royce bianca), fama e molto danaro (come confessa lui stesso nella lunga intervista rilasciata a Giuseppe Tornatore per Tele+) muore di vecchiaia a Roma il 20 dicembre 1999.

La biografia di Freda, così come la sua filmografia e le sue interviste, sono da leggersi come un romanzo. La sua vicenda autorizza supposizioni e confronti che non hanno bisogno dell'immediata pezza d'appoggio filologica per essere legittimi. In fin dei conti stiamo parlando di un uomo che ha attraversato il secondo conflitto mondiale coltivando una profonda amicizia per 'editore Leo Longanesi, un intellettuale talmente scomodo e provocatorio da essere in disgrazia prima presso i fascisti e poi nell'Italia antifascista vittoriosa. Di un regista che nel 1943 interrompe come molti la lavorazione di un film, ma per collaborare con i servizi segreti americani e che successivamente non farà di ciò il minimo uso per ottenere incarichi. Di un autore che ha una filmografia piena di "scarti" forse casuali, ma ricchi di implicazioni: quando trasforma il giovan attore brillante Gino Cervi (che in giovinezza è stato Renzo Tramaglino nei *Promessi sposi* di Camerini e in vecchiaia sarà il serafico commissario Maigret per la televisione) in perfido boiardo (*Aquila nera*), in padre incestuoso (*Beatrice Cenci*), in trafficante di droga (*Agguato a Tangeri*); quando rende Harriet White, la bella inglese di Paisà di Rossellini e l'indomita protagonista di *Genoveffa di Brabante* di Zeglio, una governante megera e assassina (*L'orribile segreto del dottor Hichcock*; *Lo spettro*); quando ricorda sorridendo che Jucci Kellerman, per tanti anni moglie di Mario Soldati, era in precedenza una sua fiamma e che per questo motivo ha avuto una partecina come cameriera in *L'avventuriera del piano di sopra* di Raffaello Materazzo, film da Freda prodotto. Il percorso di Freda sfugge alla cronaca e tende alla leggenda; sta stretto a chi si avvicina ad esso con la seriosità del biografo tradizionale.

Ma il progetto di un cinema all'americana, che liberi il film in costume dal teatro e dalla librettistica d'opera non poteva nemmeno essere pensato se non a partire da una relazione feconda e irripetibile, quella con la Luxfilm di Riccardo Gualino. Su questa casa di produzione e sulla figura di Gualino rimando al bel volume curato da Alberto Farassino e Tatti Sanguineti per il festival di Locarno del 1984. Ricorderemo solo, che Gualino, finanziere e mercante, abile industriale e fine intellettuale, aveva costruito un vero e proprio impero che era passato indenne nonostante il suo dissidio con Mussolini, e che l'idea di cinema portata avanti dalla Lux era quella di una produzione fortemente connotata dalla politica di studio, con una centralità per il ruolo del produttore che l'Italia dell'epoca non conosceva. Gli uomini di Gualino (Carlo Ponti, Dino De Laurentiis, Valentino Brosio, Luigi Rovere) avevano a disposizione un budget nettamente superiore alla media, concordando con il regista modi e tempi di realizzazione, insistevano molto su una "mise en scène" elegante e inappuntabile, conferivano molta importanza alla creazione ed allo sfruttamento dello "star system" esperivano tutte le possibilità di coproduzione giungendo anche a fondare una consociata oltralpe, la Lux Franca

Si trattasse di drammi a sfondo neorealista e sociale (*Riso amaro* di Giuseppe De Santis), di lavori comici (*L'imperatore di Capri* di Luigi Comencini), di melodrammi tradizionali (*Le miserie del signor Travet* di Mario Soldati) o di avventure in costume (tra i quali spiccano due film di Freda, *I miserabili* e *Il cavaliere misterioso*), la politica di studio fa sempre capolino. Il contrasto con il tipico modo di produrre italiano, generalmente affidato all'intuito del produttore o allo sfruttamento immediato del filone di maggior successo del momento, è molto forte.

Il rapporto fra Riccardo Gualino e Riccardo Freda supera le normali relazioni fra produttore e regista. Non è né un'identificazione simbiotica né una convivenza puramente mercantile. Gualino, per sua natura schivo e pronto a costruire un' équipe di produttori esecutivi per meglio rimarcare le distanze che devono intercorrere tra lui e i registi, ha con Freda parecchi incontri.

“Non parlavamo mai di cinema ma d'arte, di letteratura. Gualino era una persona di grande cultura. le sue collezioni d'arte sono famose in tutto il mondo. Solo una volta lo chiamai in causa per un film, *I miserabili*. Avevo scacciato dal set Rossano Brazzi perché ogni giorno faceva una nuova richiesta. Il danno per la produzione poteva essere notevole, perché Brazzi era all'epoca uno degli attori più famosi. Timidamente il produttore esecutivo mi chiese chi pensassi di utilizzare al posto di Brazzi. Risposi seccamente: “Il primo stronzo che passa per la strada”. Il produttore esecutivo si era scandalizzato, e con sua grande sorpresa Gualino gli disse che potevo anche fare il film con il primo stronzo che passava per la strada. Probabilmente aveva capito che Brazzi non sarebbe mai stato un grande attore, difatti di lì a poco ridimensionò le sue pretese, anche perché il suo posto *ne I miserabili* fu preso da un giovane che non faceva l'attore, Aldo Nicodemi. Ma in questa risposta vedo anche una complicità, una sensibilità, un coraggio che confermano Gualino come personaggio veramente unico”.

Ma come era arrivato Riccardo Freda alla corte di Gualino? Negli anni '30, Freda si reca a Roma. Ha interrotto gli studi classici per dedicarsi alla sua grande passione, la scultura. Tra i primi incarichi che gli vengono affidati c'è quello di scolpire alcune statue per l'ornamento del Centro Sperimentale di Cinematografia, la struttura che, assieme a Cinecittà, testimonia il grande investimento del regime fascista nei confronti del cinema. Entrato nel giro di coloro che si occupano di cinema, Freda non ne è più uscito. Nella seconda metà degli anni '30 e nella prima metà degli anni '40 si cimenta in varie direzioni, spesso non accreditate: attore, produttore, sceneggiatore, aiuto regista, soggettoista, montatore. Un tirocinio comune all'epoca, periodo in cui l'autarchia era la spinta creata artificialmente dal regime per incrementare la produzione. (...) Freda interpreta in senso creativo il proprio lavoro all'interno del cinema. C'è in lui la volontà di progettare, di dirigere. L'attività come attore si interrompe quasi subito (il regista ricoprirà per vezzo piccoli ruoli in film suoi, come *I vampiri* o *Le due orfanelle*) ma si intensifica quella di sceneggiatore, spesso al fianco di Raffaello Matarazzo.

(...) E' quasi una conseguenza di questa impostazione del lavoro la sua attività di produttore.

Lasciamo ancora una volta la parola a Freda:

“Fondai una casa di produzione che si chiamava Elica film. Il maggior vanto è quello di aver prodotto uno dei migliori film del mio amico Matarazzo: *L'avventuriera del piano di sopra*. Era uno dei film più scatenati del periodo, conteneva una situazione come l'adulterio che non era consentita e che passò probabilmente solo perché lasciata intuire.

(...) Tra gli altri tipi di film prodotti vorrei ricordare *Caravaggio* di Goffredo Alessandrini, (...) io diedi a Alessandrini uno schema ben preciso di lavoro, e lui, nonostante questo autoritarismo, fu sempre un mio ottimo amico”.

Una vera e propria avventura

Questa tensione progettuale ha uno sbocco obbligato, il passaggio alla regia. Nel 1942 la Elica film annuncia la produzione di *Don Cesare di Bazan*, scritto da Freda in collaborazione con Cesare Zavattini e Sergio Amidei, (protagonisti dell'imminente stagione neorealista) e con il romanziere Vitaliano Brancati. A interpretarlo è chiamato Gino Cervi, che in poco tempo era diventato uno degli attori più famosi d'Italia. Per Freda è l'occasione di mettere in pratica una delle sue teorie: il rifiuto del cinema borghese; la proposta di un cinema che ha le sue radici “in Murnau e Lang, in Griffith e Ford”. Il momento è favorevole anche per l'opera di un altro regista progettuale, Alessandro Blasetti, che aveva proposto una nuova veste per il cinema di avventura con *Un'avventura di Salvatore Rosa* e, soprattutto, con *La corona di ferro*.

Don Cesare di Bazan è ancora un film in costume, pensato come la rappresentazione cinematografica di un testo teatrale. L'azione si svolge quasi interamente in interni, ma gli obblighi

teatrali vengono più volte forzati. E' memorabile il duello finale, su uno sfondo goticheggiante, con frequenti tagli di inquadrature per valorizzare le doti atletiche non certo eccellenti di Gino Cervi e del suo rivale Enrico Glori. Anche l'incendio con relativa esplosione dei carri carichi di polvere da sparo, realizzato con modellini, è reso quasi realistico da un montaggio sincopato, mentre l'espedito del falso matrimonio conferisce al film l'atmosfera da feuilleton, come pure l'espedito comico del servo ameno (Paolo Stoppa) e la falsa fucilazione cui è sottoposto Cervi. *Don Cesare di Bazan* ebbe un relativo successo, e Freda si dedicò quasi interamente alla regia. Poco peso hanno nella sua filmografia i due film successivi, scritti in collaborazione con Steno e con Federico Fellini. *Non canto più* e *Tutta la città canta*, commedie leggere con molta musica, non dissimili dai lavori che, nello stesso periodo, Mattoli dirigeva a tamburo battente. Intanto la guerra è finita e Freda è passato indenne, con molte peripezie. La sua frequentazione con Leo Longanesi, diffusamente narrata nell'autobiografia "Divoratori di celluloidi", segna in modo indelebile la collocazione del regista nel periodo più convulso della storia del cinema italiano. Mentre si susseguono abiure, convegni, manifesti, dichiarazioni di intenti, polemiche, il regista sceglie la via solitaria, e lo fa realizzando un vecchio sogno: riportare sullo schermo i classici del cinema muto, O meglio di quel particolare e ricchissimo periodo del cinema muto tra il 1925 e il 1930, quando la perfezione raggiunta da alcuni autori e da certe scuole appare addirittura banalizzata dall'imminente sonoro. Ad aprire la serie è un classico reso famoso da Rodolfo Valentino. Si parte da un racconto di Aleksandr Pushkin, "Dubrowskij". Freda lavora al soggetto con Steno, Mario Monicelli e altri collaboratori, tra cui Fellini. *Aquila nera* sarà record d'incasso nel 1946. Non è poco, per un film completamente incentrato su una formula inedita.

Tutta la vicenda del nobile ufficiale zarista che diventa un fuorilegge per vendicare il padre e uccidere l'usurpatore è infatti narrata "en plein air" senza lesinare pericolose acrobazie, inseguimenti a rotta di collo, virtuosismi di cavalieri, ritmo incalzante. La cavalcata finale dei cosacchi verso il castello, presentata in montaggio alternato con il pericolo di morte dei prigionieri per mano di Gino Cervi, era qualcosa di assolutamente nuovo.

(...) Un modo di girare che non ha riscontro nel cinema italiano sino a qual momento. (...) Freda rivendica la centralità del ruolo del regista: sceglie personalmente ogni taglio di inquadratura, nelle scene d'azione si pone lui stesso dietro la cinepresa, sovrintende al montaggio o lo realizza direttamente. E soprattutto gestisce con cura la sceneggiatura.

"Nell'ambito della regia, l'aspetto più importante è la sceneggiatura, ma su questo bisogna intendersi. In America si chiama sceneggiatura il testo in cui tutto è esattamente stabilito: la durata delle inquadrature, le angolazioni dei punti di vista, le carrellate, le panoramiche, eccetera. Questa è la sceneggiatura all'americana. E talvolta questa sceneggiatura è scritta da una persona diversa dal regista. Questo genere di sceneggiatura non mi interessa. Non so che farmene della sceneggiatura tecnica. La detesto. Ed è proprio questo che fa disperare i miei assistenti. Nelle mie sceneggiature ogni scena è descritta brevemente, come i dialoghi. Per quanto riguarda la forma in cui la scena deve essere realizzata, la trovo nella mia fantasia. Ed è questo che considero la vera sceneggiatura. Che deve essere fatta dal regista sul set".

Questa funzione demiurgica del regista risalta ancora di più a contatto con gli attori. Da un lato Freda è un assoluto sostenitore dell'importanza dello "star system" per un cinema che abbia impatto popolare. Dall'altro, ha un'idea precisa dei limiti che occorre fissare.

"Mi dispiace dirlo, ma accade raramente che un attore arrivi sul set avendo ben chiaro ciò che deve fare. L'attore concepisce il personaggio che deve interpretare solo a partire dalla sua personalità: e d'abitudine un attore ha una personalità eccessiva, e quindi è portato ad esagerare l'importanza del proprio ruolo. Quindi il primo compito del regista è quello di stabilire le giuste proporzioni per tutti i personaggi (...). Mi hanno accusato di non essermi occupato abbastanza della direzione degli attori: ma in Italia non ci sono veri attori, o meglio non ce n'è quasi nessuno. La tradizione teatrale si è esaurita e gli attori, salvo qualche rara eccezione, non hanno nessuna formazione(...). A Roma chiunque abbia un viso gradevole fa l'attore per il cinema".

Anche la cura per il décor rientra nei compiti istituzionali di un regista. (...)

“Non lascio nessuna libertà agli scenografi. Se lo scenografo mi presenta qualche proposta che mi piace, l'accetto. Voglio che la scenografia si adatti al mio gusto.

Tutto questo lavoro teorico trova la sua naturale applicazione in *Aquila nera*. Si spiega così perché la torbida figura di Kirila Petrovic (Gino Cervi) riesca a catalizzare su di sé in modo così forte l'attenzione dello spettatore. (...) La figlia è Irasema Dilian, promossa a una parte drammatica dopo i mille ruoli di liceale nei primi anni '40 (da *Ore 9, lezione di chimica* di Mattoli, ai due film di De Sica: *Maddalena ... zero in condotta* e *Teresa Venerdì*). Ma la prova migliore del successo nel casting, consiste nella presenza di due generiche destinate a diventare illustri: Gina Lollobrigida (una schiava circassa) e Yvonne Sanson (appare nella sequenza della festa). Sono poco più di due volti tra un folto numero di comparse, ma testimoniano il profondo rinnovamento dei volti del cinema dopo la guerra, con numerosi prepensionamenti e assunzioni altrettanto numerose.

Dopo un lavoro come *Aquila nera*, era destino che Freda e Gualino si incontrassero; anzi, sembra che *Aquila nera* sia un film Lux mancato, anche se la casa si assicurò successivamente i diritti per la Francia. Nino Angioletti, il produttore del film (“diventò ricchissimo, ma poi si rovinò subito”, afferma ancora Freda), lo offrì in distribuzione alla Lux, che lo rifiutò.

Fatto sta che subito dopo Gualino sostiene Carlo Ponti quando sceglie Freda per un film a grosso budget, *I miserabili*, che uscirà diviso in due parti (*Caccia all'uomo* e *Tempesta su Parigi*) e che secondo molti è il capolavoro del regista.

Se *I miserabili* è un film che implica un forte riferimento letterario, l'altro film che Freda realizza per la Lux ha ascendenza soprattutto cinematografiche. Ancora una volta il regista porta sullo schermo una vicenda del cinema muto, di quel cinema che aveva amato da bambino in compagnia di una madre cinefila. *Il cavaliere misterioso* narra le avventure di Giacomo Casanova; al posto che fu di Mosjoukine c'era Vittorio Gassman, atletico attore di teatro che ha iniziato da poco ad apparire al cinema (per lo più in parti di cattivo) e che sarà poi guidato da Mario Monicelli con *I soliti ignoti* nel passaggio alla commedia all'italiana, della quale diventerà una delle colonne.

(...) Costumi e scenografie, targati Lux, sono al solito l'aspetto più curato del film, la sontuosità che garantisce il marchio di fabbrica. La vicenda prevede vari cambi di ambientazione, conseguenti a un viaggio in Russia per recuperare i documenti necessari al trionfo della giustizia. Al solito, Freda dà il meglio di sé negli esterni e nelle sequenze d'azione. L'inseguimento nella foresta innevata (girato nel Parco Nazionale d'Abruzzo) mette a dura prova l'abilità dei cavalieri anche perché il crollo del ponte è realizzato dal vero senza modellini.

(...) E' durante la lavorazione de *Il cavaliere misterioso* che Freda inizia la relazione con Gianna Maria Canale, piazzatasi seconda alle spalle di Lucia Bosè al concorso di miss Italia nel 1947: colpito dall'avvenenza della donna, da quel fascino latino un po' torbido, da quei guizzi felini negli occhi di lei, il regista le offre una parte nel film, *Il sodalizio*, personale ed artistico, continua durante gli anni '50: la Canale interpreta quasi tutti i film di Freda, che ne esalta con ruoli in costume la bellezza poco adattabile a storie ambientate nell'Italia contemporanea.

Dalla serie A alla serie B

Paradossalmente, Freda passa direttamente dalla serie A alla serie B, senza mezzi termini, nel corso dello stesso anno. Salvo D'Angelo, il produttore che usava i soldi vaticani per finanziare film, e che concedeva qualcosa a tutti i partiti politici, compresi i comunisti, gli offre di realizzare una biografia musicale, genere che all'epoca ha successo grazie ad alcuni ottimi melodrammi di Carmine Callone e Mario Costa. Solo che l'oggetto di questa biografia non è Verdi, o Bellini, o Rossini, ma Carlo Gomez, compositore brasiliano che venne in Italia specializzandosi nell'operetta. Un personaggio poco noto, una vicenda studiata per una coproduzione con il Brasile, un tentativo un po' maldestro e artigianale di proporre un cinema da esportazione, un cast prevalentemente italiano con qualche concessione ad attori brasiliani, gli esterni girati laggiù. *Guarany* passa pressoché inosservato, le poche recensioni sono negative, il pubblico lo diserta. Ma attorno a *Guarany* nascono due iniziative che dimostrano come Freda si sia prontamente adattato, sia pure a modo suo, allo stile di produzione di serie B: coinvolgendo gli attori minori del film (ma ancora una volta nomi destinati ad un futuro successo nel campo dello spettacolo italiano: Tino Buazzelli, Rossella Falck, Paolo

Panelli) ed alcuni loro amici, anch'essi destinati a un radioso futuro (Nino Manfredi, Bice Valori e Luciano Salce), Freda realizza due comiche, *L'astuto barone* e *Tenori per forza*.

(...) Per Freda e la Canale c'è una proposta di lavoro dal Brasile, originata dai contatti avuti durante la lavorazione degli esterni di *Guarany*. Il risultato è il poliziesco *O cacoulha do Barulho*, girato in tre settimane a Rio de Janeiro (...).

La parentesi brasiliana non impedisce a Freda di realizzare nel 1949 altri due film. Come abbiamo detto, l'esperienza con la Lux è chiusa: adesso il regista collabora con Carlo Caiano e Umberto Momi, produttori napoletani (...). Il primo film realizzato per loro è uno dei capolavori di Freda, *Il conte Ugolino* (...). Nel film il ruolo di Ugolino è affidato a Carlo Ninchi, attore brillante che, soprattutto nel dopoguerra, viene chiamato essenzialmente per ruoli d'azione (...).

La mancanza di budget obbliga Freda ai tipici espedienti ma *Il conte Ugolino* si distingue ancora una volta per ritmo e uso degli esterni. (...).

Tradimenti, false accuse e spietati complotti anche in *Il figlio di D'Artagnan* e *La vendetta di Aquila Nera*, due altri film di cappa e spada realizzati con uno schema non diverso. Un cinema di genere, come mostra anche il ricorrere degli interpreti: Gianna Maria Canale e Peter Trent in entrambi i film, Carlo Ninchi nel primo (ancora una volta in un ruolo paterno: quello del vecchio D'Artagnan).

(...) All'epoca (siamo a cavallo degli anni '50) un vecchio amico di Freda, quel Raffaello Matarazzo di cui Freda aveva prodotto *L'avventuriera del piano di sopra*, era diventato famoso con una serie di fortunatissimi melodrammi: *Catene*, *Tormento*, *I figli di nessuno*. E' evidente che anche Freda, avendo imboccato la strada del cinema popolare, si cimenterà nel genere.

Per *Tradimento* e *Vedi Napoli e poi muori*, Freda si avvale della collaborazione di Ennio De Concini, uno dei più attivi sceneggiatori italiani, inventore del péplum e passato poi alla televisione dove ha creato storie di grande successo come *La piovra*.

(...) Anche *La leggenda del Piave* è un melodramma, studiato però per sfruttare la retorica sulla prima guerra mondiale, che nella scuola e nella società italiana, aveva superato intatta anche la caduta del fascismo.

Hollywood sul Tevere

Dopo questa intensa attività nella serie B, Freda ha nuovamente la possibilità di un budget superiore. Il periodo è per lui nuovamente favorevole, In America si è ripreso a realizzare film storici in costume anche perché sono i più indicati (con i loro scenari faraonici, le numerose comparse) a valorizzare l'ultimo ritrovato tecnico di Hollywood, l'immagine gonfiata del Cinemascope. Molti di questi kolossal vedono la loro lavorazione in parte o in toto spostata in Italia: i costi di Cinecittà sono assolutamente competitivi rispetto alle paghe sindacali imposte dalla Unions. (...) Nel tentativo di sfruttare il filone storico da parte del cinema nazionale si cimentano fra gli altri Carlo Ludovico Bragaglia, Primo Zeglio, Pietro Francisci. Sarà quest'ultimo qualche anno più tardi a indovinare la formula vincente con il péplum, realizzando nel 1957 *Le fatiche di Ercole* (...).

Freda realizza due di questi kolossal autarchici, *Spartaco* e *Teodora, imperatrice di Bisanzio*.

Paradossalmente *Spartaco* è il film del regista che ha avuto i maggiori problemi di censura: L'ufficio addetto mal sopportava che i romani facessero la parte dei tiranni, che si parlasse delle glorie imperiali sotto il segno di una feroce dittatura.(...) Le scene di combattimento, realizzate nell'arena di Verona, propongono una rara maestria di realizzazione che renderà nel futuro Freda indispensabile per chi volesse adeguatamente mettere in scena scontri fra gladiatori.

Il successo di *Spartaco* è all'origine del ritorno di Freda alla Lux per *Teodora, imperatrice di Bisanzio*. (...) E' uno di quei film in cui la Canale ricopre un ruolo centrale, esibita dal regista in tutta la sua bellezza sensuale e felina. (...) Il climax del film si consuma nella corsa delle bighe, che non teme paragone con le altre scene famose della storia del cinema (quella diretta da Wyler per il *Ben Hur*, di Fred Niblo; e quella realizzata da Sergio Leone per il *Ben Hur* sonoro diretto proprio da Wyler).

Donne gotiche italiane: I vampiri

Niente paura! Freda riprende il suo gusto per la provocazione con due stupendi film a basso costo che escono entrambi nel 1956: il melodramma in costume *Beatrice Cenci* e il melodramma fantastico *I vampiri*. In entrambi la morale corrente viene ampiamente sovvertita: la punizione del cattivo ha una ragion d'essere solo dal punto di vista drammatico, perché non esistono valori positivi. (...) Il ruolo che nel cinema di Freda viene tradizionalmente assolto dalle scene d'azione è coperto questa volta dal progressivo scivolamento del melodramma sul terreno delle perversioni sessuali. In questo modo *Beatrice Cenci* è un film moderno, forse il più moderno tra quelli diretti da Riccardo Freda. E il colore diventa, come lo stesso Freda teorizza, qualcosa che non è solo un elemento esterno, ma un fattore fondamentale per raccontare, un elemento che fa parte della struttura drammatica del film.

Al melodramma Freda rimane fedele anche nel successivo *I vampiri*. Intendiamoci. *I vampiri* è giustamente considerato il primo film fantastico italiano, il prototipo che inaugura una serie che non ha mai goduto di grandi favori presso il pubblico ma che ci ha donato qualche piccolo, perverso capolavoro. E proprio qui sta il punto. Anche se l'horror italiano si pone produttivamente come opera d'imitazione dell'horror anglosassone (di qui l'uso degli pseudonimi, che Freda stesso inaugurerà), riesce comunque a trovare un'autonomia, un'unità espressiva che uniforma tutti i film, i migliori come i peggiori, superando le tematiche personali dei singoli autori, assumendo come figura centrale non il mostro o lo scienziato, ma la donna. La donna sarà di volta in volta vampira o strega, donna fatale o vittima, ma in ogni caso elemento catalizzatore di una mostruosità morale sotto il segno della malvagità o del peccato, in un'ottica che riconduce in modo palese al mélo. Forse è melodrammatico anche un presupposto extracinematografico. Freda e la Canale, il cui rapporto si sta esaurendo, lavorano per l'ultima volta insieme e il regista le affida il ruolo di una bellissima nobildonna che teme le offese della vecchiaia ed è pronta a uccidere perché il suo bel viso non venga deturpato dagli anni... E' un esempio di mélange estremo fra cinema e biografia, non dissimile dal lirismo di *La voce umana* per quanto riguarda il cinema e i sentimenti che univano Roberto Rossellini e Anna Magnani. In Freda il lirismo disperato è naturalmente celato da un'adesione agli schemi del cinema commerciale.

In *I vampiri* il regista lavora quasi esclusivamente sui due corpi in putrefazione di cui tratta il film: quello della baronessa Du Grand e quello del castello avito, sorprendentemente immaginato nel pieno centro di Parigi. Le sequenze "en plein air" (anch'esse realizzate come il resto negli studi Titanus) sono straordinariamente sciatte se paragonate alla maestria adoperata nella parte ambientata all'interno del castello Du Grand: questo ha fatto ritenere ad alcuni che la parte poliziesca sia stata aggiunta in un secondo tempo per volontà dei produttori, e realizzata da Mario Bava che ha curato la fotografia del film. Freda, dal canto suo, conferma un contrasto con la produzione ma sostiene di aver comunque curato personalmente il montaggio, anche se non approva quel tono alla Edgar Wallace, così chiamavano quei modestissimi polizieschi tedeschi che i nostri cinema programmavano nei giorni feriali per i militari, promettendo sesso che invece non c'era. Ma il bianco e nero, schiacciato dal Cinemascope che scandisce il film, riesce a far piazza pulita di ogni disputa filologica. In *I vampiri* si ripropone una delle immagini più riuscite di Poe, quella dell'identificabilità fra la casa cattiva e gli abitanti come in *La caduta della casa Usher*, portato qualche anno dopo magistralmente sugli schermi da Vincent Price e Roger Corman.

L'irreale castello barocco è opera di Beni Montresor, che avrà un futuro come architetto e anche come regista tra l'America e l'Italia. Il castello ha una prospettiva anomala, cosa che mette a disagio tutti coloro che vi entrano. Solo una donna, la baronessa Du Grand, si sa muovere al suo interno. La casa è studiata su misura per lei, è fornita di un sotterraneo dove opera un suo cugino pazzo ma soprattutto suo succube, che ha rinunciato a vivere una vita autonoma per dedicarsi a evitare l'invecchiamento della nobildonna. Per far questo si serve di un giovane drogato (un tema che come vedremo ricorre nella filmografia di Freda) e che ha i tratti inquietanti di Paul Muller, uno dei migliori caratteristi del cinema europeo. Le vittime sono giovani donne con le quali si instaura

un rapporto inconsciamente lesbico. Motore immobile di tutta questa vicenda è lei, la baronessa Du Grand, che vive nel suo castello anch'esso inteso come una struttura organica, in via di putrefazione, con le parti addobbate da veli così come lo è il volto della baronessa, che lo spettatore a sua volta vedrà putrefarsi. In questo doppio livello (il make-up della Canale e il castello ideato da Montresor) si consuma tutta la ricerca di effetti speciali che, come sarà tradizione del cinema italiano, saranno solo elementi aggiuntivi che si intenderanno riusciti o meno a seconda del tipo di azione drammatica in cui vengono inseriti. Tutto il contrario insomma di quanto avviene nel cinema di Hollywood anni Settanta e Ottanta, dove l'effetto speciale assume valore in sé.

La trasformazione a vista di Gianna Maria Canale è realizzata da Mario Bava usando il metodo più semplice (vari filtri si susseguono, una realizzazione che non ha niente da invidiare alla famosa trasformazione operata su Spencer Tracy nei più famoso *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*).

Insomma, *I vampiri* è un lavoro in cui si affastellano materiali diversi, come è tipico di un film che sfugge alle codificazioni di un genere per il semplice fatto che il genere non è ancora codificato. Un film in cui l'orrore è lo sbocco naturale delle perversioni che abbiamo trovato nei melodrammi e nel cinema avventuroso, al tempo stesso l'ipertrofizzazione di atmosfere gotiche che fanno capolino spesso e volentieri nei cinema-cinema che Freda teorizzava.

Ma *I vampiri* sancisce anche un passaggio importante nella filmografia dei regista. Per Freda inizia infatti la seconda parte della carriera, quella legata strettamente ai generi del cinema popolare. Ci saranno ancora dei capolavori, ma gli mancherà quella possibilità di spaziare a tuffo campo che gli era garantita dalle maglie più larghe del cinema avventuroso e del melodramma. Inoltre, dato che la forbice produttiva fra il superspettacolo e il cinema popolare tende ad ampliarsi, Freda dovrà lavorare quasi esclusivamente con budgets ristrettissimi e con attori di genere. Scopriremo adesso la grandezza di Freda leggendo in controtelaio i suoi film; non lo vedremo più giganteggiare fra scenografie fastose, nugoli di comparse e attori di prim'ordine, come ai tempi di *Il cavaliere misterioso* o *I miserabili*. Dal punto di vista personale Freda aumenterà il suo cinismo, la vis polemica nei confronti dell'industria cinematografica italiana, il distacco dalla mondanità della celluloidale:

“E' meglio evitare feste, pranzi, ricevimenti. C'è sempre un concorso ippico nel giro di cento venti chilometri, e per nulla al mondo perderei una corsa di cavalli”.

La stagione del peplum

Agguato a Tangeri è una coproduzione italo-spagnola realizzata in fretta per Edmund Purdom, l'interprete principale del film, che era a disposizione per pochi giorni. Il personaggio principale del film è però ancora una volta il cattivo, cioè il perfido Henry Bovelasco interpretato da Gino Cervi, che Freda propone come al solito in un ruolo negativo.

(...) Lavorare nel cinema popolare significa per Riccardo Freda confrontarsi con metodi di lavoro ossessivi, parossistici. Intendiamoci, il regista ha sempre citato come vanto personale la propria velocità, la capacità di arrivare sui set sapendo già dove le macchine da presa dovevano essere posizionate, la grande padronanza nelle scene di massa e negli esterni. Tra il 1958 e il 1963, Freda viene chiamato a realizzare gli esterni per sei film storico-avventurosi. Ognuno di questi film ha una storia diversa, come vedremo adesso. Ma questa dimensione tayloristica del cinema, questo assemblaggio da materiali di diversa provenienza è anch'esso un indizio significativo di un momento particolarmente intenso per il cinema italiano, che tenta di coprire i segmenti di mercato estero lasciati liberi dalla crisi di Hollywood. E' una politica che dura sino a metà degli anni Sessanta e che fa sì che la produzione italiana si intensifichi al massimo, superando anche le trecento pellicole all'anno. Ma è un'espansione, come è caratteristica del sistema industriale italiano, priva di programmazione, basata sull'estro del momento, sullo sfruttamento intensivo di una intuizione. Lo scotto sarà la crisi verticale degli anni Settanta e soprattutto degli anni Ottanta. Il ruolo di Freda in questi lavori a più mani non è paragonabile alle supervisioni cui spesso era chiamato Raul Walsh a Hollywood, ricorda invece la funzione parcellizzata del tecnico alla catena di montaggio.

Il primo esempio di queste regie parziali è anche il più curioso: il vecchio Guido Brignone, regista attivo già al tempo del muto, viene chiamato a dirigere un film storico (*Sotto il segno di Roma*) con Anita Ekberg e i due specialisti George Marshal e Jacques Sernas. Ma Brignone si ammala gravemente all'inizio della lavorazione e viene sostituito da una coppia inedita: Michelangelo Antonioni e Riccardo Freda. A quest'ultimo toccano gli esterni e le scene di battaglia, ad Antonioni gli interni. I due lavorano senza mai incontrarsi: è un effetto del taylorismo, ma anche del senso di colpa che un regista intellettuale prova per un cedimento commerciale. Freda ha la sua opinione. Antonioni probabilmente si vergognava di essere caduto così in basso. O forse si è reso conto che non sapeva fare quel tipo di cinema, che era negato. E' molto più difficile girare un'avventura in costume rispetto a un film moderno. Basta vedere le sue sequenze, che non sono riuscite a rendere credibili ai nostri occhi dei personaggi che si vestono e si comportano in un modo che per forza di cose è completamente diverso dal nostro. E' più facile, evidentemente, chiudere in una stanza una coppia in crisi e ascoltare per un'ora e mezza le sue confessioni.

Il film risulterà firmato da Brignone (scomparso poco dopo); Freda figurerà autore delle scene di battaglia, Antonioni scompare dai titoli di testa. Tra gli sceneggiatori c'è Sergio Leone che l'anno dopo esordirà nella regia in una situazione simile...(...)

Freda figura responsabile della battaglia anche in *I mongoli*, girato da André DeToth e dall'ex assistente di Freda Leopoldo Savona, interpretato da Jack Palance e ancora dalla Ekberg. Come nel film precedente le scene di battaglia (perfette, magistralmente scandite tanto da essere riprese come stock-shots in numerosi altri film) sono girate in Jugoslavia, ma Freda realizza anche altre sequenze: la parte che va dai funerali di Gengis Khan alla fine, le scene d'azione che scorrono sotto i titoli di testa e altre due corte scene.

Per *Marco Polo* del 1961 la storia è un po' diversa. Il film doveva essere girato dallo stesso Freda (che per gli stessi produttori aveva appena finito *Maciste alla corte del Gran Khan*). Approfittando della stessa ambientazione, Freda aveva girato una ventina di scene di battaglia che poi saranno utilizzate da Hugo Fregonese che realizzerà il film. Curioso è anche il rapporto con Marco Vicario, l'ex attore diventato produttore prima e regista poi. Per *La schiava di Roma* (interpretato da Rossana Podestà, moglie di Vicario, e firmato da Sergio Corbucci), Freda realizza la sequenza dei combattimenti nell'arena (...). Sta di fatto che, sempre per la politica di massimo sfruttamento del filone, alcune sequenze di quel film (comprese le scene dell'arena) ritornano in altre due opere prodotte da Vicario, *Solo contro Roma* (1962, firmato da Herbert Wise-Luciano Ricci) e *Il crollo di Roma* (1963, a cura di Margheriti). Il secondo film, come parte degli ultimi péplum, è costituito per almeno un terzo di materiali di repertorio, tra i quali trova quindi ospitalità anche un Freda di terza mano. E il titolo -lo ricordiamo, *Il crollo di Roma*- appare davvero involontariamente significativo. Ancora per DeToth Freda si occupa di tutti gli esterni di *Oro per i Cesari*, che vanta nel cast anche Mylène Demongeot. Più anonima appare invece la partecipazione di Freda a *L'eroe dei sette mari* (1961), dove cura il montaggio della battaglia navale del film affidato a un'altra "strana coppia" italo-americana, Rudolph Matè e Primo Zeglio. Questa sequenza di partecipazioni a film storici, naturalmente, non esaurisce l'attività di Freda nello stesso periodo.

Mentre sta girando *Nel segno di Roma*, Freda ha già in mente *Agi Murad il diavolo bianco*, tratto dall'omonima novella di Tolstoj e da realizzare interamente in Jugoslavia. La vicenda ci riporta alle atmosfere ed agli ambienti di *Aquila nera*, ma il tempo è passato, il cinema italiano è mutato, la griglia del genere adesso è attenta e ossessiva. Freda riesce ad avere Steve Reeves, il "Mister Muscolo" più famoso del periodo, l'attore che aveva fatto vivere le gesta di Ercole. Nonostante alcune scene obbligate, *Agi Murad* prende una direzione anomala per il genere. E' un film notturno mentre il péplum è tendenzialmente solare. La sequenza in cui Agi Murad blocca il convoglio della principessa Maria Vorontnova è identica a quella di *Aquila Nera* in cui Rossano Brazzi blocca la carrozza di Irasema Dilian: grande performance del cavaliere che scende a rotta di collo per la scarpata, montaggio concitato, innamoramento a prima vista. Ma succedono tante cose in *Agi Murad*. La trama è straordinariamente ricca di eventi, di contrasti, di scarti. E' come se Freda, recalcitrante all'idea di incasellarsi in un genere inventato da altri, rispondesse affastellando

materiali; il finale, in cui la furia selvaggia dei ribelli a cavallo irrompe all'interno della festa nobiliare (anche questo ci rimanda a *Aquila Nera*) è la naturale conclusione di un film fondato sui contrasti, sulla contaminazione di ambienti e situazioni.(...)

Il male e gli eroi negativi

Freda non cessa di riservare sorprese abordando anche il genere più negletto in Italia, la fantascienza. *Caltiki, il mostro immortale* è un film minore, evidentemente pensato per sfruttare il successo che i piccoli film di fantascienza prodotti in Usa e in Gran Bretagna riscuotevano anche sugli schermi italiani. La trama non presenta grandi originalità: una maledizione secolare, uno scienziato che per contaminazione da un meteorite si trasforma in mostro, la risoluzione del problema a base di lanciafiamme. Un po' *Creature from the black lagoon*, un po' *Quatermass II*, un po' *The Blob*. Colori vivi, attori sconosciuti, budget limitatissimo. La novità più importante per la filmografia frediana è la prima apparizione dello pseudonimo Robert Hampton (ma tutta la troupe usa pseudonimi spesso divertenti: l'operatore Mario Bava e l'attore Nerio Bernardi diventano rispettivamente Marie Foam e Balck Bernard...). Freda spiega la sua scelta con il consueto cinismo: "L'idea mi venne quando mi trovai in una città dove stavano proiettando *I vampiri*. Ero nell'atrio del cinema e ho sentito molte persone che, dopo aver guardato i manifesti dicevano: "Riccardo Freda? Gianna Maria Canale? Non vale la pena di entrare, è un film italiano, quindi non può essere bello. Se si fosse trattato di un film americano allora si potrebbe andarlo a vedere": Ho quindi deciso di presentare tutta la troupe del film con pseudonimi anglicizzanti. E lo stratagemma ha funzionato, perchè tutti credevano di andare a vedere un film americano o inglese. Poi tutti hanno copiato quest'idea, che adesso è molto comune in Italia".

(...) Pascal Martinet (Mario Bava, Edilid, Parigi, 1984) afferma che il film è stato quasi interamente girato da Mario Bava ma Freda smentisce:

Ho girato io il film, a parte le sequenze di effetti speciali che al solito Bava ha realizzato con grande abilità usando trippa di vitello per realizzare il mostro gelatinoso

Caltiki il mostro immortale, insomma, è solo una parentesi, come del resto lo è il poliziesco *Caccia all'uomo* che Freda realizza due anni dopo, nel 1961.

Più importante è la produzione di film storico-mitologici. Dopo *Caltiki*, ma prima di *Caccia all'uomo*, è il turno di *I giganti della Tessaglia*, nel cui titolo c'è una prima rinuncia: "Gli Argonauti" (di tale vicenda infatti si narra) risultava già depositato. La mitologia è vista attraverso la chiave di lettura di Ennio De Concini (che figura sceneggiatore, ma è già poco più di un supervisore): la base di partenza è comunque la fantasia ancorata però ai limiti previsti dai classici. Più personali ancora, anche se notevolmente ridotti come budget, appaiono i due *Maciste* che Freda realizza per la Panda di Ermanno Donati e Luigi Carpentieri (gli stessi di *I vampiri* e dei suoi horror a venire): *Maciste alla corte del Gran Khan* e *Maciste all'inferno*.

Claustrofobia

Il dottor Hitchcock, naturalmente, ricorda nel nome il maestro del brivido, l'uomo che meglio di chiunque altro ha saputo catturare i favori del pubblico e quelli della critica. La "t" mancante è il tipico espediente dell'arte di arrangiarsi italiano che nel cinema si manifesta da sempre con l'allusione povera unita alla tentata frode: è sempre così che qualche anno dopo prolifereranno i falsi 007 (che si chiamavano 077 o 009 e che prevedevano titoli tipo "Dalla Francia senza amore"). In *L'orribile segreto del dottor Hitchcock*, l'unità di spazio è garantita non da una meticolosa ricostruzione in studio, ma da una villa romana del quartiere Parioli in cui la vicenda è ambientata. Anzi, lo studio non c'è per niente. Freda tuttavia rifiuta questo kammerspiel forzato in nome del budget e inventa un espediente che accresce il fascino del film.

"Ho girato il film in dodici giorni avevo a disposizione questa villa disabitata. Ho effettuato le riprese valorizzando al massimo il poco che avevo a disposizione: così l'architettura della villa è completamente sconvolta dal montaggio, ho inventato dei passaggi, ho reso la casa incomprensibile allo stesso proprietario E sono convinto che questo trucco abbia ingigantito l'effetto di malessere, di disagio dello spettatore, contribuendo alla riuscita del film. Fate l'esperimento: dopo la proiezione, chiedete a chi ha già visto il film di disegnare la piantina della villa. Non ci riuscirà".

Sappiamo che questa violenza agli spazi naturali sarà successivamente realizzata anche da altri registi, primo fra tutti Dario Argento che diventa famoso per i balconi di case milanesi che si aprono su strade di Bologna, oppure per la geografia urbana torinese frantumata e ricomposta in occasione di *Profondo Rosso*.

L'orribile segreto del dottor Hichcock serve a Freda anche per consumare due vendette. Proprio nel film in cui gli pseudonimi assumono un valore quasi parodistico, l'attenzione va alla vecchia megera, lei veramente inglese. Si chiama Harriet Medin-White, era una giornalista inglese chiamata a fare cinema da Rossellini -di cui fu un grande amore- che la utilizzò per l'episodio fiorentino di *Paisà*, fu successivamente la protagonista di *Genoveffa di Brabante* di Primo Zeglio, uno dei capolavori del neorealismo e un film in costume senza azione: quindi due attitudini cinematografiche che Freda ha sempre contrastato. Affidare, in realtà, a quell'attrice un ruolo da megera è la rivalse pensata nei confronti di un passato che è ancora vivo, è un vero e proprio sberleffo d'autore.

Lo spettro accentua la claustrofobia, il senso di oppressione. Tutto avviene nello studio di Hichcock: le trame amorose, i complotti, gli omicidi. Lo studio è inquadrato in modi molto diversi, con angolature ardite, I colori forti vengono messi opportunamente in risalto: segno che lì dentro si stanno sviluppando tensioni altrettanto forti, dominate dal male. L'amore non esiste più, nemmeno nelle forme perverse in cui lo avevamo conosciuto ne *I vampiri* o in *L'orribile segreto del dottor Hichcock*. Al suo posto ci sono l'interesse e la cupidigia, che dominano i rapporti fra i personaggi e li portano a decretare la morte reciproca, sempre nello stesso studio. Questa unità di luogo, questa ridondanza cromatica ci ricordano poi le origini pittoriche del cinema di Freda.

Come abbiamo detto, c'è sempre Harriet Medin-White, mentre il dottore è interpretato questa volta da Elio Jotta. A dominare la scena è però Barbara Steele, il volto più anticonformista della dolce vita romana.

Western, remake e feuilleton

Freda è sempre più obbligato a restare legato ai generi più in voga nel cinema italiano.

L'avventuroso che tanto lo interessava nel dopoguerra come possibilità "americana" per un film italiano, è diventato un genere ben determinato, a basso costo. Freda si cimenta in *Le sette spade del vendicatore* (girato nel 1962, tra i due Hichcock) e con *Il magnifico avventuriero* l'anno successivo. Entrambi i film sono interpretati da Brett Halsey, una sorta di sosia meno muscoloso di Steve Reeves che è rimasto in Italia ed è ancora in attività (lo ritroviamo in un film di Lucio Fulci del 1987, *Il miele del diavolo*).

Le sette spade del vendicatore è un remake di *Don Cesare di Bazan*. E' un periodo in cui Freda è molto tentato dai remake, visto che mette in cantiere *Casanova* (che precisa però essere "del tutto diverso da quello realizzato con il titolo di *Il cavaliere misterioso*") e un *Ponte dei sospiri* rifacimento di quello diretto da Leonviola (il film sarà affidato a Campogalliani e, per la malattia che lo colpisce, terminato da Pierotti).

Il magnifico avventuriero è forse più avvincente come trama. Vi si narra di Benvenuto Cellini, artista e guerriero. Come artista infrange ogni convenzione, giungendo nella sequenza iniziale a saccheggiare i tesori di alcuni orafi per realizzare una scultura. Come guerriero, Cellini mancherà di rispetto anche al Papa.

La Spagna è diventata nel periodo in questione il partner naturale per molte produzioni a basso costo. Freda dirigerà nel 1964 due lavori nati sotto questo segno, ancora una volta sotto la copertura del remake: *Giulietta e Romeo* (più che al dramma di Shakespeare il riferimento corre all'opera di Castellani) e *Genoveffa di Brabante* (che era stato portato sullo schermo dal rivale di Freda, Primo Zeglio).

Film corretti, ognuno dei quali è memorabile per qualche scena (ad esempio l'orrore di Giulietta che si sveglia dalla morte apparente procurata da un sonnifero e scopre il cadavere dell'amato), ma purtroppo prigionieri della povertà di mezzi con cui sono stati concepiti.

Dalla Spagna alla Francia, dove nel frattempo Freda è stato scoperto dalla critica e gode di un certo nome e di un certo prestigio.

Nel cast dei suoi film francesi, tra il 1965 e il 1967, troviamo infatti sceneggiatori come Jean-Luis Bary e Bertrand Tavernier, nonché Yves Boisset come aiuto regista. I mezzi non sono molto superiori, ma lo spirito dell'impresa è diverso. Lo si vede già in *Les deux orphelines*, dove il cast è interamente francese, a parte Valeria Ciangottini. La vicenda ci riporta al romanzo di appendice, tanto caro a Freda che preferisce le trame surreali a quelle mediocri.(...) Per Freda è l'inizio di una fase fortunata, il film riceve recensioni spesso favorevoli.

(...) Sempre nel suo periodo francese, Freda si inserisce in un filone cinematografico già esistente con numerosi episodi già realizzati: quello dell'agente segreto Coplan, creato da Paul Kenny, e già grande successo letterario. A Freda tocca l'edizione 1965, *Coplan FX-18 casse tout*.

(...) L'anno successivo Freda ripropone Coplan in *Coplan ouvre son feu à Mexico* (in Italia: *Moresque obiettivo allucinante*), tratto dal romanzo "Coplan fait peau neuve". Al suo fianco sono Bertrand Tavernier alla sceneggiatura e Yves Boisset come aiuto-regista.

(...) Ai toni cari del feuilleton d'epoca Freda ritorna nel 1967 con il film che conclude questa parentesi francese, *Roger-la-Honte*. Come "I miserabili", il romanzo di Jules Mary tratta una vicenda incentrata sulle storie del primo capitalismo francese. (...) In questa vicenda cupa di passione, di morte e di grandezza umana ritroviamo tutto il migliore cinema di Freda, la sua capacità di proporre grande cinema, non capito in Italia, al punto che il titolo del film sarà banalizzato in un anonimo *Trappola per l'assassino*.

Di John Ford Freda si ricorda quando gira il suo unico western, *La morte non conta i dollari*: Alan Collins interpreta uno strano giudice, ed è evidente che ha visto più di una volta Thomas Mitchell, il medico ubriacone di Ombre rosse. Ma è solo uno spunto. Per il resto il film sembra sospeso in una cornice che Freda mostra chiaramente di non gradire. Rispetto agli altri western italiani c'è forse un mix di violenza e di cinismo superiore alla media. Ma poco di più. Freda, per cautela, cambia il suo pseudonimo abituale e ci propone un inedito nome d'arte, George Lincoln.

(...) L'anno successivo ritorna Robert Hampton. Il giallo nero è diventato da un po' di tempo il terreno deputato per le tentazioni dell'erotico, un po' il ruolo che era stato parzialmente coperto fino a qualche tempo prima dall'horror. *A doppia faccia*, realizzato in coproduzione con la Germania, è figlio di questa impostazione. Si regge soprattutto sull'interpretazione di Klaus Kinski, che con la sua maschera domina il cinema di genere del periodo. Narra ancora una volta di una morta che misteriosamente si manifesta ai vivi e sta per portare alla pazzia il protagonista. Scopriamo però che è un trucco, architettato per cupidigia di una ricca eredità. Amore lesbico, atmosfere torbide, odi che superano il legame di sangue tra padre e figlia. Ma anche la sensazione che le capacità di invenzione e di follia dei due film del dottor Hitchcock sia solamente un ricordo lontano: anche in *A doppia faccia*, pochi spunti personali, molto mestiere, molta fedeltà al genere.

Nè la vicenda cambia con *L'iguana dalla lingua di fuoco*, nuova coproduzione europea che riprende nel titolo la zoologia fantastica inventata da Dario Argento. Vicenda irlandese, questione di ambasciate e di delitti realizzati in modo apparentemente inesplicabile, sex-symbol ambigui (Dagmar Lassander) e latinamente provocanti (Dominique Boschero), insistenza sul sangue e sulle tecniche di omicidio. Lontani dalla macelleria alla Joe D'Amato di qualche anno dopo, ma anche dal Freda che qualche anno prima si diletta con i film "d'epouvante" (è lui stesso a definirli così). Il genere giallo, il poliziottesco e l'erotico di derivazione dal *Decamerone* pasoliniano concludono, con gli anni '60, la stagione del cinema popolare italiano. Per Freda era una realtà stretta, insoddisfacente, ma comunque un'occasione per continuare a lavorare ed a produrre qualche ottimo film.

Gli anni settanta sono stati, invece quelli dei tanti progetti cestinati, dei pourparler irrisolti, dei tentativi abortiti. Il fatto è che il cinema italiano di una volta non c'è più e la televisione non ha ancora iniziato a produrre in modo massiccio.

Un tentativo di uscire da questa situazione per Freda consiste in un film girato in Israele, su invito della nascente industria cinematografica locale che cercava di coinvolgere registi europei per realizzare opere commerciali ma che dessero impulso alla produzione locale. Nel 1971 Freda gira

Tamer, wife of Er (in Italia *La salamandra del deserto*). Una storia biblica, una vicenda d'amore e di morte, di intolleranza e di crudeltà.

L'ultima ossessione

Tra gli anni Settanta e gli Ottanta la carriera di Freda cambia ancora. Quello è infatti il decennio in cui la critica italiana scopre Riccardo Freda. Peccato che questa attenzione non abbia fatto sì che il cinema e la televisione italiana si siano decisi ad utilizzare le capacità di Freda, né a impedire fatti significativi dell'oblio: primo fra tutti lo sfratto del regista e della sua famiglia dall'abitazione romana.

La presenza di Freda nel decennio è limitata a un solo lungometraggio: *Murder obsession*, prodotto dall'amico francese Simon Mizrahi, che esce nel 1980.

Murder obsession è un film accattivante. Le mille piste false di cui è disseminato il film sono obbligatorie, e sono un omaggio che Freda propone al suo allievo Bava da poco scomparso.

Nel 1987, realizzato su video, esce *Stille di sangue e lacrime di rospo*, saggio di regia degli allievi della scuola di cinema di Padova dove Freda stesso ha insegnato.

Nel 1990 i giornali annunciano ripetutamente l'inizio delle riprese di un film di coproduzione italo-francese con Freda alla regia. Prodotto da Tavernier con finanziamenti CEE. Era stato interpellato anche Gassman per interpretarlo, ma si trattò dell'ennesimo progetto a bortito.

Freda collaborò con Tavernier alla lavorazione di *La passion de Béatrice*, remake di *Beatrice Cenci*, uscito in Italia come *Il quinto comandamento*.

“La grande stagione del cinema è passata. Io posso dire che l'ho vissuta. Il cinema era così grande che anche sotto il fascismo io, che non avevo tessere, non ho mai avuto difficoltà a lavorare. Adesso se non sei socialista non riesci a far niente”.

Così si confidava Freda durante un incontro pubblico al cinema Lumière a Bologna nel 1989.

Sembra quasi il certificato di morte presunta per il cinema italiano, la fotografia dello stato comatoso in cui giace da tanti anni. La parabola di Freda è stata tutta interna a questo cinema, ne ha condiviso le speranze, ha formulato progetti e idee, è stata isolata dall'involgarimento dell'ultimo ventennio e della sua riduzione allo stato attuale, in cui il cinema è fenomeno residuale. Freda è stato un'idea di cinema italiano.

Il miglior riconoscimento gli giunge da Giuseppe De Santis nel racconto di Carlo Lizzani: due registi che hanno sempre proposto e difeso un altro cinema, figlio di quel neorealismo che Freda detestava. Lizzani, nel maggio del 1990, si presentò spontaneamente a un omaggio torinese dedicato a Freda e ricordò la proiezione di *Aquila Nera* alla quale assisté insieme a De Santis:

“Ci divertimmo da matti e era l'anno di *Roma città aperta*. Poi uscimmo dal cinema e De Santis continuava a ripetere: “Allora anche noi siamo capaci di fare questi film!”.

questo testo è tratto,
per gentile concessione dell'autore, dal volume
RICCARDO FREDA
di Stefano Della Casa, Ed. Bulzoni, Roma 1999
al quale rimandiamo

FILMOGRAFIA

1942

Don Cesare di Bazan

scen. Vitaliano Brancati, R. Freda, Cesare Zavattini dalla commedia di Adolphe D'Ennery e RF.R Dumanoir.

con Gino Cervi, Annelise Uhlig, Enrico Glori, Paolo Stoppa; prod. Elica Film, Artisti Associati -78'

1943

Non canto più

scen. R. Freda, Stefano Vanzina da un loro soggetto;

con Enzo Fiermonte, Vera Bergman, Paola Borboni, Virgilio Riento, Lamberto Picasso;
prod. ViVa - 80'

1943-45

Tutta la città canta

scen. R. Freda, Stefano Vanzina, Vittorio Metz, Marcello Marchesi;
con Nino Taranto, Nanda Primavera, Maria Pia Arcangeli, Vivi Gioi, Natalino Otto;
prod. Ici/Safir/Appia film - 87'

1946

Aquila NERA

scen. Mario Monicelli, Stefano Vanzina, R. Freda, Braccio Angioletti dal romanzo
di Alexandr Puskin;
con Rossano Brazzi, Irasema Dilian, Rina Morelli, Gino Cervi, Harry Feist, Paolo Stoppa;
prod. Cdi -109'

1947

I MISERABILI

scen. R. Freda, Mario Monicelli, Stefano Vanzina, Nino Novarese dal romanzo di Victor Hugo.;
con Gino Cervi, Valentina Cortese, Giovanni Hinrich, Aldo Nicodemi, Luigi Pavese;
prod. Lux Film 95' (prima parte), 98' (seconda parte)

1948

Il cavaliere misterioso

scen. R. Freda, Mario Monicelli, Stefano Vanzina; con Vittorio Gassman, Maria Mercader, Yvonne
Sanson, Gianna Maria Canale, Elli Parvo, Antonio Centa; prod. Lux Film - 93'
1948

Guarany

scen. R. Freda dalla biografia di Carlos Gomez; con Antonio Vilar, Marlella Lotti, Gianna Maria
Canale, Andrea Forte, Luigi Pavese, Tino Buazzelli; prod. Universalialia

1948

L'astuto barone (ovvero L'eredità contesa) e Tenori per forza

reg. Renato Dery (Riccardo Freda); scen. R. Freda, Paolo Panelli, Tino Buazzelli; con Paolo Panelli,
Tino Buazzelli, Nino Manfredi, Rossella Falk, Bice Valori, Luciano Salce, Orazio Costa, R. Freda;
prod. Attilio Riccio

1949

O caçula do barulho

fot. Ugo Lombardi; ,nont. R. Freda.
con Gianna Maria Canale, Oscarito; prod. Luis Severino Ribeiro

1949

Il conte Ugolino

scen. Mario Monicelli, Stefano Vanzina, R. Freda, da un soggetto di Luigi;
con Carlo Ninchi, Gianna Maria Canale, Peter Trent, Piero Palarmeni, Carla Calò, Luigi Pavese;
prod. Forum Film, Alpi Film - 95'

1949

Il figlio di d'Artagnan

scen. Dick Giordan (R. Freda);
con Gianna Maria Canale, Piero Palermeni, Carlo Ninchi, Franca Marzi, Paolo Stoppa,
Peter Trent, Enzo Fiermonte; prod. Augustus Film —86'

1951

Il tradimento

scen. Mario Monicelli, Ennio De Concini, R. Freda, da un soggetto M. Monicelli;
con Amedeo Nazzari, Vittorio Gassman, Caterina Borato, Gianna Maria Canale, Camillo Pilotto,
Armando Francioli, Arnoldo Foà
prod. Safa Palatino —85'

La vendetta di Aquila Nera

scen. R. Freda, Alessandro Continenza, Ennio De Concini dai personaggi di Aleksandr Puskin;
con Rossano Brazzi, Gianna Maria Canale,

Vedi Napoli e poi muori

scen. R. Freda, Alessandro Continenza, Ennio De Concini
con Rossano Brazzi, Gianna Maria Canale,
prod. Carlo Caiano e Umberto Morni per Api

La leggenda del Piave

scen. Vitaliano Brancati, R. Freda, Cesare Zavattini dalla commedia di Adolphe D'Ennerye
e P.F.P. Dumanoir;

con Gino Cervi, Annelise Uhlig, Enrico Glori, Paolo Stoppa;

prod. Colamonic-Tupini per Api

Spartaco

scen. R. Freda, Jean Ferry, Gino Vicentini, Marie Bory da un soggetto di Marie Bory;
con Massimo Girotti, Ludmilla Tcherina, Gianna Maria Canale, Carlo Ninchi, Yves Vincent,
Vittorio Sanipoli, Umberto Silvestri;

prod. Consorzio Spartacus, Api film, Rialto film (Parigi); 110' (orig. 120')

1952

Teodora, imperatrice di Bisanzio

scen. Renée Wheeler, Claude Accursi, Ranieri Cochetti, R. Freda, da un soggetto di André Paul
Antoine e R. Freda; con Gianna Maria Canale, Georges Marchal, Irene Papas, Renato Baldini,
Carletto Sposito; prod. Lux film, Lux Comp. Cinématogr. De France Paris — 1955

Da qui all'eredità

scen. Carlo Veo, C. Moscovini, R. Freda;

con Beniamino Maggio, Alberto Sorrentino, Tina Pica, Pina Bottin, Domenico Modugno,
Luigi De Filippo, Nerio Bernardi;

prod. Centauro film; 85'

1956

Beatrice Cenci

scen. Jacques Remy, Filippo Sanjust da un soggetto di Attilio Riccio; con Micheline Presle, Gino
Cervi, Fausto Tozzi, Frank Villard, Antonio De Teffé, Mieille Granelli; prod. Electra (Roma),
Franco-London film (Paris) — 90'

1956I

I vampiri

scen. R. Freda, P. Regnoli, Rijk Sijstroom da un soggetto di R. Regnoli, Rijk;

con Gianna Maria Canale, Carlo D'Angelo, Dario Michaelis, Wandisa Guida;

prod. Athena cinemat., Titanus; 85'

1957

Agguato a Tangeri

scen. Alessandro Continenza, Vittoriano Petrilli, Paolo Spincla, R. Freda, da un soggetto di
Alessandro Continenza, Vittoriano Petrilli;

con Edmund Purdom, Jéneviève Page, Gino Cervi, Amparo Rivelles, Luis Peña, Felix Dafauce;

prod. Antonio Cervi (Roma), Yago-Ariel (Procusa), Rodas Film (Madrid) -112'

1958

Nel segno di Roma

reg. Guido Brignone (e Riccardo Freda e Michelangelo Antonioni); scen. Francesco Thellung,
Francesco De Feo, Sergio Leone, Giuseppe; con Anita Ekberg, Georges Marchal, Folco Lulli,

Jacques Sernas, Lorella De Luca, Chelo Alonzo, Alberto Farnese; prod. Glomer film (Roma) Lyre
(Paris), Tele film (Munche) -93'

Agi Murad il diavolo bianco

scen. Gino De Santis, Akos da un rom. breve di Lev Tolstoj;

con Steve Reeves, Giorgia Moll, Scilla Gabel, Renato Baldini, Gerard Herter, Milivoj Zivanovic, Nivola Popovic; prod. Majestic film (Roma), Lovcen film (Budva) - 98'

Caltiki il mostro immortale

scen. Philip Iust da una leggenda messicana; con John Merrivale, Didi Sullivan, Gerard Herter, Daniela Rocca, Gay Pearl, Daniele Vargas; prod. Calatea (Roma), Climax Pict. (Paris) - 6'

1960

Il giganti della Tessaglia

scen. Giuseppe Masini, Mario Rossetti, R. Freda;
con Roland Carey, Ziva Rodan, Alberto Farnese, Luciano Marin, Cinthia Caro, Alfredo Varelli; prod. Cm. (Roma), Lyra (Paris); 95' 1960

I mongoli

Reg. André De Toth; scen. Ugo Guerra, Luciano Martino, Ottavio Alessi, Alessandro Ferrau;
con Jack Palance, Anita Akberg, Antonella Lualdi, Franco Silva, Roldano Lupi; prod. Royal film (Roma), France Cm. Prod. (Paris) - 115'

1961

Caccia all'uomo

scen. Dino De Palma, Marcello Coscia, Luciano Martino;
con Eleonora Rossi Drago, Yvonne Forneaux, Umberto Orsini, Andrea Checchi, Riccardo Garrone, Alberto Farnese; prod. Fair Film -100'

Maciste alla corte del Gran Khan

scen. Creste Biancoli, Duccio Tessari;
con Gordon Scott, Yoko Tani, Dante Di Paolo, Gabriele Antonini, Leonardo Severini; prod. Panda Cm. (Roma), Callus Prod. (Paris) -94'

Maciste all'inferno

scen. Oreste Biancoli, Piero Pierotti, da un sugg. di Eddie H. Given;
con Kirk Morris, Hélène Chanel, Angelo Zanolli, Andrea Bioc; prod. Panda Cin.;90'

1962

L'orribile segreto del dottor Hitchcock

reg. Robert Hampton (R. Freda) scen. Julian Berry (Ernesto Gastandi); con Barbara Steele, Robert Fleming, Montgomery Glenn, Teresa Fitzgerald, Harriett Medin-White; prod. Panda Cm. 94'

Le sette spade del vendicatore

scen. Filippo Sanjust, R. Freda;
con Brett Halsey, Beatrice Altariba, Giulio Bosetti, Gabriele Antonini, Mario Scaccia;
prod. Adelfia Comp. Cm. (Roma), Comptoire Francais du Film (Paris) -90'

Oro per i Cesari

reg. André De Toth, R. Freda; scen. Arnold Peri da un rom. Di Florence A. Seward;
con Jeffrey Hunter, Myléne Demongeot, Ron Randeli, Massimo Girotti, Ettore Manni Giulio Bosetti; prod. Adelfia Comp. Cm. (Roma), C.I.C.C. (Paris) - 100'

1963

Lo spettro

reg. Robert Hampton (R. Freda); scen. Robert Davidson (Oreste Biancoli), Robert Hampton (R. Freda) da un sugg. di Robert Davidson (O. Biancoli);
con Barbara Steele, Peter Baidwyn, Leonard G. Elliott, Harriett Medin-White; prod. Panda Cm. 100'

1963

Il magnifico avventuriero

scen. Filippo Sanjust; con Françoise Fabian, Brett Halsey, Claudia Mori, Jacinto San Emeterio;
prod. Panda Cin. (Roma), Hispame film (Madrid), Les Films du Centaure (Paris) -90'

1964

Giulietta e Romeo

scen. R. Freda dall'omonima tragedia di W. Shakespeare;
con Geronimo Meynier, Rosemarie Dexter, Tony Soler, Carlos Estrada;

prod. Imprecine (Roma), Rispace film (Madrid) -90'

Genoveffa di Brabante

scen. R. Freda;

con Alberto Lupo, Maria J. Alfonso, Andrea Botic, Antonella Della Porta;

prod. Imprecine (Roma), Hispace film (Madrid) -90'

1966

le due orfanelle

scen. Michel Wichard, R. Freda, dal rom. di Adolphe D'Ennery;

con Valeria Ciangottini, Sophie Darès, Mike Marshall, Simone Valère, Jean Desailly;

prod. Cine Italia Film (Roma), Comptoire Francais du Film (Paris); 90'

Coplan fx 18 casse tout

(*Agente 777, missione Summergame o Fermati Coplan*)

scen. Claude Marcel Richard, R. Freda da un rom. di Paul Kenny;

con Richard Wyler, Robert Manuel, Jany Clair, Gil Delamare;

prod. Comptoire Francais du Film (Paris), Camera fil-Cinerad (Roma); 83'

1967

Roger-La Honte/Trappola per l'assassino

scen. Jean Louis Bory, da un rom. di Jules Lary;

con Georges Geret, Irene Pappas, Jean Topart;

prod. Comptoire Francais du Film (Paris), Alvaro Mancori-Anna Maria Chretien (Roma) -105'

Coplan ouvre le feu au Mexico

(*Moresque : obiettivo allucinante*)

reg. Robert Hampton (R. Freda); scen. Bertrand Tavernier, da un rom. di Paul Kenny;

con Lang Jeffries, Lee Burton, Sabine Sun, Luciana Cilli;

prod. Comptoire Francais du Film (Paris), FIDA (Roma), Balcazar (Barcellona) -94'

la morte non conta i dollari

reg. George Lincoln (R. Freda); scen. Giuseppe Masini, G. Lincoln da un sugg. di G. Masini;

con Mark Damon, Stephen Forsyth, Luciana Cilli, Pamela Tudor;

prod. Cinecidi -93'

A doppia faccia — Das gesicht im Dunkeln

reg. Robert Hampton (R. Freda); scen. R. Hampton, Paul Hengee da un sugg. di Romano Migliorini,

GB. Mussetto e Lucio Fulci, ispirato ad un rom. di Edgard Wallace;

con Klaus Kinski, Annabella Incontrera, Sidney Chaplin, Kristiane Kruger;

prod. Colt. Prod. Cin. (Roma), Mega film (Roma), Rialto-Preben Philips (Berlino) -91'

1970

L'iguana dalla lingua di fuoco

reg. Willy Pareto (R. Freda); scen. Alessandro Continenza, W. Pareto (R. Freda), da un racc.

di Richard Mann;

con Luigi Pistilli, Dagmar Lassander, Anton Driffing, Dominique Boschero;

prod. Oceania Prod. Cin. (Roma), Les Film Corona (Nanterre), Terra Filmkunst (Berlino) -98'

1971

Tamar, wife of Er

(*La salamandra del deserto*)

scen. Ygal Mossenson da un suo soggetto;

con Claudia Wiedekind, Ettore Manni, Yosef Shiloah;

prod. Film Studios of israel; 85'

1980

Murder Obsession — Furia omicida

scen. R. Freda, Antonio Corti da un sugg. di A. Corti e E. Piccioni;

con Stefano Patrizi, Silvia Dionisio, Martine Brochard, Henry Garcin, Laura Gemser

prod. Dionisio Cin.ca (Roma), Gurchich (Paris) -105'

COLLABORAZIONI:

1937

Lasciate ogni speranza, di G. Righelli

1938

La voce senza volto, di G. Righelli

Fuochi d'artificio, di G. Righelli

Piccoli naufraghi, di F. Calzavara (anche co-regista)

Il cavaliere di San Marco, di G. Righelli

1939

Il barone di Corbo, di G. Righelli

In campagna è caduta una stella, di E. De Filippo

1940

La granduchessa si diverte, di G. Gentilomo

Cento lettere d'amore, di M. Neufeld

Caravaggio il pittore maledetto, di G. Alessandrini

1941

L'avventuriera del piano di sopra, di R. Matarazzo

1942

Buongiorno Madrid, di M. Neufeld

1943

L'abito nero da sposa, di L. Zampa