RICCARDO FREDA, UN MAESTRO DI CINEMA POPOLARE

Riccardo Freda, Master of Popular Cinema

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Emiliano Morreale**

La grande stagione di Riccardo Freda comincia nell'immediato dopoguerra, con i film d'avventura girati per la Lux di Riccardo Gualino, e termina negli anni Sessanta inoltrati, diciamo con *Lo spettro*. Anni in cui il regista si muove tra produzioni più ricche e altre di serie B, ma sempre secondo un suo credo di energia e velocità. Il cinema è un'arte che si fa in fretta: "Quando la lavorazione di un film dura troppo si perde d'entusiasmo, e il ritmo del film ne risente. L'ideale sarebbe di mettere la bobina nella macchina da presa, dare il via all'azione, e non fermarsi più".

Lontano dal genere fondamentale del cinema italiano, la commedia, nemico giurato del neorealismo, Freda si è sempre presentato come regista 'all'americana', maestro del cinema d'azione, autore di grandi melodrammi, infine pioniere del nostro cinema horror. Nel suo progetto di cinema popolare un ruolo fondamentale ha la letteratura, magazzino di spunti celebri o meno, in cui alto e basso si confondono (Dante, Puškin, Hugo, d'Ennery). Come per i libretti d'opera, e come era stato per il film muto, che è la sua altra grande fonte di ispirazione. Buona parte dei suoi film, oltre che adattamenti letterari, sono remake di film muti che lo avevano appassionato da bambino, nell'infanzia di *pied noir* in Egitto: Valentino, Maciste, Griffith… Regista non certamente cinefilo, Freda si è nutrito di cinema sentendosi erede di una tradizione, ed è divenuto un maestro di stile: non sorprende l'amore che per lui avranno diversi registi tra loro lontani, da Tavernier a Tornatore.

Il movimento di macchina classico del suo cinema, è stato detto, è il carrello laterale o diagonale che guida un personaggio in un ambiente affollato, un luogo pieno di insidie magari, ma in cui il protagonista resta baricentro dell'azione e dello sguardo. Esiste certamente uno 'stile Freda', fatto di ampi e sontuosi movimenti di macchina, di carrelli e di gru, ed esistono almeno nella prima fase della sua produzione degli eroi frediani, nobili e coraggiosi, tipici del racconto popolare. Ma da un certo punto (negli horror, ad esempio) non si potrà nemmeno più parlare di buoni e di cattivi. Sarà un Freda più disilluso sull'uomo, e certo anche sul cinema.

Autore pieno, e pienamente popolare, Freda è stato ignorato dalla critica italiana, e riscoperto in Francia in chiave di politica degli autori. Ne fanno una bandiera i macmahoniens, ma piace molto anche a quelli di "Positif". Anche in Italia la sua figura è stata poi omaggiata e riletta, specie dalla generazione che voleva liberarsi dell'egemonia ideologica del neorealismo. In seguito i cinefili apprezzeranno soprattutto i suoi horror, ma il suo cinema, così classico, non ha potuto godere del fascino perverso, pop o in seguito trash, di certa produzione di genere successiva. Freda è stato l'ideale per battaglie culturali e provocazioni, ma anche per appassionare generazioni di pubblici e di critici. Oggi il suo ci appare un esempio di cinema perduto da leggere anche insieme alla storia culturale, dei modi di produzione e del pubblico italiano e non solo.

Emiliano Morreale

Riccardo Freda's great period began immediately after the war with the adventure films he made for Riccardo Gualino's Lux and ended in the 1960s with Lo spettro. *During that time the director worked on high-end productions and second-rate ones but always according to his creed of energy and speed. Film is an art to be done in a hurry, as the director often said: "When the production of a film takes too long, enthusiasm drags, and the film's rhythm is affected by it. Ideally, you put a reel in the camera, call action and never stop".*

Averse to the quintessential Italian film genre, comedy, and a sworn enemy of Neorealism, Freda always presented himself as an 'American-style' director, a master of action movies, a creator of grand melodramas and even a pioneer of Italian horror film. Literature played a leading part in his idea of popular cinema, a veritable storehouse of celebrated and unknown references melding high and low (Dante, Pushkin, Hugo, d'Ennery). Opera librettos and silent films were also great sources of inspiration for the director. Aside from literary adaptations, many of his films were remakes of silent films he had been fond of ever since his pied-noir childhood in Egypt: Valentino, Maciste, Griffith… Certainly not a cinephile, Freda nourished himself on film: thinking he was heir to a tradition, he became a master of style. It is not surprising that he is admired by extremely diverse directors, from Bertrand Tavernier to Giuseppe Tornatore. The classic camera movement in his films, it has been said, was a lateral or diagonal dolly that leads a character into a crowded venue, a place to explore, possibly full of peril, where that character is always at the center of the action and the scene. There is undoubtedly a 'Freda style' – wide, curving camera movements, with a dolly and crane – just as there are Fredian heroes – at least during the first phase of his career – who are noble, brave and typical of popular storytelling. But at a certain point (with horror films, for example) it is not a question of good or bad. Freda became more cynical and disappointed with man and certainly with filmmaking.

A total filmmaker and totally popular, Freda was ignored by Italian critics but he was rediscovered in France through the auteur theory. He was a banner macmahonien director, but he was also admired by the "Positif" crowd. In Italy he has also had tributes and been reinterpreted, especially by the generation that strove to free itself from the ideological hegemony of Neorealism. Thereafter, cinephiles would especially esteem his horror films, but his distinctly classic cinema never did enjoy that perverse, pop or trash type of fascination of the later genres. Freda was perfect for cultural battles and provocation but also for engaging and thrilling generations of audiences and critics alike. His work appears to us today as an example of a lost cinema to be read alongside the history of culture, of the modes of production, and of the audience in Italy and beyond.

Emiliano Morreale

AQUILA NERA

Italia, 1946 Regia: Riccardo Freda

▪ Sog.: dal racconto *Dubrovskij* di Aleksandr Puškin. Scen: Mario Monicelli, Steno, Riccardo Freda. F.: Rodolfo e Guglielmo Lombardi. M.: Otello Colangeli. Scgf.: Arrigo Equini. Mus.: Franco Casavola. Int.: Rossano Brazzi (Vladimir Dubrovskij), Irasema Dilian (Masha Petrovic), Gino Cervi (Kirila Petrovic), Rina Morelli (Irene), Harry Feist (Serge Ivanovic), Paolo Stoppa (un bandito), Gina Lollobrigida (schiava kirghiza). Prod.: Nino Angioletti per CDI ▪ 35mm. D.: 111'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Russia, inizio dell'Ottocento. Vladimir Dubroskij, allievo ufficiale, tornato a casa trova i suoi averi usurpati dal perfido Kirilla Petrovic. Datosi alla macchia, organizza una resistenza contro l'usurpatore con la sua banda, sotto il nome di Aquila Nera. E un giorno, si imbatte nella bellissima figlia di Petrovic... Il primo film di Freda nel dopoguerra, terza versione cinematografica di un racconto di Puškin (dopo quella americana di Clarence Brown con Rodolfo Valentino e quella russa del '37 di Alex Ivanovskij) è un immenso successo commerciale: primo posto al box office nazionale. "Freda si serve del film d'avventure per esaltare le forze della vita, all'opposto dei canti funebri del calligrafismo (basta confrontare il film a *Un colpo di pistola*, altro adattamento da Puškin, di Castellani). Freda si appassiona altresì a dare pieno rilievo a dei personaggi di eroi individualisti che forgiano con le proprie mani e contro ogni ostacolo il proprio destino. E anche in questo caso, Freda è controcorrente. Volta le spalle alla *grisaille* unanimista del neorealismo, alla rassegnazione più o meno esplicita, così come alla sua prodigiosa capacità di attenzione al presente. Prima di tutto, la sua opera è quella di un maestro di stile dalle qualità molteplici le cui preferenze e scelte vanno spesso nel senso del gusto del grande pubblico. Ritmo sapiente del découpage; splendida stilizzazione della ricostruzione plastica; scene d'azione collettive, duelli e inseguimenti dal brio sfrenato; fantasia e potenza: perché queste qualità dovrebbero essere lasciate al solo cinema americano?" (Jacques Lourcelles).

Aquila nera

Russia, at the beginning of the 1800s. Vladimir Dubroskij, a cadet, returns home to find that his property has been confiscated by the evil Kirilla Petrovic. After going into hiding, he organizes a rebellion against the usurper with a band under the name Black Eagle. One day Dubroskij runs into Petrovic's beautiful daughter... Freda's first post-war film, the third cinematic adaptation of Pushkin's story (after Clarence Brown's American version with Rudolph Valentino and Alex Ivanovskij's Russian version from '37) was a huge commercial success: the top box office in Italy. "Freda uses adventure film to intensify the sense of vitality as opposed to a funereal ode to form (just compare it to Castellani's Un colpo di pistola*, another Puškin adaptation). Freda is also keen on fully drawing out individualist heroes who make their own destiny no matter what obstacles they encounter. In this regard, Freda went against the mainstream. He turned his back on the unanimist* grisaille *of Neorealism, its fundamentally explicit resignation and its portentous attention to the present. His is the work of a multi-faceted master of style whose preferences and choices often go in the direction of the general public's taste. Skillful découpage; splendid stylization of the reconstruction; vivacious collective action scenes, duels and chases; imagination and power: why should these qualities only be associated with American cinema?" (Jacques Lourcelles).*

IL CAVALIERE MISTERIOSO

Italia, 1948 Regia: Riccardo Freda

▪ Scen.: Riccardo Freda, Mario Monicelli, Steno. F.: Rodolfo Lombardi. M.: Otello Colangeli. Scgf.: Piero Filippone, Nino Novarese. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Vittorio Gassman (Giacomo Casanova), Maria Mercader (Elisabetta), Yvonne Sanson (Caterina II), Gianna Maria Canale (la contessa Lehmann), Elli Parvo (la moglie del doge), Antonio Centa (fratello di Casanova), Giovanni Hinrich

(il grande inquisitore), Tino Buazzelli (un congiurato). Prod.: Dino De Laurentiis per Lux Film ▪ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Dopo *Don Cesare di Bazan* e il primo *Aquila nera*, che riportavano il cinema italiano d'avventura alle sue origini vigorose, picaresche e dinamiche in opposizione al calligrafismo morboso dell'epoca fascista, Freda firma con *Il cavaliere misterioso* un racconto dal tono assai più personale e uno dei suoi capolavori. Il suo virtuosismo lo porta a includere un originale ritratto di Casanova (al suo settimo film, Gassman è il Casanova più distinto e credibile che si sia mai visto) in un racconto d'avventure polivalente le cui sequenze sono abitate talvolta dall'enigmatica e oscura progressione di un racconto poliziesco, talaltra dall'atmosfera insolita e angosciante di un racconto quasi fantastico (le scene a Vienna). Per non parlare ovviamente di quel clima di intrigo e di algido *marivaudage* attraverso il quale Freda ci offre la sua visione del XVIII secolo. Qui allestisce briosamente il proprio universo personale: un mondo di perfidia, di calcolo e di crudeltà in cui la sincerità è sempre perdente, illuminato con eleganza crepuscolare. Come sempre nei suoi film, l'aspetto plastico (scenografia, costumi, fotografia) è trattato con cura estrema ma mai fine a se stessa. Esso è sempre meravigliosamente legato a una concezione ultradinamica del racconto cinematografico. In tal senso, risultano emblematiche le sequenze finali dell'inseguimento in slitta, che sfruttano tutte le variazioni di bianco. Sono estremamente affascinanti e comunicano, assieme alla loro sontuosità visiva, una nota di disincanto e di amarezza caratteristica dell'autore.
Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

Il cavaliere misterioso

After Don Cesare di Bazan *and the first* Aquila nera*, which took Italian adventure films back to their tough, picaresque and dynamic roots, unlike the soft embellished style of the fascist period, Freda completed* Il cavaliere misterioso*, a story with a much more personal tone and one of his masterpieces. His virtuosity led him to include an original portrait of Casanova (his seventh film, Gassman is the most distinct and credible Casanova ever seen) in a wide-ranging adventure story whose sequences are at times inhabited by an obscure and enigmatic progression of a detective story, an unusual and distressing atmosphere of an almost imaginary story (the scenes in Vienna), not to mention that climax of intrigue and frosty marivaudage which Freda uses to show us his vision of the 18th century. He brightly creates his own personal universe: a world of treachery, plotting and cruelty in which honesty is always lacking, illuminated with elegance. As always in his films, the formal aspect (sets, costumes, photography) is treated with extreme care but never as an end in itself. It is always wonderfully connected to a dynamic conception of the cinematographic story. In this sense the final sequences of the sleigh chase are emblematic as they exploit all of the variations of white. They are extremely charming and communicate, along with their visual splendour, the director's characteristic bitter and detached style.*
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992*

I MISERABILI

Italia, 1948 Regia: Riccardo Freda

▪ Sog.: dal romanzo omonimo di Victor Hugo. Scen.: Riccardo Freda, Mario Monicelli, Steno, Nino Novarese. F.: Rodolfo Lombardi. M.: Otello Colangeli. Scgf.: Guido Del Re. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Gino Cervi (Jean Valjean), Valentina Cortese (Cosetta, Fantine), Andreina Pagnani (Suor Simplicia), Giovanni Hinrich (Aldo Nicodemi), Aldo Nicodemi (Marius), Ugo Sasso (il capo dei rivoluzionari), Marcello Mastroianni (un rivoluzionario), Gabriele Ferzetti (l'amante di Fantine). Prod.: Carlo Ponti per Lux Film ▪ 35mm. D.: 188'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

I miserabili

Avevo letto molto il romanzo di Hugo dall'infanzia in poi e avevo un certo numero di idee che avevo proposto ai miei sceneggiatori, Novarese, Steno e Monicelli. Come ogni volta, ci siamo scambiati le nostre visioni del romanzo. Per me, adattare Hugo era abbastanza facile perché è un grande sceneggiatore: i personaggi e i dialoghi esistono e le scenografie sono descritte. Nell'insieme, sono rimasto molto fedele al romanzo, quanto meno nell'evoluzione della storia. Ma per me, Valjean doveva essere un eroe e non un personaggio gravato dal proprio passato. Lui non pone questioni metafisiche, non riflette sul senso del bene e del male, fa quello che vuole. Il mio film comincia volontariamente come un western con gli ingredienti classici: spari, arresto di Valjean e tentativo di evasione. Fino alla fine del racconto, il mio Valjean agisce come crede giusto, non cerca di redimersi. Di fronte a tutta la miseria umana descritta da Hugo, volevo un raddrizzatore di torti, come l'Aquila Nera o più tardi Casanova o Maciste.
Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

I Miserabili di Freda è anzitutto un'opera dinamica in continua progressione, come una foresta di destini in marcia, tra i quali spicca la figura di un Jean Valjean che il regista ha voluto il meno possibile moralizzatrice. Questo movimento generale del film tiene in gran conto il rapporto di ciascun personaggio con il suo spazio, colto da una macchina da presa quantomai viva e dallo sguardo acuto del cineasta. Il modo in cui Jean Valjean abbraccia lo spazio della cava quando prepara l'evasione; il modo in cui Fantine guarda la piazzetta innevata dove andrà a 'lavorare'; il modo in cui Cosette guarda e teme lo spazio degli adulti, visto da sotto il tavolo dove è solita rifugiarsi; il modo in cui Javert si vede improvvisamente separato dal mondo e da se stesso come attraverso una grata prima di andare a buttarsi nella Senna: ecco alcune domande la cui risposta, inscritta nella messinscena, alimenta il movimento incessante del racconto. Film falsamente ricco, questa versione dei *Miserabili* prodotta dalla Lux ha potuto contare su un budget relativamente ridotto che spesso ha stimolato l'immaginazione del regista e talvolta l'ha frenata.
Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

I had read Hugo's novel a lot from childhood onwards, and I had suggested a certain number of ideas to my screenwriters, Novarese, Steno and Monicelli. As always, we shared our visions of the novel. In my opinion, adapting Hugo was rather easy because he is a great screenwriter: the characters and dialogue are there, and the sets are described. On the whole, I was faithful to the novel, at least in the story's evolution. But I felt Valjean was supposed to be a hero and not a character burdened by his past. He does not ask metaphysical questions nor reflect on the meaning of good and evil; he does what he wants. My film deliberately begins with the classic ingredients of a Western: shooting, Valjean's arrest and his attempt to escape. Up until the story's end, my Valjean acts as he wishes and never tries to redeem himself. Within all the human misery described by Hugo, I wanted a rectifier of wrongs, like the Black Eagle or, later on, Casanova or Maciste".
Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

Freda's Les Misérables *is first and foremost a dynamic work in continual progression, like a forest of destinies on the march, where Jean Valjean stands out, as the director wanted as little moralizing as possible. This general movement of the film values each character's relationship with his or her surroundings, captured by what seems to be an extremely alive camera and the sharp eye of the filmmaker. The way in which Jean Valjean embraces the space in the quarry as he prepares to escape; the way in which Fantine looks at the snow-covered square where she will go to 'work'; the way in which Cosette fears the adults' space, which she sees from under the table where she usually escapes; the way in which Javert sees himself as if through a grate, suddenly separated from the world, before throw-*

ing himself into the Seine: here are some of the questions the answers to which, written into the production, foster the story's incessant movement. This film is only apparently expensive, infact this version of Les Misérables *produced by Lux was backed by a relatively low budget which often stimulated the director's imagination but sometimes blocked it.*
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992*

TEODORA IMPERATRICE DI BISANZIO

Italia-Francia 1953
Regia: Riccardo Freda

▪ T. int.: *Theodora, Slave Empress*. Scen.: André-Paul Antoine, Riccardo Freda. F.: Rodolfo Lombardi. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Antonio Valente, Filiberto Sbardella. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Gianna Maria canale (Teodora), George Marchal (Giustiniano), Irene Papas (Saidia), Renato Baldini (Arcas), Carletto Sposito (Scorpios), Nerio Bernardi (Belisario), Alessandro Fersen (il metropolita). Prod.: Lux Film, Lux Compagnie Cinématographique de France ▪ 35mm. D.: 91'. Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

In questo affascinante peplum-mélo girato tra Ravenna, i teatri di posa romani e le architetture dell'Eur, Freda mette in scena un personaggio femminile seducente e forte, e (a meno di un anno dal primo lungometraggio a colori italiano) sperimenta per primo in Europa una nuova pellicola in Technicolor prodotta dalla Eastman Kodak, che dà al film un aspetto assai diverso dal coevo cinema a colori italiano.

Terzo e ultimo film di Freda per la Lux, che gli concesse un'ampia libertà di movimento, è anche la sua prima opera a colori e uno dei suoi più grossi budget. Sperimentando con un negativo Eastman Kodak un nuovo procedimento la cui stampa poteva essere effettuata solo a New York, Freda riceveva i giornalieri venti giorni dopo le riprese. Sorprende tanto più la qualità del risultato, per varietà, contrasto e intensità. Sebbene non sia un 'peplum' in senso stretto, dati luogo e tempo dell'azione, *Teodora* – dopo *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949), *Gli ultimi giorni di Pompei* (Marcel L'Herbier, 1950), *Messalina* (Carmine Gallone, 1951) e soprattutto *Spartaco* (1953) dello stesso Freda – può essere considerato una tappa importante verso il rinnovamento (1959-65) di un genere alquanto trascurato – a parte il colossale *Scipione l'Africano* – dagli inizi del sonoro. All'interno della carriera di Freda, si tratta di un film sereno ed equilibrato. L'interpretazione colpisce per la sua grande uniformità, la sceneggiatura per la scrittura abile e sovrana. Particolarmente notevoli risultano l'equilibrio tra scene di dialogo e scene spettacolari e, all'interno di tale dualismo, un altro dualismo, mirabilmente sfruttato, tra luce e ombra (vedi, nella serie di scene spettacolari, il contrasto tra la luminosità della corsa di bighe e la cupa ferocia dei combattimenti nei sotterranei). Allo stesso tempo, è uno dei rari film ottimisti di Freda. L'unione di sensualità e tenerezza nella coppia Giustiniano-Teodora trova il suo equivalente, sul piano politico, in una sintesi felice tra severità patrizia e liberalismo d'ispirazione popolare. Vengono così stabilite continue corrispondenze (nel senso baudelairiano del termine) tra la vita privata dei due personaggi e il loro destino pubblico. Esse conferiscono una sfumatura sorprendentemente positiva alla fantasticheria politica di un autore solitamente più cinico e più amaro. Restano mirabili, in varie sequenze, le inquadrature nonché la loro successione e il loro ritmo virtuosistici, che fanno di Freda uno dei grandi esteti della storia del cinema. Esempio: la scena in cui Teodora, braccata dal mostro cieco, cerca di spezzare la linea di guardie che ostacola la sua fuga.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992

In this fascinating sword-and-sandal melodrama set in Ravenna, at studios in Rome and the EUR complex, Freda brings to the screen a seductive and strong female character and, less than a year after the first Italian feature film in color, is the first in Europe to experiment with a new Technicolor film stock produced by Eastman Kodak, which gave the movie a very different look from other contemporary Italian color films.

It was Freda's third and final film for Lux, which allowed him some room to manoeuver. It was also his first color film and one of his largest budgets. Experimenting with an Eastman Kodak negative that had to go to New York to be printed, Freda received the rushes twenty days later. The quality of the result is nevertheless surprising, as is the variety, contrast and intensity. Although it was not strictly speaking a 'sword-and-sandal' film, given the place and time of the action, Theodora *– which came after* Fabiola *(Alessandro Blasetti, 1949),* The Last Days of Pompeii *(Marcel L'Herbier, 1950),* Messalina *(Carmine Gallone, 1951) and especially* Spartaco *(1953) also by Freda – can be considered an important step towards the renewal (1959-65) of a genre quite neglected since the beginnings of the sound era (apart from the colossal* Scipio Africanus: The Defeat of Hannibal*). Compared to Freda's other films, it is calm and balanced. The acting is striking in its regularity and the script in its capable writing. The balanced dialogue and dramatic scenes are particularly remarkable, another dualism, commendably exploited, between light and shadows (see the contrast, in the series of spectacular scenes, between the luminosity of the racing chariots and the dark ferocity of the underground fighting). At the same time, it is one of Freda's few optimistic films. The union of sensuality and tenderness between Justinian and Theodora is mirrored, at a polit-*

Teodora imperatrice di Bisanzio

ical level, in the happy marriage between aristocratic severity and popularly inspired liberalism. And so a continual correspondence (in Baudelaire's sense of the word) is established between the private life of the two characters and their public destiny. It gives a surprisingly positive hint about the political daydreaming of a director who is usually more cynical and bitter. The framing, the sequences and their virtuoso rhythm remain admirable; they make Freda one of the great aesthetes in the history of cinema. For instance: the scene where Theodora, hunted by the blind monster, tries to break the line of guards preventing her from escaping.
Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992*

MOSAICI A RAVENNA

Italia, 1954 Regia: Riccardo Freda

▪ F.: Rodolfo Lombardi. M.: Riccardo Freda. ▪ 35mm. D.: 10'. Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Contemporaneamente a *Teodora*, ho girato il mio documentario sui mosaici bizantini di Ravenna, e ho potuto ammirare le rappresentazioni di Teodora e di Giustiniano. […] A parte il mio interesse personale, è un complemento di lavoro, una maniera di capire Bisanzio. Ho sempre amato gli affreschi, le grandi tele e i mosaici. […] L'ho già detto, il regista è schiavo di un formato e degli obiettivi, il pittore al contrario è libero. Abel Gance aveva cercato di liberarsi del formato, e capisco le sue ricerche. L'ideale secondo me sarebbe di cambiare formato, focale e schermo a seconda delle inquadrature. Uno schermo verticale, ad esempio, per filmare una torre, e uno schermo orizzontale per un banchetto.
Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

La regia del documentario è firmata da Giuseppe Fatigati, direttore di produzione di *Teodora*.

While making Teodora*, I also filmed my documentary on the Byzantine mosaics of Ravenna, which gave me the opportunity*

to admire the depictions of Theodora and Justinian. […] Aside from my personal interest, it was a complementary work, a way of understanding Byzantium. I have always loved frescoes, great paintings and mosaics. […] I've said it time and again, a director is a slave to a film format and the lens; a painter, on the other hand, is free. Abel Gance tried to free himself from format, and I understand his endeavors. What I think would be ideal is to change format, focal length and screen according to the shot. A vertical screen, for example, for filming a tower, and a horizontal one for a banquet.
Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

Giuseppe Fatigati, the production manager of Teodora*, appears as the director of the documentary*.

BEATRICE CENCI

Italia-Francia, 1956
Regia: Riccardo Freda

▪ Sog.: Attilio Riccio. Scen.: Jacques Remy, Filippo Sanjust. F.: Gabor Pogany. M.: Riccardo Freda, Giuliana Taucher. Scgf.: Arrigo Equini. Mus.: Franco Mannino. Int.: Mireille Granelli (Beatrice Cenci), Micheline Presle (Lucrezia), Gino Cervi (Francesco Cenci), Fausto Tozzi (Olimpio Calvetti), Frank Villard (giudice Ranieri), Antonio De Teffé (Giacomo Cenci), Emilio Petacci (Marzio Catalano), Guido Barbarisi (giudice), Claudine Dupuis (Martina). Prod.: Electra Compagnia Cinematografica, Franco London Film ▪ 35mm. D.: 90'. Col. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: CSC – Cineteca Nazionale ▪ Restaurato da CSC – Cineteca Nazionale con la collaborazione della Compass Film Srl / *Restored by CSC – Cineteca Nazionale in collaboration with Compass Film Srl*

Non dimenticherò mai lo choc causato dalla scoperta di *Beatrice Cenci*, in un piccolo cinema di Lione dietro la stazione di Brotteaux, abbagliato davanti ai primi piani, davanti a questo movimento di gru che si concentra su una giovane che corre nella foresta, in una notte di tempesta, questo inseguimento notturno, la brusca apparizione di un cavaliere che la salverà almeno per un po', che le darà un po' di requie. Sequenza d'apertura magistrale, dove Freda fa cozzare i colori, il blu della notte, dell'acqua, il giallo di un vestito o di una torcia dove egli si impadronisce dello spazio con la stessa violenza folgorante che spinge i suoi personaggi verso il loro destino.
Bertrand Tavernier in *Riccardo Freda*, a cura di Jean A. Gili, Quaderni di Cinecittà International n. 5, Roma 1993

Io e i miei sceneggiatori eravamo d'accordo: l'eroina doveva essere innocente perché si sviluppasse il dramma e l'emozione dominasse il film dall'inizio alla fine. È più interessante filmare un'innocente che una criminale. *Beatrice Cenci* è un peplum moderno. Ancora un dramma senza via d'uscita come le tragedie greche. Non si può lottare contro il destino. E io filmo questa fatalità diabolica in CinemaScope... anche se non ho partecipato direttamente alla stesura, ho dato le mie idee e ho seguito scrupolosamente l'elaborazione della sceneggiatura.
[…] Gabor Pogany, il direttore della fotografia, era in grado di tradurre in termini luministici ogni mia idea. Ha subito compreso la mia volontà che il film somigliasse ad un affresco, ma un affresco malsano. Ha saputo conferire la luce giusta agli innamorati e al bambino sul fiume, ha saputo illuminare il banchetto anche in profondità di campo. Ma ha anche saputo illuminare il clima incestuoso diella scena in cui Cenci che osserva la propria figlia mentre si spoglia.
Ho riflettuto anche sui costumi, gli abiti di Beatrice fanno parte del dramma. Sono una mescolanza di colori violenti che incitano Cenci a commettere il suo crimine e di pastelli che evocano il candore e il pudore di Beatrice. Le scenografie di Arrigo Equini e i trucchi di Mario Bava sono molto importanti. Bava non è citato ma ha

Beatrice Cenci

partecipato al lavoro delle scenografie e degli effetti speciali. Questi trucchi rivelano un artista autentico. Il Cinemascope, per me, è un formato magnifico e mi ci sento a mio agio. Ho cercato più che mai di ottenere delle composizioni nello stile di Carpaccio, che non esitava ad usare tele di venti metri di larghezza. Ma nessun critico ha mai visto questo mio rapporto diretto con la pittura italiana.
Riccardo Freda in Eric Poindron, *Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994

I will never forget the shock of seeing Beatrice Cenci *at a small cinema in Lyon behind the Brotteaux station, being struck by the close-ups, by the crane movement that focuses on a young girl running in a forest on a stormy night, this nocturnal chase scene, the sudden appearance of a knight who saves her at least for a little while, who gives her some rest. A masterly opening sequence in which Freda makes colors collide, the blues of night, of the water, the yellows of a dress or of a torch, in which he takes control of the space with the same dazzling force that propels his characters towards their own destiny.*
Bertrand Tavernier, in *Riccardo Freda*, Jean A. Gili (ed.), Quaderni di Cinecittà International n. 5, Roma 1993

My scriptwriters and I agreed: the heroine had to be innocent so that the drama would develop and emotion would dominate the film from beginning to end. Beatrice Cenci *is a modern sword-and-sandal, a drama with no way out, like the Greek tragedies. You cannot fight destiny. And I filmed this diabolical fatality in CinemaScope, even if I did not participate directly in the writing, I contributed with my ideas and scrupulously followed the development of the screenplay.*
[…] The director of photography, Gabor Pogany, was able to transform every one of my ideas, in terms of light. He immediately understood that film should look like a fresco, but a morbid fresco. He knew the right light for the lovers, the child on the river; and he knew how to light the feast, even in depth of field. But he also knew how to light the incestuous atmosphere of Cenci as he watches his own daughter undressing.
I also thought about the costumes, Beatrice's clothing is part of the drama. They are a mixture of violent colours which incite Cenci to commit his crime and pastels which evoke Beatrice's modesty and innocence. Arrigo Equini's set design and Mario Bava's effects are both very important. Bava is not mentioned but he participated in the set design and the special effects. These effects prove that he is a genuine artist. I think Cinemascope is a magnificent format and I feel at ease with it. More than ever before, I tried to get Carpaccio's style into the picture; he never hesitated in using canvases that were sixty feet wide. But no critic has ever noticed the Italian painters influence in my work.
Riccardo Freda in Eric Poindron, Riccardo Freda, un pirate à la caméra. Entretiens*, Institut Lumière – Actes Sud, Arles 1994*

MAGIA A PREZZI MODICI
Italia, 1956 Regia: Riccardo Freda

▪ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Istituto Luce Cinecittà

Giusto prima di inaugurare con *I vampiri* il cinema horror europeo, Freda realizza un ironico documentario sulla moda dell'occulto e del satanismo a Roma: "Il mio film mostrava dei veggenti, tutta una fauna parapsicologica assolutamente non seria. Ma il pubblico ci credeva, non si rendeva conto che era un film ironico" (Riccardo Freda).

Just before inaugurating European horror film with I vampiri*, Freda made a humorous documentary on the occult and Satanism in Rome: "My film showed clairvoyants, a whole parapsychological fauna that was not serious at all. But the audience believed it and did not realize that the film was ironic. (Riccardo Freda).*

I VAMPIRI
Italia, 1956 Regia: Riccardo Freda

▪ T. int.: *Lust of the Vampire*. Sog.: Piero Regnoli, Rijk Sijstrom. Scen.: Riccardo Freda, Piero Regnoli, Rijk Sijstrom. F.: Mario Bava. M.: Roberto Cinquini. Scgf.: Beni Montresor. Mus.: Roman Vlad. Int.: Gianna Maria Canale (Giselle Du Grand e la duchessa Marguerite Du Grand), Carlo D'Angelo (l'ispettore Santel), Dario Michaelis (Pierre Valentin), Wandisa Guida (Laurette Robert), Antoine Belpêtré (dottor Julien De Grand), Riccardo Freda (un medico). Prod.: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri per Athena Cinematografica, Titanus ▪ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Il primo vero film dell'orrore italiano, che precede anche il filone di film horror della Hammer, ricostruisce negli studi della Titanus a Roma una Parigi contemporanea fantastica, grazie al geniale scenografo Beni Montresor. In conflitto con i produttori, Freda abbandonò la lavorazione, che fu ultimata da Mario Bava, direttore della fotografia del film (a quanto pare a lui si devono gli intermezzi polizieschi).

I vampiri mostra gli elementi chiave dell'approccio all'horror di entrambi i registi in una forma sorprendentemente efficace: l'ossessione di Freda per il conflitto tra la cosiddetta normalità fatta di conformismo-progresso-scienza e l'attrazione irresistibile della devianza e della sensualità; la sua visione della natura fugace, della forza, della bellezza e dell'integrità fisica, e il desiderio disperato di preservarle; e, dall'altro lato, la creazione di Bava di universi fantastici, fatti di dettagli

e di un'intensità visiva impareggiabili, paesaggi in chiaroscuro che emergono non tanto dalla psicologia dei personaggi quanto dal magnifico controllo dell'inquadratura dell'autore.
Gary Morris, *Universi in collisione: gli horror di Freda*, in *Riccardo Freda*, a cura di Stefano Della Casa ed Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting 1993

A me è sempre piaciuto fare i film per primo. *I vampiri* è nato in un modo abbastanza curioso. Eravamo nello studio di Donati e Carpentieri, stavamo pensando qualche soggetto da realizzare, e io buttai lì l'idea di fare un film dell'orrore. Mi chiesero se avevo già qualcosa di pronto. Io dissi di no, ma che potevo farlo in un giorno. E così arrivai con il soggetto, non lo avevo portato scritto ma inciso su magnetofono. Facevo anche i rumori, tipo lo scricchiolio della porta, era molto divertente. Telefonarono a Lombardo che accettò subito. Forse era uno dei suoi momenti di maggiore disponibilità, aiutata anche dal fatto che non volevo nessun attore (tranne la Canale), che ero disponibile a girarlo in una decina di giorni purché l'operatore fosse Bava e lo scenografo Beni Montresor. Commisi però un errore: lo firmai con un nome italiano. Invece gli italiani, dai loro connazionali, accettano solo le fettuccine. In seguito non ho più ripetuto questo errore, e tutti gli altri mi hanno imitato.
Intervista di Stefano Della Casa, in *Riccardo Freda*, a cura di Stefano Della Casa ed Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting 1993

The first real Italian horror film, which even predates Hammer's horror series, takes place in an imaginary contemporary Paris created at Titanus's studios in Rome by the brilliant set designer Beni Montresor. In disagreement with the producers, Freda abandoned the production, which was finished by Mario Bava, the film's director of photography (who is apparently responsible for the 'thriller' interludes).
I vampiri *shows the key elements of both directors' approach to horror in a surprisingly effective way: Freda's obsession with the conflict between so-called normality made of conformism-progress-science and the irresistible attraction of transgression and sensuality; his vision of fleeting nature, beauty and physical integrity, and the desperate desire to maintain them; and, on the other, Bava's creation of fantastic worlds made of unrivaled visual intensity and details, chiaroscuro landscapes that emerge more from the director's magnificent control of the shot than from the psychology of the characters.*
Gary Morris, Universi in collisione: gli horror di Freda*, in* Riccardo Freda*, edited by Stefano Della Casa and Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting 1993*

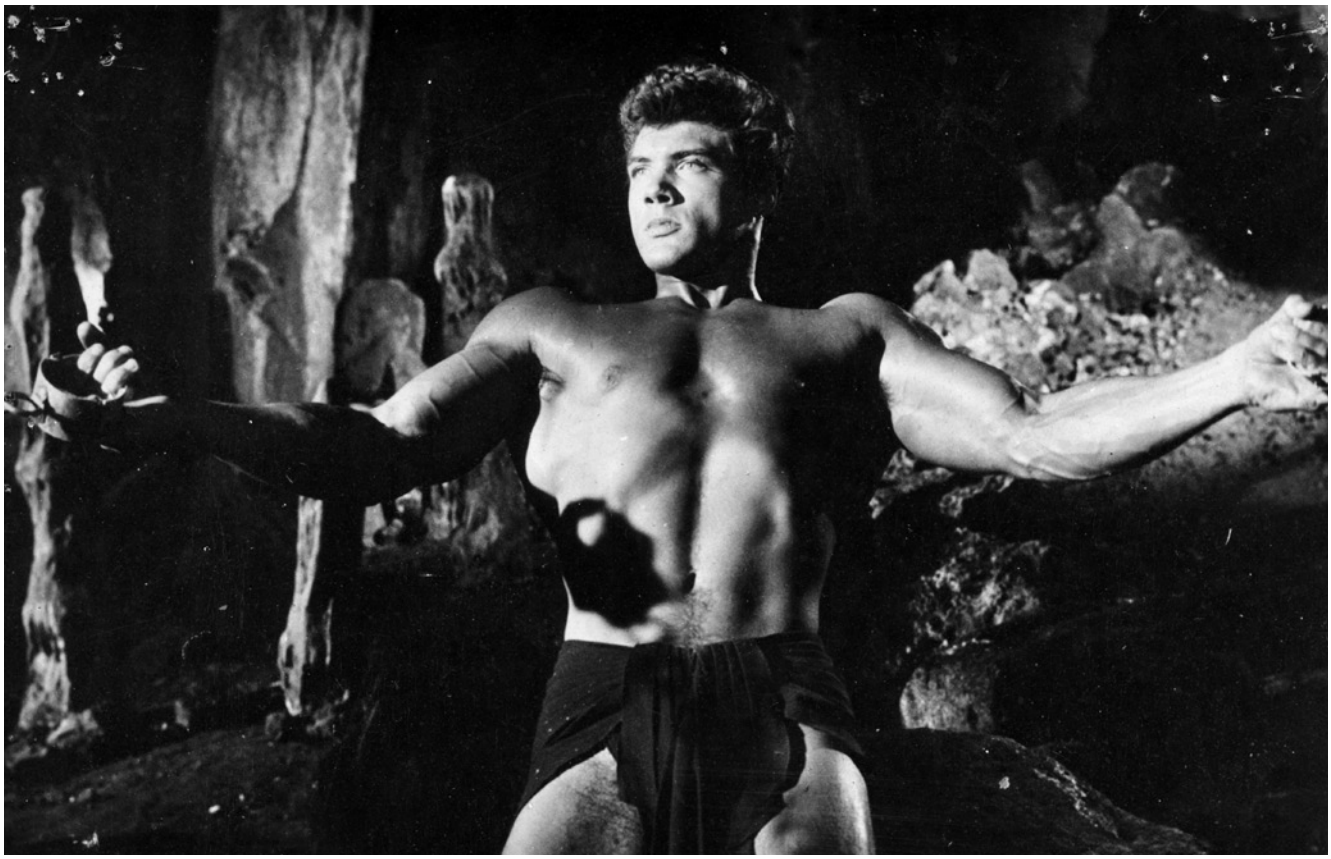
I've always liked being the first to make a film. I vampiri *came about in an odd way. We were at Donati and Carpentieri's studio thinking of a story to film, and I threw out the idea of making a horror film. They asked me if I had something ready. I said no but that I could in a day's time. And so I showed up with the story; I didn't have it written but recorded on tape. I even made sounds, like a door creaking; it was a lot of fun. They called Lombardo who immediately accepted it. Perhaps it was one of his more generous moments, helped by the fact that I didn't want any particular actor (except Canale), I was willing to do it in about ten days as long as the cameraman was Bava and the set designer Beni Montresor. I made one mistake: I made it under my Italian name, and Italians only accept fettuccine from their countrymen. Thereafter, I never made the same mistake, and everyone else copied me.*
Interview by Stefano Della Casa, in Riccardo Freda*, edited by Stefano Della Casa and Emanuela Martini, Bergamo Film Meeting 1993*

MACISTE ALL'INFERNO

Italia, 1962 Regia: Riccardo Freda

▪ Sog.: Eddy H. Given [Ennio De Concini]. Scen.: Piero Pierotti, Oreste Biancoli. F.: Eddy H. Given [Ennio De Concini]. M.: Ornella Micheli. Scgf.: Andrea Crisanti. Mus.: Carlo Franci. Int.: Kirk Morris (Maciste), Hélène Chanel (Martha Hunt, Fania), Angelo Zanolli (Charley Low), Donatella Mauro (Doris), Charles Fawcett (il dottore), Vira Silenti (Marta giovane), John Francis Lane (il valletto di Marta). Prod.: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri per Panda Cinematografica. ▪ 35mm. D.: 90'. Col. ▪ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Nel XVIII secolo, in un villaggio della Scozia, Martha Gunt viene condannata al rogo per stregoneria. Un secolo dopo, un'altra donna che porta lo stesso nome subisce la stessa condanna, ma Maciste scende all'inferno per venire a capo della maledizione. Freda, ormai lanciato nel gotico, più che un remake del film omonimo di Guido Brignone (1925) realizza una spericolata commistione di generi, avanzando nei territori del B-movie: la storia escogita anche un espediente per riciclare come flashback le scene dei precedenti film di Maciste realizzati dai produttori Donati e Carpentieri. "Trama delirante e film realizzato con pochissimi mezzi: eppure la mano sicura di Freda si nota eccome! Ad esempio, il montaggio alternato tra il terrore di Vira Silenti e l'assalto al castello vale il famoso bellissimo finale di *Aquila nera* (e non solo perché il castello sul lago di Bracciano è lo stesso). Il clima da horror contiene alcuni cliché del genere (ad esempio l'uso dello zoom nell'interno della taverna), ma è contrassegnato dal senso del peccato tipico del cinema di Freda. [...] Freda fa sembrare le grotte di Castellana, dove il film è ambientato quasi per intero, come una sorta di inferno del Doré." (Steve Della Casa, Marco Giusti, *Il grande libro di Ercole. Il cinema mitologico in Italia*, Edizioni Sebinae - Csc/Cineteca Nazionale, Roma 2013)



Maciste

In the eighteenth century in a Scottish village, Martha Gunt is burned at the stake for witchcraft. One century later, another woman with the same name meets the same fate, but Maciste descends into hell to get to the bottom of the curse. Freda, no stranger to Gothic work, rather than doing a remake of Guido Brignone's 1925 film of the same title made a daring mix of genres, moving into B-movie terrain: the story even employs flashbacks as a ploy for recycling scenes from previous Maciste films produced by Donati and Carpentieri. "A rambling plot and a film made with very little means: and yet there is no mistaking Freda's sure hand! For example, the alternation of Vira Silenti's terror with the attack on the castle is in the same league as the wonderful finale of Aquila nera *(and not just because they use the same castle near Lake Bracciano). The film's horror aesthetic contains some genre clichés (for example, the zoom shot inside the tavern), but it is marked by the sense of sin that was characteristic of Freda's work. [...] Freda makes the Castellana Caves, where most of the film was shot, look like the Inferno imagined by Doré." (Steve Della Casa, Marco Giusti,* Il grande libro di Ercole. Il cinema mitologico in Italia*, Edizioni Sebinae - Csc/Cineteca Nazionale, Roma 2013)*

L'ORRIBILE SEGRETO DEL DOTTOR HICHCOCK

Italia, 1962 Regia: Robert Hampton [Riccardo Freda]

▪ T. int.: *The Secret of Dr. Hichcock*. Scen.: Julian Berry [Ernesto Gastaldi]. F.: Donald Green [Raffaele Masciocchi]. M.: Donna Christie [Ornella Micheli]. Scgf.: Joseph Goodman. Mus.: Roman Vlad. Int.: Barbara Steele (Cynthia Hichcock), Robert Fleming (dr. Bernard Hichcock), Montgomery Glenn [Silvano Tranquilli] (dottor Kurt Lang), Teresa Fitzgerald [Maria Teresa Vianello] (Margaretha). Prod.: Louis Mann [Luigi Carpentieri, Ermanno Donati] per Panda Film ▪ Da: Cineteca D.W. Griffith ▪ 35mm. D.: 88'. Col. Versione inglese / *English version*

Per la prima volta Freda, realizzando un gotico di perfetta imitazione anglosassone, si firma con uno pseudonimo straniero (Robert Hampton) e con lui tutti gli altri collaboratori. L'idea sarà ripresa, tra gli altri, in vari horror e negli spaghetti western, da Sergio Leone in poi. Il film fu girato in dodici giorni in una villa di Roma, al quartiere Parioli. Il nome del dottore richiama ov-

viamente quello di Alfred Hitchcock, ma con una piccola variazione ortografica; nel successivo *Lo spettro* (1963), film quasi gemello di questo, torna un personaggio con questo nome, ma che non è esattamente lo stesso.

La forza di *L'orribile segreto del dottor Hichcock* e di *Lo spettro,* film controllatissimi e sapienti, sta nella loro claustrofobica e ristretta scenografia, nell'impasto sontuoso e cupo dei colori, ma soprattutto, per il primo, nella precisione analitica della descrizione di una perversione concreta, la necrofilia, e, nel secondo, nella concretezza di un 'a porte chiuse', di un gioco al massacro di quattro personaggi, dove il mistero si rivela beffa macabra, ma pienamente terrestre. Per Freda, ormai, i mostri sono tra noi, siamo noi, dominati dalle ambizioni e dalle paure.
Goffredo Fofi, prefazione a Riccardo Freda, *Divoratori di celluloide,* Il Formichiere, Milano 1981

L'orrore *vero* è quello radicato dentro di noi fin dalla nascita. È un terrore atavico che probabilmente risale ai primordi dell'uomo delle caverne. […] Il primo vero terrore è quindi quello del buio… dell'oscurità! […]. È questo il vero terrore, l'angoscia di ciò che non si vede, il rumore che scatena il terrore fino allora represso. In tutti i miei film vi sono porte che si aprono nel buio senza rumore, scricchiolii e fruscii raggelanti, il picchiettare di un ramo contro un vetro che sembra la mano scheletrica di un fantasma.
Riccardo Freda, *Divoratori di celluloide*, Il Formichiere, Milano 1981

While making a perfect copy of the Anglo-Saxon style gothic film, for the first time Freda signed with a foreign pseudonym (Robert Hampton), as did all of his collaborators. This idea was repeated in other horror films and spaghetti westerns, from Sergio Leone onwards. The film was shot in twelve days in a villa in the Parioli neighborhood of Rome. The doctor's name obviously echoes the name of Alfred Hitchcock but with a small difference in spelling; in the later work Lo spettro *(1963), almost a counterpart to this film, there is also a character with this name but he is not exactly the same.*

The strength of L'orribile segreto del dottor Hichcock *and* Lo spettro*, two controlled and skillful films, lies in their claustrophobic and constricting sets, in the sumptuous, dark mixture of colors but especially, in the first, in the analytical precision of the description of a real perversion, necrophilia, and, in the second, in the reality "behind closed doors", a murderous game played by four characters, where mystery proves to be a macabre but earthly joke. For Freda, monsters are among us, are us, dominated as we are by ambition and fear.*

Goffredo Fofi, preface to Riccardo Freda, Divoratori di celluloide*, Il Formichiere, Milan 1981*

Real horror is the one rooted in us at birth. It is an atavistic fear that probably goes back to the dawn of the caveman. […] The first true fear then is the fear of the dark … of obscurity! […]. This is what true terror is, the anxiety of what cannot be seen, the noise that triggers terror previously repressed. In all my films there are doors that open silently into the dark, creaking or rustling, a branch tapping against a window that seems to be the skeletal hand of a ghost.
Riccardo Freda, Divoratori di celluloide*, Il Formichiere, Milano 1981*

L'orribile segreto del dottor Hichcock