Università degli Studi di Sassari
Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali

Corso di Dottorato in Culture, Letterature, Turismo e Territorio
XXXV Ciclo

ANTONIO SIMON MOSSA,
a piccoli passi nel mondo del cinematografo.
Gli anni della formazione nell'ambito di GUF e CINEGUF

Tutor:
Prof.ssa Lucia Cardone

Candidata:
Dott.ssa Nadia Rondello

Co-tutor:
Dott.ssa Alessandra Sento

Anno Accademico 2021/2022

A quei padri
perduti troppo presto

Indice

Introduzione 5

Capitolo I. Antonio Simon Mossa, spettatore critico 8

I.1. Nascita di una passione 8
I.2. Il rito della visione e il fascino del mito americano 11
I.3. L'indottrinamento del CINEGUF e il germe della critica 20
I.4. La consapevolezza dello sguardo 30
I.5. Dal grande al piccolo schermo 34

Capitolo II. Antonio Simon Mossa, un *gufino* d'eccezione 36

II.1. L'iscrizione al GUF di Pisa e le prime prove ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Roma, tra musica e pittura 36
II.2. L'iscrizione al GUF di Firenze e i concorsi di scenografia e illustrazione 43
II.3. La permanenza romana e l'incontro con Josep Pla 47
II.4. I Littoriali della Cultura e dell'Arte di Trieste e l'iscrizione al Sindacato Fascista dei Registi e Scenotecnici 51
II.5. L'ingaggio come aiuto-regista 55

Capitolo III. Antonio Simon Mossa, soggettista e sceneggiatore in erba 59

III.1. L'iscrizione al CINEGUF di Firenze 59
III.2. *L'armata grigia* 66
III.2.1. Da *L'armata grigia* a *Il ferro magico* e *Nebbia* 72
III.3. La produzione cinematografica per il CINEGUF e la CINEGIL di Sassari 74
III.3.1. Cronache di un giovane corrispondente 84
III.4. L'*affaire La barca sul fiume* 93
III.4.1. Vieri Bigazzi, dalle scene teatrali al mondo di celluloide 104

Capitolo IV. *Vento di terra*, un inno d'amore alla città di Alghero 111

IV.1. Littore del Concorso per un soggetto cinematografico 111
IV.2. La genesi del film: dai bozzetti ai primi trattamenti 116
IV.3. L'identità dei luoghi 122
IV.4. I personaggi protagonisti 131
IV.5. La colonna sonora 135
IV.6. Un luogo a servizio dell'immaginazione 143
IV.7. Sulle tracce di Antonio Simon Mossa: un itinerario di cineturismo 146

Conclusioni 148

Appendice documentaria 151

Appendice iconografica 182

Filmografia di Antonio Simon Mossa..... 187

Carte dell'Archivio Simon Mossa..... 188

Carte del Fondo Serra..... 193

Carteggio Privato Famiglia Serra..... 195

Bibliografia..... 197

Indice degli articoli citati (per anno)..... 207

Sitografia..... 215

Introduzione

La storia di ogni Cineteca, di ogni archivio che abbia a cuore
la custodia della memoria di una comunità,
è fatta di incontri casuali, di ripetuti inseguimenti,
di labirinti nei quali ci si perde per anni.
Alessandra Sento, Direttrice della Società Umanitaria di Alghero

Nel 2015, Pietro Simon, figlio minore di Antonio Simon Mossa, affida alla Società Umanitaria Cineteca Sarda tre plichi di documenti manoscritti e dattiloscritti dal padre, rinvenuti all'interno di una vecchia e impolverata cassetta che un tempo conteneva alcune bottiglie di *brandy*, scovata nella mansarda della casa di famiglia. Documenti che attestano come l'affermato architetto, oltre a essere stato un pensatore politico, linguista, musicista e scrittore, fosse stato anche un uomo di cinema. All'interno di quell'improvvisata teca oltre millecinquecento carte originali e inedite tra diari, lettere, soggetti, sceneggiature, bozzetti, note di regia e di montaggio, fotografie di scena e un manuale di critica cinematografica. Una preziosa eredità digitalizzata dal Laboratorio di Antropologia Visuale "Fiorenzo Serra" – che la Società Umanitaria Cineteca Sarda, ente per il quale lavoro, in collaborazione con l'Università degli Studi di Sassari, ha attivato nel 2014 – e che ha dato corpo alla sezione cinematografica dell'Archivio Simon Mossa. Negli anni, parte di questi documenti sono stati oggetto di studio, attraverso percorsi espositivi, convegni e pubblicazioni, tra cui l'edizione critica, curata da Andrea Mariani, del manuale *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)* che Antonio Simon Mossa matura sul finire del Ventennio, resa possibile grazie alla collaborazione con la Cineteca Nazionale[1]. Documenti che attestano una certa formazione in campo cinematografico, acquisita nel corso degli anni universitari, grazie alla frequentazione della sezione cinematografica del Gruppo Universitario Fascista di Firenze, con la quale vince il Concorso per un soggetto cinematografico all'ultima edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, tenutisi a Bologna nel 1940. Esperienza che, qualche anno più tardi, gli permetterà di approdare a Cinecittà, dove lavorerà come aiuto-regista di Augusto Genina ed Harry Hasso sui set di *Bengasi* e de *La donna del peccato*, e all'Istituto LUCE come operatore di ripresa. Per comprendere come Antonio Simon Mossa sia giunto al cinema, bisognava indagare e ricostruire la sua esperienza universitaria, maturata in pieno regime fascista, fino a oggi del tutto inedita. Il progetto di

[1] Cfr. Antonio Simon Mossa, *Praxis und Kino. Prassi e Cinema,* edizione critica di Andrea Mariani (Roma, Rubbettino, 2020).

ricerca sviluppato nell'ambito del Corso di Dottorato in Culture, Letterature, Turismo e Territorio, promosso dall'Università degli Studi di Sassari, è apparso immediatamente come una preziosa opportunità per colmare il vuoto e riscrivere un pezzo di storia mancante, inserendosi in modo coerente con tutta l'attività di ricerca che la Società Umanitaria sta portando avanti da anni intorno alla figura di questo poliedrico intellettuale.

Il primo passo è consistito nello studio e la sistematizzazione delle carte, manoscritte e dattiloscritte, contenute nell'Archivio Simon Mossa, che ha permesso di individuare tre aspetti cruciali della sua attività in campo cinematografico: quello di spettatore, di critico cinematografico e di soggettista e sceneggiatore. Dall'esame di alcuni scritti autografi[2] e a seguito di un'accurata ricerca storiografica e filmografica, è stato possibile ricostruire come il suo gusto estetico, nel corso degli anni, sia via via maturato. Il primo capitolo della tesi, pertanto, partendo dalla primigenia passione per il cinema di Simon Mossa, e prendendo in esame un periodo di circa vent'anni, tenta di ricostruire la graduale evoluzione del suo pensiero critico, mediante l'affinamento del gusto estetico e una crescente acquisizione delle tecniche e del linguaggio cinematografico, che confluiscono nella pratica della critica cinematografica e nella stesura del manuale *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, rimasto incompiuto. Grazie allo spoglio di «Intervento. Quaderno di cultura del GUF di Sassari», con il quale collabora tra il 1940 e il 1943, è stato possibile individuare articoli e recensioni di film scritti dal giovane Simon Mossa, firmati spesso con vari pseudonimi, che attestano la padronanza della materia cinematografica, ma anche articoli che restituiscono tracce del suo impegno nella scrittura letteraria[3].

In seconda battuta, a partire da alcuni indizi riscontrabili nei documenti contenuti nell'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Firenze, reperiti dalla famiglia Simon, e nei documenti custoditi nell'Archivio Simon Mossa, si è tentato di ricostruire l'esperienza universitaria del giovane, compiuta tra la seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, attraverso la frequentazione dei Gruppi Universitari Fascisti di Pisa, Firenze e Roma. Dopo un'attenta e approfondita ricognizione bibliografica, al fine di contestualizzare il periodo storico e analizzare il funzionamento delle principali strutture associative studentesche, che miravano a organizzare i diversi aspetti della vita universitaria, incidendo in modo particolare sul terreno culturale e sul tempo libero, si è proceduto con lo spoglio dei fogli redatti dai GUF in oggetto, dei quotidiani dell'epoca e di riviste specializzate, al fine di ricostruire parte delle attività svolte dal giovane nell'ambito

[2] Cfr. c. (n.n.) *Al cinematografo,* 1929; *Diario 1935/36*; *Agenda 1947,* in Archivio Simon Mossa, affidato alla Società Umanitaria Cineteca Sarda nel 2015.
[3] Gli scritti pervenuti, che vanno a implementare l'Archivio Simon Mossa, sono stati inseriti nell'Appendice documentaria.

delle sezioni studentesche e attraverso la partecipazione a diverse edizioni dei Prelittoriali e dei Littoriali della Cultura e dell'Arte.

Il terzo capitolo della tesi si concentra su come, parallelamente all'esercizio della critica cinematografica, Antonio Simon Mossa abbia intrapreso l'attività di soggettista, sceneggiatore e regista per i CINEGUF di Firenze e Sassari. A seguito dello studio dei documenti conservati nell'Archivio Simon Mossa, delle carte del Fondo Fiorenzo Serra – affidato dagli eredi alla Società Umanitaria Cineteca Sarda – e della corrispondenza privata di Serra – generosamente messa a disposizione dagli eredi – ci si è concentrati sulla ricostruzione storiografica e l'analisi teorico-critica delle sceneggiature de *L'armata grigia* e de *La barca sul fiume*, scritte in collaborazione con Serra per il CINEGUF di Firenze negli anni accademici 1939/1940 e 1940/1941. Lo spoglio dei quotidiani dell'epoca, dei fogli redatti dai GUF e dalla GIL, degli appunti autografi di Simon Mossa e lo studio delle carte private di Giuseppe Melis Bassu – messe a disposizione da suo figlio Guido – ha, inoltre, condotto all'individuazione di soggetti e sceneggiature, fino a oggi inediti, di prodotti audiovisivi realizzati per il CINEGUF e la CINEGIL di Sassari da Antonio Simon Mossa in collaborazione con Fiorenzo Serra, Arturo Usai, Giuseppe Melis Bassu e Antonio Pigliaru.

In ultimo, l'indagine si è incentrata sulla ricostruzione storiografica e l'analisi teorico-critica del soggetto e della sceneggiatura di *Vento di terra*, film dal carattere sociale, narrativo e "cosmopolita" interamente ambientato ad Alghero, con il quale Simon Mossa vince il Concorso per un soggetto cinematografico ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna nel 1940. Lo studio delle carte contenute nell'Archivio e delle fonti bibliografiche relative alla storia della città ha permesso di individuare le varie fasi redazionali del progetto e di far emergere con chiarezza le peculiarità che hanno influenzato l'estro creativo di Antonio Simon Mossa. Pertanto, la ricerca ha condotto anche a un risultato operativo, in linea con il profilo territoriale previsto dal mio percorso dottorale, ossia all'ideazione di un itinerario di cineturismo, in funzione del progetto avviato dalla Società Umanitaria di Alghero nell'ambito di *Cinema delle Terre del Mare. Festival itinerante per cinefili in movimento*, finalizzato alla promozione del territorio attraverso la storia del cinema girato in città, per rilanciare la candidatura di Alghero Città del Cinema. Un *tour* a piedi che, a partire dalla sceneggiatura, ha guidato i partecipanti alla scoperta di un'Alghero del passato.

Capitolo I
Antonio Simon Mossa, spettatore critico

I.1. Nascita di una passione

«Il cinematografo mi piace immensamente; infatti il dono migliore che vorrei, sarebbe per me di andare tutti i giorni al cinematografo»[1], scrive Antonio Simon Mossa sulle pagine di un quaderno. È il 1929, l'autore ha soltanto tredici anni ed è già un incallito spettatore. Frequenta il Ginnasio Tito Livio di Padova, città in cui è nato, che ha dovuto presto lasciare, e in cui si è nuovamente trasferito con la famiglia, per via degli impegni lavorativi di suo padre Italo, docente di Farmacologia presso alcune delle principali Università italiane[2].

Il 19 aprile di quello stesso anno, la Società Anonima Stefano Pittaluga (SASP) presenta, in anteprima nazionale al pubblico del Supercinema di Roma, la versione italiana di *The Jazz Singer* (*Il cantante di jazz,* 1927) del regista statunitense Alan Crosland, che segna a tutti gli effetti la nascita dell'era del cinema sonoro, sebbene il primo film interamente parlato sia *Lights of New York* (*Le luci di New York*, 1928) di Bryan Foy, prodotti entrambi dalla Warner Bros. Stefano Pittaluga è il primo imprenditore cinematografico italiano a far tesoro della lezione impartita dal modello hollywoodiano e a imporsi come il *leader* più dinamico e intelligente del settore. Presto, conquista una posizione di assoluto rilievo nel campo della distribuzione, garantendosi il controllo di un circuito di sale cinematografiche che copre buona parte del territorio nazionale. Secondo «Film» possiede ben duecento locali in gestione diretta[3], dislocati in Veneto, Friuli, Piemonte, Liguria, Lombardia, Emilia-Romagna, Toscana, Lazio, Sicilia e Campania. Si

[1] Cfr. c. (n.n.) *Al cinematografo,* 1929, in Archivio Simon Mossa (ASM) della Cineteca Sarda della Società Umanitaria; Appendice documentaria.

[2] Nel 1916, anno di nascita di Antonio, la famiglia Simon Mossa è a Padova, mentre dal 1917 al 1920 vive a Cagliari, dove Italo dirige l'Istituto di Farmacologia dell'Università. Dal 1920 al 1924 è a Sassari, città d'origine della famiglia Simon Mossa, dove Italo è professore ordinario di Farmacologia Sperimentale e redattore della Sezione di scienze mediche e naturali per la rivista «Studi sassaresi». Nel 1924 è nuovamente a Cagliari e dal 1925 al 1928 a Pavia. Nel 1929 torna a Padova, dove vi resta almeno fino al 1932, anno in cui Italo è costretto a lasciare la Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Ateneo patavino per aver rifiutato la tessera fascista. Cfr. Federico Francioni, "Italo Simon," in *Storia dell'Università di Sassari. Volume secondo*, a cura di Antonello Mattone (Nuoro: Illisso, 2010), 45; Tito Berti, "1848-1948: un secolo di storia della farmacologia padovana, scuola di scienza e di libertà," *Padova e il suo territorio. Rivista di storia arte cultura*, no. 71 (febbraio 1998): 9.

[3] Cfr. "La liquidazione dell'UCI ed i propositi della "Pittaluga," *Film*, no. 19 (15 ottobre 1926), citato in Elena Mosconi e Nicoletta Ossanna Cavadini, "La sala cinematografica tra le due guerre: spazio architettonico e spazio sociale," in *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, a cura di Francesco Casetti ed Elena Mosconi (Roma: Carocci, 2009), 65.

tratta di sale cinematografiche stabili, sorte nel primo decennio del Novecento, nel corso della cosiddetta fase di "istituzionalizzazione" del cinema, organizzate secondo un preciso principio di gerarchia delle visioni. Nelle dieci città capo-zona, ossia Torino, Milano, Genova, Trieste, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli e Palermo, hanno luogo le prime visioni, a prezzi elevati e in sale di prima categoria e "alla moda", «collocate in posizioni centrali e capaci di attirare un numero considerevole di spettatori», per lo più borghesi e alto borghesi; più «decentrate e architettonicamente più modeste», invece, sono le sale di "quartiere", che accolgono un pubblico più popolare[4].

Nel poema manoscritto, che intitola *Al cinematografo*, con l'ingenuità tipica dell'età adolescenziale, Simon Mossa descrive il clima che si respira in una sala cinematografica della fine degli anni Venti, in pieno regime fascista. La sala, scrive, è frequentata da

> «persone di tutti i tipi, di qualunque classe, brutti, belli, eleganti, elegantissimi, … certi che si commuovono tanto, che piangono e altri che per un non nulla ridono, altri parlano a voce alta, altri maledicono i denari spesi per entrare, altri gridano "suona, cambia Maestro!": è insomma un pandemonio»[5].

Il cinema è ormai diventato un fenomeno di massa che coinvolge tutti i ceti, anche quelli meno abbienti. Il processo di conversione al sonoro, però, è lento e, nonostante il graduale adeguamento delle sale cinematografiche, sulla gran parte degli schermi italiani persistono le immagini silenziose dei film muti. Ai commenti sonori e musicali di rumoristi e orchestrali, che accompagnano le immagini, si fonde il vociare di un pubblico che manifesta apertamente le proprie emozioni. Come scrive Dino Alfieri, che nel gennaio 1933 è presidente della Società italiana degli autori ed editori (SIAE):

> «al cinema il pubblico *vive* perché vede realizzati sullo schermo i propri desideri; perché riesce ad isolarsi e a ritrovare il suo sogno di facile elevazione, di fortuna e di felicità; il film gli procura … una comoda e necessaria evasione romantica, dopo un giorno di lavoro. Lo schermo gli mostra mondi fantastici, luoghi remoti, lo trascina da un polo all'altro e soprattutto lo alletta col mostrargli che tutto a questo mondo è destinato a finire nel migliore e nel più bello dei modi»[6].

[4] Cfr. Mosconi e Ossanna Cavadini, "La sala cinematografica tra le due guerre: spazio architettonico e spazio sociale," 62-69. Si veda anche Gian Piero Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico* (Venezia: Marsilio, 1989), 185.
[5] Cfr. c. (n.n.) *Al cinematografo,* 1929, in ASM.
[6] Cfr. Dino Alfieri, "Situazione dello spettacolo italiano," *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933 (II-XI E.F.),* (1933): 15.

Il cinema è un'isola felice, e Simon Mossa, nel buio della sala, inizia a sognare. I film sono «uno più buffo dell'altro»[7], prosegue il poema,

> «ce ne è tanti e tanti, drammatici e comici. Però ne vidi di belli e ben proiettati, con bei quadri, (allora nel cinema si faceva silenzio), e tutti commossi guardavano sospirando, e io ridevo, si capisce, a vedere tutti questi dannati che chiedevano perdono al loro creatore (almeno, così sembravano)»[8].

Tra i preferiti ci sono *Volga Volga* (*Wolga Wolga*, 1928) del regista russo Venceslao Turjansky [Viatcheslav Tourjansky], ispirato alla storica leggenda di Stenka Rasin, «un appassionato canto d'amore sul veliero dei cosacchi alla riscossa»[9], e *L'aiutante dello zar* (*Der adjutant des zaren*, 1929) diretto dall'ucraino Wladimiro Strichewsky [Vladimir Striževskij], che segna il connubio artistico di Carmen Boni e Ivan Mozžuchin, francesizzato in Mosjoukine. Film di produzione tedesca che l'Anonima Pittaluga distribuisce nelle sale italiane nel marzo del 1929. A Simon Mossa piacciono soprattutto i film d'avventure, interpretati dagli "idoli della folla" come il russo Ivan Mozžuchin, il francese Max Linder, ideatore delle comiche e grottesche avventure di Max, e gli statunitensi John Gilbert e Douglas Fairbanks, «il più indiavolato e … popolare degli attori cinematografici»[10] del momento, divenuto celebre grazie alle sue interpretazioni in *The mark of Zorro* (*Il segno di Zorro*, 1920) e *The three musketeers* (*I tre moschettieri*, 1921) di Fred Niblo, *Robin Hood* (1922) di Allan Dwan e *The thief of Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, 1924) di Raoul Walsh. Non mancano, però, gli inconvenienti, che è compito del proiezionista risolvere frettolosamente pur di placare gli animi della platea. Basta che le immagini sullo schermo appaiano sfocate, racconta l'autore, che «tutti gridano come forsennati: "Quadro, quadro!". Sembra addirittura un inferno, un manicomio»[11], e se si spezza la pellicola, specie nel corso di una scena coinvolgente, «tutti si voltano indietro gesticolando e vociferando come matti»[12]. Naturalmente l'intensità della reazione del pubblico in sala è direttamente proporzionale alla categoria del locale in cui si trova: più è popolare la sala più gli improperi sono vivaci.

Tuttavia, il cinema non è soltanto evasione, è anche "l'arma più forte del regime". Mussolini ne ha colto il potenziale propagandistico e si è assicurato il monopolio dell'informazione cinematografica, con la statalizzazione de L'Unione Cinematografica

[7] Cfr. c. (n.n.) *Al cinematografo,* 1929, in ASM.
[8] Ibid.
[9] Cfr. *Edizioni Pittaluga Mensile*, no. 7 (marzo 1929): 6.
[10] Cfr. Berto Rica de Castri, "Douglas Fairbanks. L'attore più simpatico del mondo," *I grandi artisti del cinema*, (1926-27): 2.
[11] Cfr. c. (n.n.) *Al cinematografo,* 1929, in ASM.
[12] Ibid.

Educativa (LUCE). Nell'aprile 1926, con il decreto legislativo n.1000 concernente i *provvedimenti per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia*, ha obbligato tutti gli esercenti di sale cinematografiche a «includere nel programma degli spettacoli … la proiezione di pellicole a scopo di educazione civile, di propaganda nazionale e di cultura varia»[13]. Ogni lungometraggio è preceduto dalla proiezione di un Giornale Luce, una breve cineattualità contenente servizi di politica nazionale e internazionale. Oltre alla cronaca di regime che mostra comizi e visite del duce, adunate di massa, inaugurazioni di opere pubbliche, manifestazioni, celebrazioni e brevi apparizioni della famiglia reale e dei gerarchi più in vista, vengono filtrate anche le cronache estere, provenienti dalle agenzie e dalle case di produzione cinematografiche straniere. «Passa Mussolini o il re nello schermo: immediatamente marcia reale: taratan… taratan… taratan, tutti battono le mani, e si alzano in piedi facendo un fracasso del diavolo»[14], scrive Simon Mossa. Ogni giorno quasi due milioni di cittadini affollano le sale cinematografiche; perciò, compito di questa "modernissima invenzione" [il LUCE] è quello di educare la massa, di "fascistizzare" tutti gli italiani attraverso un racconto roseo che descrive l'Italia come il migliore dei mondi possibili.

I.2. Il rito della visione e il fascino del mito americano

Nel 1932 la famiglia Simon Mossa si trasferisce a Pisa, dove Antonio compie i suoi studi liceali, anche se pare si diplomi presso il Liceo Azuni di Sassari[15]. Come ricorda Antonio Bernieri, la distinzione di classe è netta nella scuola: chi proviene da una famiglia borghese deve necessariamente fare la trafila ginnasio-liceo-università[16], pertanto il giovane Simon Mossa, nell'ottobre 1934, si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Pisa che presto abbandona, preferendo il Regio Istituto

[13] Cfr. Daniela Calanca, *Bianco e Nero. L'Istituto Nazionale Luce e l'immaginario del fascismo (1924-1940)* (Bologna: Bononia University Press, 2016), 55. Si vedano anche Mino Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo* (Firenze: Vallecchi, 1979), 21; Fiamma Lussana, *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)* (Roma: Carocci, 2018), 50.
[14] Cfr. c. (n.n.) *Al cinematografo,* 1929, in ASM.
[15] Sebbene Antonio Simon Mossa compia i suoi studi liceali a Pisa, il diploma di maturità classica e la scheda allegata, sulla quale sono riportati i risultati conseguiti nell'esame finale – custoditi nell'ASM e datati 13 dicembre 1934 – riportano il timbro «R. Liceo-Ginnasio Azuni SASSARI», il che fa presumere che siano stati rilasciati dal Liceo sassarese dove Simon Mossa deve aver sostenuto l'esame finale. Cfr. c. (n.n.) *Regno d'Italia. Ministero della educazione nazionale. Diploma di maturità classica*, 13 dicembre 1934; *R. Liceo-Ginnasio Azuni SASSARI. Anno scolastico 1933-1934. Risultato conseguito da Simon Antonio nell'esame di maturità classica,* 13 dicembre 1934, in ASM.
[16] Cfr. Aldo Grandi, *I giovani di Mussolini. Fascisti convinti, fascisti pentiti, antifascisti* (Milano: Baldini&Castoldi, 2001), 144.

Superiore di Architettura di Firenze. Sono anni in cui continua a frequentare il cinematografo perché – come sostiene Gian Piero Brunetta – per i nati tra la seconda metà degli anni Dieci e la fine degli anni Venti, «il cinema è come la prima forma di alimentazione artificiale dopo la fine dell'allattamento al seno»[17]. Come si deduce dalle annotazioni su un diario dell'epoca, ci va almeno una volta la settimana, con la famiglia, per assistere alla proiezione di film hollywoodiani come *La vedova allegra* (*The merry widow*, 1934) di Ernst Lubitsch, tratto dall'operetta viennese *Die iustige witwe* di Franz Lehár, o *La mascotte dell'aeroporto* (*Bright Eyes,* 1934) di David Butler, interpretato dalla piccola Shirley Temple, *enfant prodige* soprannominata "riccioli d'oro" che, per la sua prova attoriale, si aggiudica il Premio Oscar giovanile. Pellicole prodotte rispettivamente dalla Metro Goldwyn Mayer (MGM) e dalla Fox Film Corporation, adattate in lingua italiana, come previsto dal decreto-legge n.1414 del 5 ottobre 1933, che passano il vaglio della censura fascista tra l'aprile e il maggio 1935 e che già a partire dall'estate vengono pubblicizzate sulle riviste di settore, come la rassegna mensile della cinematografia «Lo Schermo» e il notiziario quindicinale del cinema «Cineomnia». Al principio degli anni Trenta il fascismo comincia a impostare la sua politica cinematografica, l'intervento statale diventa sistematico, dettato da un apparato commerciale di tipo protezionista che prevede tasse d'importazione sulle pellicole estere, censura preventiva, fortemente legata al doppiaggio e alla distribuzione, e sussidi ai produttori nazionali, oltre l'istituzione di specifici organismi. Nonostante il rigido controllo, alcune pellicole riescono ad aggirare abilmente gli ostacoli censori, come il secondo adattamento cinematografico di *The merry widow,* che Lubitsch sceglie di ambientare nell'immaginario Regno di Marshovia, ricco di doppi sensi e sagaci battute. Hollywood punta al divertimento e all'intrattenimento del pubblico, soddisfacendone i bisogni. Da un'inchiesta effettuata al principio del 1932 fra i frequentatori di cinematografi e teatri, infatti, risulta che gran parte degli spettatori predilige il genere della commedia, della *pochade*, del *vaudeville* e dell'operetta[18].

Negli anni a cavallo tra il 1935 e il 1936 Simon Mossa vive a Firenze, perché iscritto al secondo anno dell'Istituto Superiore di Architettura. Quasi ogni sera, dopo cena, con gli amici, si intrattiene nelle sale cinematografiche del centro, che negli anni continuano a proliferare[19]. Il più delle volte frequenta quelle di seconda, terza e quarta visione, come il

[17] Cfr. Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, 59.
[18] L'80% della produzione cinematografica e teatrale coincide con questo genere di spettacoli. Cfr. Pier Marco De Santi, "…e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo," in *Storia del cinema mondiale. Volume I. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, a cura di Gian Piero Brunetta (Torino: Einaudi, 1999), 442.
[19] Se nel 1932 le sale cinematografiche fiorentine sono 15, nel 1938 diventano 25. Cfr. Fabrizio Borghini, "Col nuovo secolo aprono in città le prime sale cinematografiche," in *Il primo cinema non si scorda mai. 300*

Modernissimo in via Cavour, il Fulgor in via Maso Finiguerra, il Principe in viale Principe Amedeo e il più spartano Politeama Nazionale, o Arena Nazionale, all'interno del giardino Franchetti, in cima a via Nazionale. Sale modeste e facilmente accessibili rispetto a quelle di prima visione, come il prestigioso ed elegante cinema teatro Savoia all'interno del Palazzo dello Strozzino, l'Edison sotto i portici di Piazza Vittorio Emanuele II o l'Excelsior in via de' Cerretani, dove sembrerebbe recarsi di rado, dato che il biglietto d'ingresso è decisamente più costoso. Non è da escludere che, per frequentare le prime visioni, usufruisca degli sconti e delle agevolazioni previsti per gli studenti iscritti ai Gruppi Universitari Fascisti (GUF). Le attività promosse dall'organizzazione studentesca, infatti, mirano a coprire i diversi aspetti della vita universitaria, incidendo in modo particolare sul terreno culturale e sul tempo libero[20]. Tra l'altro, le sale più eleganti del centro – quanto meno prima che il Teatro Sperimentale dei GUF venisse allestito nella sede dell'Accademia dei Fidenti in via Laura – ospitavano le proiezioni organizzate dal CINEGUF al prezzo ridotto di 2 lire anziché 10[21]. I nomi dei cinema fiorentini sono quelli tipici di ogni città italiana, dettati dall'epoca in cui vengono edificati. Le insegne di quelli risalenti al primo decennio del Novecento mescolano nomi italiani, latini e d'ispirazione modernista, mentre a partire dai primi anni Venti «l'onomastica sembra suggerire campi e orientamenti più legati alla geografia e alla storia patria»[22], nomi che riconducono all'identità nazionale o che richiamano apertamente la monarchia, intrisi di prestigio storico, culturale e religioso. A volte ci si limita a evocare il nome della via o della piazza in cui si trova il locale, altre a utilizzare nomi sfavillanti o superlativi che negli anni diventano leggendari, come per esempio Modernissimo. Il nome "moderno" – secondo quanto sostiene Fabio Ciaravella – oltre a ricondurre al primo spazio appositamente adibito per la proiezione cinematografica, una sala "modello" sorta a Roma nel gennaio del 1904, genera un vero e proprio mito nazionale, poiché racchiude in sé la fiducia degli uomini e delle donne nei confronti del progresso tecnico e scientifico cui sta andando incontro la società[23].

---

sale cinematografiche fiorentine raccontate da 127 personaggi, a cura di Fabrizio Borghini e Luca Giannelli (Firenze: Scramasax, 2018), 20.

[20] Cfr. Benedetta Garzarelli, "Un aspetto della politica del Pnf: i gruppi universitari fascisti, *Studi Storici*, no. 4 (1997): 1129; Luca La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù fascista. 1919-1943* (Torino: Borighieri Bollati, 2003), 204.

[21] Cfr. Fabrizio Borghini, "Dalla Regia scuola di recitazione al Cineguf," in *Il primo cinema non si scorda mai. 300 sale cinematografiche raccontate da 127 personaggi*, 122.

[22] Cfr. Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema* (Milano: Mondadori, 2004), 49-50.

[23] Cfr. Fabio Ciaravella, "Al Moderno: note sull'onomastica dei cinema," in *Territori del cinema. Stanze, luoghi, paesaggi. Un sistema per la Puglia. Letture e interpretazioni*, a cura di Valentina Ieva e Francesco Maggiore (Bari: Gangemi, 2013), 751.

Nel suo diario, Simon Mossa annota i nomi delle sale, i titoli dei film e degli spettacoli cui assiste e, talvolta, qualche nota relativa al suo gradimento. Al Fulgor, «uno stanzone privo di qualsiasi concessione alla graziosità»[24], spesso c'è il doppio spettacolo, perciò, nell'arco della stessa serata, assiste alla proiezione di due pellicole cinematografiche, una di seguito all'altra. Film per lo più americani, prodotti da alcune delle principali *major*. Melodrammi dai risvolti gialli come gli adattamenti cinematografici *Il selvaggio* (*Bordertown*, 1935) di Archie L. Mayo, interpretato da Paul Muni e Bette Davis, e *L'amante sconosciuta* (*Evelyn Prentice*, 1934) di William K. Howard, che ripropone la coppia Myrna Loy e William Powell, cavalcando l'onda del successo ottenuto con il film *The thin man* (*L'uomo ombra*, 1934) diretto da Woodbridge Strong Van Dyke; film d'avventura come *Sfidando la vita* (*Laughing at life*, 1932) di Ford Beebe; musicali come *Abbasso le donne* (*Dames*, 1934) di Ray Enright, «una *révue* a gran spettacolo»[25] con coreografie ingegnose e di grand'effetto; ma anche commedie francesi come *Una donna al volante* (*Une femme au volant*, 1933) di Pierre Billon e Kurt Gerron, prodotta dalla Films RP e distribuita dalla Pathé Consortium Cinéma. Nel 1935 le pellicole americane in circolazione in Italia sono centoventisette, di cui quaranta distribuite dalla SASP[26] e, almeno fino alla fine del 1938, il cinema hollywoodiano occupa circa i quattro quinti del mercato italiano, non incontrando alcuna opposizione da parte del regime che lo reputa pressoché innocuo, privo, o quasi – come sostiene Gian Piero Brunetta – dei «germi capaci di aumentare la conflittualità sociale»[27]. Dal punto di vista politico, il mito americano è, dunque, tollerato, se non addirittura considerato utile per gli ideali di attivismo, forza, gioventù e spirito di conquista che il fascismo intende esibire come propri[28]. Inoltre, la sua distribuzione garantisce l'importazione del cinema nostrano nel mercato americano. Sarà soltanto con l'istituzione del Monopolio Film Esteri[29], affidato all'Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche (ENIC) e incaricato dell'acquisto, dell'importazione e della distribuzione delle pellicole straniere, che le quattro principali *major* statunitensi – Metro Goldwyn Mayer, Twenty Century Fox, Paramount e Warner Bros – decideranno di ritirarsi dal mercato italiano. Tuttavia, nonostante la legge imponga l'autarchia distributiva e limiti

[24] Cfr. Carlo Cresti, "Dall'educativo morale di Santa Maria Maggiore ai cineclub," in *Il primo cinema non si scorda mai. 300 sale cinematografiche fiorentine raccontate da 127 personaggi*, 95.
[25] Cfr. Enrico Roma, "Film della settimana a Milano," *Cinema Illustrazione*, no. 12 (20 marzo 1935): 15.
[26] Cfr. Tabella 4 – Attività di produzione e distribuzione della SASP: 1930-1934, in Marina Nicoli, "«L'Ollivud semo noi». La Società Anonima Stefano Pittaluga tra scelte imprenditoriali e pressioni politiche, 1919-1935," *Imprese e Storia*, no. 41-42 (2011).
[27] Cfr. Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003* (Torino: Einaudi, 2003), 79.
[28] Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione". 1929-1945* (Roma_Bari: Laterza, 2009), 146.
[29] Introdotto con il decreto-legge n.1389 del 4 settembre 1938, meglio noto come "legge Alfieri" dal nome del Ministro della Cultura Popolare, Dino Alfieri.

pesantemente l'importazione delle pellicole estere, queste non saranno mai del tutto eliminate dalle sale italiane almeno fino al 1943[30].

Spesso le proiezioni cinematografiche convivono con l'avanspettacolo, un insieme di *café-chantant,* varietà e *music-hall* che precede il film. Al Modernissimo, Simon Mossa assiste a uno spettacolo della *vedette* Isa Bluette, nome d'arte di Teresa Ferrero, una delle dive più celebri degli anni Venti e Trenta, cui segue la proiezione del film italo-tedesco *Un'avventura in Polonia* (*Abenteuer eines jungen herrn in Polen*, 1934) di Carl Froelich, pioniere del cinema tedesco ben lontano dallo sperimentalismo e dalle avanguardie che avevano animato la Repubblica di Weimar, tanto da ricoprire, nel 1939, la carica di Presidente della *Reichsfilmkammer*. Il film è interpretato da Olga Tschechowa [Ol'ga Konstantinovna Čechova] e da Gustav Fröhlich, divenuto celebre per la sua interpretazione di Freder Fredersen in *Metropolis*, capolavoro di Fritz Lang che, negli anni, figurerà tra gli autori preferiti da Simon Mossa. Come scrive il suo amico Fiorenzo Serra, ricordando gli anni trascorsi insieme al CINEGUF di Firenze, che iniziano a frequentare a partire dall'ottobre 1939, «egli aveva un vero e proprio culto per Fritz Lang, di cui citava spesso "Metropolis" e "Morder" (e di cui continuò a vedere, anche più tardi e sempre con grande interesse le opere posteriori)»[31]; ma negli anni a cavallo tra il 1935 e il 1936 Simon Mossa, come la maggior parte degli spettatori italiani, subisce il fascino del mito americano. «Dopo cena tutti al cinema Politeama Nazionale. Davano "L'agente numero 13". C'era la famosa canzone "Sleepy Head" (Dormiglione) cantata da quei quattro famosi mulatti»[32], i Mills Brothers, il quartetto vocale *jazz* fondato nel 1928 dai quattro fratelli afroamericani. Una canzone che piace molto a Simon Mossa, tanto da richiederla, almeno in un'altra occasione, all'orchestra che suona in un locale in via de' Brunelleschi: «stasera ho finito la serata nei sotterranei del Gambrinus dove l'orchestra ha suonato dei pezzi a richiesta nostra, fra cui "Sleepy head"»[33]. Anche se sono anni in cui si vorrebbe abolire la musica *jazz*, considerata espressione di una cultura "negroide" ed ebrea, il regime non riesce a modificare i gusti, le abitudini e le attitudini della società. Come precisa Pasquale Iaccio, il *jazz* sta diventando popolare, specie in alcuni strati urbani di estrazione borghese, tanto che

[30] Cfr. Vito Zagarrio, "Schizofrenie del modello fascista," in *Storia del cinema italiano. Volume V – 1934/1939*, a cura di Orio Caldiron (Venezia: Marsilio, 2006), 58.
[31] Cfr. Fiorenzo Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," in *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto.* Atti del convegno di studi. Sassari, 10-13 aprile 2003, a cura di Federico Francioni e Giampiero Marras (Cagliari: Condaghes, 2004), 82.
[32] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 2 dicembre 1935.
[33] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/*36, in ASM, nota datata 28 gennaio 1936.

molti autori nostrani ripropongono, camuffandoli, i tanto «deprecati ritmi sincopati»[34], e Simon Mossa, come la gran parte del pubblico borghese, lo ama. Una passione, quella per la musica, di cui scrive spesso nel suo diario, raccontando le serate trascorse nei locali o a casa degli amici, dove talvolta si diverte a intrattenere la compagnia suonando il pianoforte, un'arte che ha certamente appreso dalla madre Anna. Il film è *Operator 13* (1934) del polacco Richard Boleslawski, tratto dai racconti di Robert William Chambers, una *spy story* ambientata negli anni della guerra di secessione americana e interpretata da Gary Cooper, Marion Davies e Jean Parker. Probabilmente una delle ultime proiezioni cui assiste all'interno del Politeama, demolito nel 1936 per far posto al monumentale cinema Rex, inaugurato l'11 dicembre 1937 con il film *Saratoga* del regista americano Jack Conway[35]. Sono americani anche i film programmati al cinema Principe e in una delle sale più raffinate e capienti della città, il cinema teatro Savoia[36]. Tra questi figura *Lo scandalo del giorno* (*After office hours*, 1935) di Robert Zigler Leonard, con Clark Gable nei panni del giornalista James Branch, determinato a smascherare l'immoralità di un avvocato che sta per ottenere la carica di senatore. Un film intrigante che smorza la tensione drammatica alternando momenti di romanticismo e comicità, che divertono molto Simon Mossa, così come lo diverte la «bella Rivista americana»[37] *Donne di lusso 1935* (*Gold diggers of 1935*, 1935) del noto coreografo di Broadway Busby Berkeley, interpretata da Dick Powell e Gloria Stuart. Un *musical* dalle coreografie pirotecniche e caleidoscopiche, in cui la macchina da presa si muove in modo funambolico realizzando spericolate inquadrature "a piombo", rese fluide e naturali da un sapiente montaggio.

I generi che più predilige, però, sono il *gangster movie,* il *western* e il *crime*. «Dopo cena mi sono infilato nell'Excelsior a veder "Tutta la città ne parla"»[38]. Il cinema, un locale di prima visione piuttosto lussuoso, è gestito dall'ENIC che a Firenze si occupa anche della programmazione del Modernissimo e dell'Aurora. Il film è *The whole town's talking* (1935), un'accattivante commedia degli equivoci, in chiave *gangster*, «originale,

[34] Cfr. Pasquale Iaccio, *Lo spettacolo asservito. Teatro e cinema in epoca fascista* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2020), 47.
[35] Cfr. Piero Batignani, *Vèstiti, andiamo al cinema. I cinematografi di Firenze che hanno fatto la storia* (Firenze: Florenc Art, 2009), 80-81.
[36] Sorto all'interno del Palazzo dello Strozzino, uno degli esempi più significativi del Rinascimento fiorentino, edificato su progetto di Filippo Brunelleschi intorno al 1457 e parzialmente demolito nel 1865. Agli inizi del Novecento viene «ristrutturato per farne, su suggerimento di Eleonora Duse, un moderno ed elegante teatro» che, nei primi anni Venti, su progetto degli architetti Marcello Piacentini e Ghino Venturi, viene trasformato in un cinema-teatro, inaugurato il 14 dicembre 1922 con la proiezione del film *La casa sotto la neve* di Gennaro Righelli. Cfr. Batignani, *Vèstiti, andiamo al cinema. I cinematografi di Firenze che hanno fatto la storia*, 46-48; Alfonso Venturini, "Il cinema a Firenze durante la guerra," *Mondo Contemporaneo. Rivista di storia*, no. 3 (2010): 27; Borghini, "Col nuovo secolo aprono in città le prime sale cinematografiche," 19.
[37] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 14 dicembre 1935.
[38] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/*36, in ASM, nota datata 16 novembre 1935.

divertente dal principio alla fine»[39], firmata dal veterano John Ford, sceneggiata da Jo Swerling e Robert Riskin e interpretata da Edward G. Robinson nella doppia veste del timido e impacciato impiegato Arthur Ferguson Jones e dello spietato *gangster* Mannion. Un film atipico per Ford, ancora lontano dal genere *western,* ma che consente a Simon Mossa di avvicinarsi a un autore che, negli anni, amerà, in particolar modo per il suo *Stagecoach* (*Ombre rosse*, 1939). Tuttavia, un *western* che lui stesso definisce «stupendo»[40] e che lo inizia al genere è *Viva Villa!* (1934), diretto da Jack Conway, che eredita la regia da Howard Hawks, non accreditato nei titoli di testa ma autore di gran parte delle riprese. Il film, in concorso alla seconda Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia, è una sorta di biografia romanzata delle gesta del carismatico Pancho Villa che da bandito si trasforma nel *leader* della rivoluzione messicana, battendosi a favore dei *peones*, contro i ricchi possidenti terrieri, per la ridistribuzione della terra. Come si legge nei titoli di testa, «this saga of the Mexican hero, Pancho Villa, does not come out of the archives of history. It is fiction woven out of truth, and inspired by a love of the half-legendary Pancho and the glamorous country he served»[41]. Un successo di pubblico e di critica, premiato a Venezia con una menzione speciale per il miglior regista e la medaglia d'oro per la miglior interpretazione maschile a Wallace Beery, nei panni di Villa. Per il *crime*, tra gli appunti figura *Quartiere cinese* che negli Stati Uniti esce con il titolo *Limehouse blues* (1934), prendendo ispirazione dall'omonima canzone popolare del 1922 scritta da Douglas Furber, musicata da Philip Braham e resa celebre da Gertrude Lawrence. Il film di Alexander Hall, conosciuto anche con il titolo *East End Chant*, è un dramma malavitoso ambientato nella *Chinatown* di Londra. Ciò nonostante, la pellicola che più lo incanta, e che affascina un'intera generazione, è indubbiamente *I ragazzi della via Paal* (*No greater glory*, 1934) di Frank Borzage, tratto dall'omonimo romanzo di Ferenc Molnár, che Simon Mossa definisce semplicemente «meraviglioso»[42]. In concorso alla terza Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia e considerato il «film straniero artisticamente più riuscito»[43], viene premiato con la Coppa del Partito Nazionale Fascista. Una scelta dettata dai tempi dato che – come rimarca il settimanale «Cinema Illustrazione» – la vicenda narrata

[39] Cfr. Enrico Roma, "Film della settimana a Milano," *Cinema Illustrazione*, no. 38 (18 settembre 1935): 11.
[40] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36,* in ASM, nota datata 23 novembre 1935.
[41] «Questa saga dell'eroe messicano Pancho Villa, non ha consistenza storica. È una finzione intessuta di verità e ispirata dall'amore per il quasi leggendario Pancho e l'affascinante paese per il quale operò». Cfr. *Viva Villa!,* DVD. Diretto da Jack Conway. USA: A&R Productions S.a.s., 2005.
[42] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 20 gennaio 1936.
[43] Cfr. "Il verdetto di Venezia," *Lo Schermo. Rassegna mensile della cinematografia*, no. 2 (settembre 1935): 10.

> «imprime in modo mirabile lo spirito della gioventù attuale, maturato in un clima guerresco [poiché] tutto ciò che forma il carattere del combattente, deciso a vincere, che caratterizza la disciplina delle milizie, che costituisce l'onore supremo del soldato, trova un'eco profonda nella contesa di questi ragazzi [della Budapest del primo Novecento]»[44].

Non sempre Simon Mossa è soddisfatto delle proiezioni cui assiste, come nel caso della pellicola austriaca *Die blume von Hawaii* (*Il fiore delle Hawaii*, 1933) di Richard Oswald, tratta dall'operetta in tre atti di Paul Abraham e ispirata alla vita dell'ultima regina delle Hawaii, Lili'uokalani. Simon Mossa non sembra apprezzare il film, interpretato dall'attore e cantante serbo Iván Petrovich e dall'attrice e cantante ungherese, naturalizzata statunitense, Marta Eggerth, che ha occasione di vedere all'Edison, uno dei primi cinema stabili d'Italia[45]. Sembrerebbe non essere attratto dalla cinematografia nostrana, dato che nel diario non vi è traccia della visione di opere nazionali, fatta eccezione di due soli film: *Freccia d'oro* (1935) degli esordienti Corrado D'Errico e Piero Ballerini, e *L'aria del continente* (1935) di Gennaro Righelli. È anche vero che, nonostante l'intervento statale miri a rafforzare la produzione nazionale a scapito di quella estera, sostenendo finanziariamente l'industria cinematografica locale e obbligando le sale cinematografiche a programmare un film italiano ogni tre stranieri, in quegli anni il cinema nostrano occupa ancora una piccolissima percentuale del mercato[46], perciò è molto probabile che a Simon Mossa manchino le occasioni di visione. I pochi film italiani in circolazione sono per lo più apolitici e mirano a soddisfare le richieste di un pubblico medio-borghese che ama i generi d'evasione. *Freccia d'oro*, presentato fuori concorso alla terza Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia e girato quasi interamente negli studi della Cines di Roma, racconta la folle corsa di un moderno convoglio ferroviario che, a causa di una banda di malviventi, scampa quasi per miracolo la catastrofe; mentre *L'aria del continente*, «il film comico e più atteso della stagione»[47], girato negli stabilimenti della Pisorno di Tirrenia e tratto dall'omonima commedia di Nino Martoglio, racconta le avventure tragicomiche di un ricco agricoltore siciliano, interpretato da Angelo Musco, che, datosi alla pazza gioia, si invaghisce di una ballerina di *tabarin*, suscitando enorme scandalo nell'isola. Il regime tende a incoraggiare le produzioni all'americana, film d'intrattenimento leggeri e

[44] Cfr. Enrico Roma, "Film della settimana a Milano," *Cinema Illustrazione*, no. 50 (11 dicembre 1935): 11.
[45] Aperto il 9 giugno 1900, su iniziativa dell'impresario ferrarese Rodolfo Remondini, in un locale provvisorio in via Strozzi 1 e, dal 5 giugno 1901, trasferito nella sede definitiva di Piazza Vittorio Emanuele II, oggi Piazza della Repubblica. Cfr. Batignani, *Vèstiti, andiamo al cinema. I cinematografi di Firenze che hanno fatto la storia,* 31-38; Venturini, "Il cinema a Firenze durante la guerra," 28; Borghini, *Col nuovo secolo aprono in città le prime sale cinematografiche,* 19.
[46] Cfr. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003,* 75.
[47] Cfr. *Cineomnia. Notiziario quindicinale del cinema*, no. XIII (20 settembre 1935): 12.

scanzonati. Le pellicole di evidente ispirazione fascista cominciano ad apparire in numero consistente solo dopo il 1936 ma – come precisa Gian Piero Brunetta – sono frutto di precise scelte produttive e registiche, e non dovute a pressioni e condizionamenti politici[48]. I film di propaganda non premiano sul piano commerciale, e la gran parte dei registi e produttori tende a realizzarli solo ed esclusivamente in occasione di eventi storici che coinvolgono l'intero Paese[49]. Infatti, dei 722 film a soggetto prodotti in Italia tra il 1930 e il 1943, soltanto un centinaio sono classificabili in maniera diretta o indiretta come film di propaganda. Il diario di Simon Mossa si interrompe proprio alle soglie del 1936, un anno in cui in Italia sono attivi ben 5237 cinematografi, di cui 3347 a impianto sonoro. «L'Italia è il quinto Paese al mondo come numero assoluto di sale»[50], circa 12 ogni 100.000 abitanti; pertanto, il cinema, così come il teatro, rappresenta un momento di integrazione importante, ma anche un interesse comune a un'intera generazione, quella nata a ridosso del regime.

In questi anni, Simon Mossa frequenta anche alcuni dei teatri più prestigiosi della città, come il teatro Niccolini in via Ricasoli, a pochi passi dal Duomo, il teatro Verdi in via Ghibellina, nel quartiere di Santa Croce, e il teatro della Pergola situato nell'omonima via, che sembrerebbe fargli «una poco bella impressione»[51]. Gli spettacoli ai quali assiste sono per lo più riviste, un misto di prosa, musica e danza che mette in scena, in chiave comica e umoristica, situazioni ispirate dall'attualità e dai *cliché* erotico-sentimentali che, però, non sempre lo accontentano. «Dopo cena al Teatro Niccolini per una rivista. Si è pagato ben cinque lire per una solennissima porcheria. Pare impossibile. All'ultima scena abbiamo fischiato ripetutamente»[52], scrive nel suo diario. «Una serata fantastica»[53] è, invece, segnata da *Al cavallino bianco,* che fa la sua apparizione in Italia grazie al fiuto di due fratelli austriaci, gli impresari Emilio e Arturo Schwarz. Il loro "squadrone di schwarzine", come vengono ribattezzate le avvenenti ragazze di Vienna, Monaco e Berlino che prendono parte allo spettacolo, accende gli animi dei giovanotti fiorentini. Non mancano le commedie e le tragedie, come *Ma non è una cosa seria* di Pirandello, messa in scena al teatro Verdi dalla compagnia di Sergio Tofano, Gino Cervi ed Evi Maltagliati, o *La figlia di Jorio*, scritta da Gabriele D'Annunzio nell'estate del 1903 e portata in scena, al

[48] Cfr. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, 76.
[49] Ivi, 76-77.
[50] Cfr. "Disciplina dell'apertura delle sale cinematografiche," *Lo Schermo. Rassegna mensile della cinematografia*, (marzo 1936): 36.
[51] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 12 novembre 1935.
[52] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/*36, in ASM, nota datata 28 novembre 1935.
[53] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 7 dicembre 1935.

teatro della Pergola, dalla compagnia composta da Maria Melato, Luigi Carini e Febo Mari.

I.3. L'indottrinamento del CINEGUF e il germe della critica

La programmazione dei cinema italiani inizia a subire un'inversione di rotta sul finire del 1939. L'Italia ha da poco firmato il Patto d'Acciaio e, anche se si è dichiarata "potenza non belligerante", è apertamente schierata contro la Gran Bretagna e la Francia; pertanto, iniziano a sparire dal mercato le pellicole prodotte da questi due Paesi, oltre che quelle hollywoodiane. A ottobre, Simon Mossa varca per la prima volta la soglia del CINEGUF di Firenze, in via dei Servi, ribattezzata dai fiorentini la "via dei padroni" per la sua vicinanza con le sedi del Partito Nazionale Fascista (PNF) e della temuta Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale (MVSN). La sezione cinematografica, retta dal Fiduciario Sergio Lepri, oltre a permettere a chi ha talento di realizzare un film, dà la possibilità di assistere alle proiezioni cinematografiche. Nei giorni festivi, grazie a una convenzione stipulata con la Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, i migliori cinema fiorentini ospitano le "mattinate cinematografiche", riservate ai soli studenti universitari, che beneficiano di una riduzione sul prezzo del biglietto[54]. La programmazione prevede la proiezione di film italiani e stranieri, compresi quelli delle nazioni nemiche. Sebbene non si abbiamo notizie certe rispetto alla sua fruizione cinematografica negli anni compresi tra il 1936 e il 1939, è alquanto probabile che Simon Mossa inizi a frequentare le proiezioni cinematografiche organizzate dal CINEGUF ancora prima della sua iscrizione. Da quanto si è potuto ricostruire attraverso le pagine di «Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino», le "mattinate", in questi primi anni, propongono perlopiù produzioni statunitensi. Film d'avventura come *Sotto due bandiere* (*Under two flags*, 1936) del regista scozzese Frank Lloyd e *L'avamposto* (*The last outpost*, 1935) diretto da Louis J. Gasnier e Charles Burton e interpretato da Cary Grant e Claude Rains, quest'ultimo protagonista anche di *Avorio nero*, noto come *Antonio Adverse l'avventuriero* (*Anthony Adverse*, 1936) di Mervyn LeRoy, tutti proiettati tra il febbraio e il marzo del 1937. E ancora le commedie musicali *Tre ragazze in gamba* (*Three smart girls*, 1936) di Henry Koster e *New York si diverte* (*You can't have everything*, 1937) di Norman Taurog, con Alice Faye e Don Ameche, e la trasposizione cinematografica del

[54] Il biglietto ha un costo popolare: 2 lire nel 1940, 2,50 lire dalla fine del 1941 e 3 lire nel 1942. Cfr. Venturini, "Il cinema a Firenze durante la guerra," 27.

romanzo di Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* (*L'homme de nulle part*, 1937) del francese Pierre Chenal, proiettati al Gambrinus tra il 1937 e il 1938[55]. I lunedì sera, invece, il Teatro Sperimentale dei GUF propone, a un ristretto pubblico di appassionati, le "serate retrospettive", nel corso delle quali vengono proiettate pellicole, ormai fuori dal circuito commerciale, messe a disposizione dalla Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e introdotte da esperti di storia e critica del cinema. Sulle pagine di «Goliardia Fascista», nel marzo 1938 si legge:

> «Abbiamo rivisto Rodolfo Valentino, Lon Chancy, Lyda Borelli. Ci siamo stupiti davanti a film a colori: un documentario Pathé Balby e Rapsodia Satanica, con Lyda Borelli, colorati a mano, con pazienza da certosino. Abbiamo anche assistito con piacere a scene comiche di Polidor, Ridolini, Buster Keaton, Charlotte: caroselli sarcastici con gente che si butta dal quinto piano, con imprese movimentatissime, con trovate d'ogni genere e col consueto inseguimento finale del protagonista da parte di un plotone di guardie»[56].

Gli autori più attesi e apprezzati sono, però, René Clair, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Charles Chaplin, Friedrich Wilhelm Murnau, Gustav Ucicky, Vsevolod Illarionovič Pudovkin, Sergej Michajlovič Ėjzenštein, Eric von Stroheim, King Vidor e Frank Capra[57]. I *cinegufini* hanno l'opportunità di visionare pellicole non ammesse alla normale programmazione e, al contempo – come attesta Silvio Celli – di godere di «importanti esperienze culturali, in grado di modificare la percezione e la lettura del mondo»[58]. Le serate, infatti, spesso e volentieri, come ricorda anche Simon Mossa, si tramutano in occasioni di confronto e dibattito. Come scrive in *Appunti di cinematografo*, primo capitolo del manuale *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, la cui stesura risale ai primi anni Quaranta:

> «Una ormai lontana sera di novembre del 1939, in una saletta del Teatro Sperimentale di F. un gruppo di studenti si riuniva, senza che alla serata fosse stato dato il crisma di convegno, per discutere su i problemi del cinematografo. Presiedeva un giovane critico già in fama il quale, per saggiare le capacità critiche dei convenuti, cominciò ad interrogarli con questa domanda: "Dimmi quale film ti

[55] Cfr. *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 6 (1° febbraio 1937): 5; *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 8 (1° marzo 1937): 5; *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 9 (15 marzo 1937): 4; *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 3 (2 dicembre 1937): 4; *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 10 (21 marzo 1938): 2.
[56] Cfr. "Retrospettive," *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 10 (21 marzo 1938): 4.
[57] Cfr. Luca La Rovere, "I Cineguf e i Littoriali del cinema," in *Storia del cinema italiano. Volume V – 1934/1939*, a cura di Orio Caldiron (Venezia: Marsilio, 2006), 86.
[58] Cfr. Silvio Celli, "Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf," in *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, a cura di Alessandro Faccioli (Venezia: Marsilio, 2010), 192.

> è piaciuto ultimamente di più, e perché". Il resultato della piccola inchiesta fu in certo senso disastroso, tuttavia ne traemmo tutti un utile ammaestramento: il cinema, come forma d'arte, per essere compreso, per essere *veduto*, ha bisogno di una *iniziazione* particolare. Infatti i ragazzi interrogati risposero tutti, perché non iniziati, o deviati da certa critica, presso a poco in questi termini: "Mi è piaciuto il film XY perché narrava una storia umana e commovente; il soggetto era originale, veramente bello". Tutti insomma, e molti non erano privi di acume e di senso critico come dimostrarono in seguito, partivano dal preconcetto che il film è "bello" quando racconta una bella "trama". Critica dunque piattamente contenutistica, che non scevera affatto le ragioni del "bello" cinematografico che, essendo il cinema arte, è ben diverso da quello della realtà oggettiva. Tutti costoro avevano tuttavia radicata, perché nati e vissuti nel tempo del cinematografo, una nebulosa e intuitiva *coscienza cinematografica*, ma non si rendevano affatto conto dei valori puramente formali dell'espressione del cinema. Il loro criterio di giudizio era sempre basato sul soggetto, e quanto più questo soggetto era *umano, commovente*, tanto più suscitava in essi una emozione d'ordine indubbiamente esteriore psicologico»[59].

La discussione si sofferma sulla "ineducazione estetica" del pubblico e il conseguente "cattivo gusto"[60]. Il testo prosegue con un «rapido esame delle ragioni che» – secondo Simon Mossa – «impediscono al pubblico di formarsi una coscienza cinematografica, di comprendere il cinema nei suoi valori espressivi, di trarne un sano godimento estetico»[61]. La riflessione insiste sulla lenta ma progressiva involuzione che negli anni ha subito il gusto del pubblico, attribuibile a certa critica cinematografica, apparsa su quotidiani e riviste, ma anche alle influenze negative del divismo e dei film musicali. Secondo Simon Mossa, la gran parte degli spettatori ricerca nel mezzo cinematografico una soddisfazione morale o materiale, una distrazione dalle preoccupazioni quotidiane, perciò il fattore "emotività" ha un ruolo preponderante, e non è da sottovalutare neppure il tipo di fruizione del mezzo.

> «In Italia e in altri paesi è d'uso considerare ancora, e soprattutto in ambienti intellettuali, il cinema come un puro divertimento, alla stregua del luna park o del *café chantant* o del *dancing*. I cinematografi si aprono nelle prime ore del pomeriggio e continuano la loro programmazione senza interruzione e spesso con doppio programma. L'uomo della strada ignaro si ingolfa nell'atrio fra gente sudata e urlante e assiste alla programmazione quasi mai dal principio del film, ma quasi sempre dalla metà o dalla fine»[62].

[59] Cfr. Simon Mossa, "Appunti di cinematografo. L'effetto del cinema sul pubblico e il problema del gusto (Educazione estetica)," in *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, 52.
[60] Ivi, 53.
[61] Ivi, 66.
[62] Ibid.

È, quindi, auspicabile per l'autore una "iniziazione" al cinema, affinché non si verifichino incomprensioni e il pubblico possa essere in grado di riconoscere il valore del film d'arte[63].

I *gufini,* a differenza degli spettatori comuni che affollano le sale cinematografiche – scrive Silvio Celli – si nutrono «dei film dell'espressionismo tedesco, delle glorie del cinema muto italiano, delle pellicole dell'amato cinema americano … e dei film francesi, quelli di Renoir e di Carné in special modo, invisi al regime, che li accusa di seminare, nella rettitudine politica e morale del popolo italiano, i pericolosi germi della corruzione e del pessimismo»[64]. Un altro regista piuttosto apprezzato è l'americano King Vidor, autore di opere come *The big parade* (*La grande parata*, 1925), *The crowd* (*La folla*, 1928) e *Hallelujah* (*Alleluja!*, 1929), quest'ultimo proiettato dal CINEGUF di Firenze nel giugno 1940. I critici di «Rivoluzione. Quindicinale di politica, letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze» però – come nota Alfonso Venturini – pur elogiando un regista che crede fermamente nell'importanza sociale del cinema, non esitano a manifestare giudizi razzisti nei confronti degli afroamericani protagonisti del film[65]. Tra le pellicole proposte dalla sezione fiorentina non mancano quelle sovietiche, come *Tutto il mondo ride – Allegri ragazzi* (*Veselye rebjata*, 1934) del regista Grigorij Vasil'evič Aleksandrov. Come precisa Fiorenzo Serra,

> «Si trattava di un evento straordinario, in quanto i films russi non venivano allora ammessi alla proiezione pubblica in Italia; il film, in particolare, era una specie di film-rivista (un po' all'americana) che però, naturalmente, conteneva diversi elementi di polemica sociale e qualche spunto di propaganda in favore dell'ideologia sovietica»[66].

Ragion per cui, nel corso della proiezione del film, che si tiene nella saletta del Teatro Sperimentale dei GUF, Simon Mossa e Serra vengono avvicinati dal Vice-Addetto della sezione Organizzazione, un certo Bonvin, che fa di tutto per strappargli qualche parere cinematografico politicamente compromettente. Simon Mossa, accortosi di essere tenuto da tempo sotto osservazione da parte di alcuni addetti della sezione – con tutta probabilità per via della sua collaborazione con la redazione di «Rivoluzione. Quindicinale di politica,

[63] Ivi, 57.
[64] Cfr. Celli, "Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf," 193.
[65] Cfr. «È significativo che Vidor ci presenti la vita di un popolo primitivo e ritenuto incivile, come quello negro (…) Invero l'animo della gente nera non avrebbe potuto trovare una maniera di esprimersi e di manifestarsi più semplicemente e nello stesso tempo più fedelmente in tutti i suoi caratteri di mutevolezza, di fanatismo e di frenesia». Cfr. G. Accorinti, "King Vidor," *Rivoluzione. Quindicinale di politica, letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze*, no. 9-10 (5 giugno 1940), citato in Venturini, "Il cinema a Firenze durante la guerra," 29.
[66] Cfr. Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," 89.

letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze» dal carattere spiccatamente anticonformista – si era premurato di mettere in guardia il suo amico:

> «Stai attento a quei due – mi disse [Simon Mossa] –. Se cercano di parlarti e di sapere qualche cosa circa le nostre idee, non rispondere o sii evasivo. Quelli sono della "Ghepeù" e sono pericolosi». «Ma come Ghepeù? – risposi io [Serra] – la Ghepeù è in Russia». «Certo – rispose [Simon Mossa] – è la Polizia segreta di Stalin: se ne serve per indagare e scoprire chi non la pensa come lui, per poi fucilarlo. Qui da noi magari fucilare non ti fucilano, ma puoi passare dei seri guai. Credimi, questi sono la "nostra Ghepeù", adattata naturalmente alla situazione italiana»[67].

Come precisa Clementina Liuzzi, la discriminazione nei confronti della produzione sovietica è *a priori,* censurata in base alla provenienza, anche se l'importazione delle pellicole dipende dal Direttore Generale per la Cinematografia Luigi Freddi e dal Ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini. E, difatti, *Tutto il mondo ride* ottiene il nullaosta proprio perché Luigi Freddi lo reputa innocuo, «una semplice farsa nella quale gli spunti polemici riuscivano addirittura incomprensibili al pubblico italiano»[68]. In ogni caso, laddove la cinematografia sovietica riesce ad aggirare la censura italiana, è a uso e consumo quasi esclusivo degli "addetti ai lavori" e non certamente del pubblico che affolla le sale cinematografiche[69]. La mancanza reale di una circolazione continua dei film russi nelle sale di normale programmazione ne circoscrive lo spazio d'azione culturale, per cui, dalla metà degli anni Trenta in poi, il mito del cinema sovietico riesce a circolare soltanto all'interno di spazi ben delimitati come i CINEGUF.

Sebbene Mussolini consideri il cinema "l'arma più forte del regime", in molti iniziano a essere consapevoli che si tratti di una lama a doppio taglio poiché, anche se concepita come uno dei tanti strumenti di controllo sociale della massa – come sostiene la storica Ruth Ben-Ghiat – offre ai giovani *cinegufini* «l'opportunità d'interazioni sociali potenzialmente emancipatrici»[70]. Nelle mani dell'*élite* giovanile medio borghese, dunque, il cinema – come precisa anche Vito Zagarrio – diventa «uno strumento di conoscenza e il veicolo per una scelta che prima di avvenire nel terreno dell'ideologia, avviene in quello del gusto»[71]. Ed è proprio quello che accade a Simon Mossa, che ama il cinema e vorrebbe farne una professione. Come ricorda Fiorenzo Serra, già «da molto tempo lo seguiva [il

[67] Ibid.
[68] Cfr. Clementina Liuzzi, "Cinema sovietico e schermi fascisti," *Studi storici*, no. 1 (gennaio-marzo 2000): 170-173.
[69] Ivi, 189.
[70] Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista* (Bologna: Il Mulino, 2004), 98.
[71] Cfr. Vito Zagarrio, "Giovani e apparati culturali a Firenze nella crisi del regime fascista," *Studi storici*, no. 3 (settembre 1980), 633.

cinema], guardando e riguardando con molto interesse le opere realizzate dai grandi registi, dai veri padri creatori di quella forma di espressione che sa essere – diceva lui – arte e spettacolo insieme»[72]. Tra i suoi registi preferiti, oltre al già citato Lang, figurano Griffith, Chaplin, Murnau, Pabst, Clair e Dreyer, nomi che ritornano anche nel manuale *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, al quale Simon Mossa lavora instancabilmente, con la speranza di poterlo, un giorno, pubblicare sulla prestigiosa rivista «Bianco e Nero». Un sogno che si è felicemente concretizzato, a distanza di quasi ottant'anni, con l'edizione critica di Andrea Mariani, fortemente voluta dalla Società Umanitaria Cineteca Sarda e pubblicata grazie alla collaborazione con la Cineteca Nazionale[73]. Si tratta di un manuale di teoria e tecnica del cinema incompiuto, rimasto a lungo inedito che – come evidenzia Gian Piero Brunetta nella prefazione all'edizione critica – nelle intenzioni dell'autore vuole aiutare «a risolvere i problemi concreti dell'ideazione e realizzazione di un film»[74]. La sua stesura, presumibilmente, è stimolata anche dalla redazione degli articoli di critica cinematografica che Simon Mossa pubblica sui fogli dei GUF di Firenze e di Sassari nei primissimi anni Quaranta, che testimoniano come la frequentazione della sezione cinematografica fiorentina e delle redazioni *frondiste* abbiano via via contribuito ad affinare il proprio gusto e a manifestare il proprio dissenso. Già nel primo numero di «Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari», apparso nell'agosto 1940, Simon Mossa firma l'articolo *Cinema di guerra*[75]. Attraverso un breve *excursus* nella cinematografia di settore, il giovane studente precisa quali debbano essere le caratteristiche del film di guerra, che «non deve limitarsi a una propaganda settaria, né deve far credere che la guerra sia un fine … deve [invece] soprattutto, o meglio soltanto, documentare e non solo materialmente quale sia la guerra»[76]. Prendendo come esempio *La grande parata* (*The big parade*, 1925) di King Vidor, che definisce un «film apparentemente innocuo»[77], accenna alle pellicole americane prodotte tra il 1924 e il 1938, quasi tutte spiccatamente antitedesche, spesso prive di contenuto, la cui propaganda anglofrancese è «serva di un odio profondo e inumano»[78]. Sulla falsariga americana – prosegue l'autore – sono stati prodotti i primi film di guerra italiani, «fatti in tempo di pace, a tesi e di sicuro sfruttamento commerciale»[79], come *Lo squadrone bianco* (1936) di Augusto Genina e *Il grande appello* (1936) di Mario

[72] Cfr. Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," 82.
[73] Cfr. Antonio Simon Mossa, *Praxis und Kino. Prassi e Cinema,* edizione critica di Andrea Mariani (Roma, Rubbettino, 2020).
[74] Cfr. Gian Piero Brunetta, "Prefazione," in *Praxis und Kino. Prassi e Cinema,* 8.
[75] Cfr. Antonio Simon Mossa, "Cinema di guerra," *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, (agosto 1940): 6; Appendice documentaria.
[76] Ibid.
[77] Ibid.
[78] Ibid.
[79] Ivi, 7.

Camerini, che ottengono un buon successo di pubblico per la "genuinità documentaria" e il linguaggio cinematografico "sincero e scheletrico", o ancora *Sentinelle di bronzo* (1937) di Romolo Marcellini che Simon Mossa definisce «inutile, mal riuscito e tardivo»[80]. Ma se «Dio ha salvato l'Italia dalla calamità di un film a tesi di propaganda sulla guerra»[81], la stessa cosa non è accaduta alla Francia che ha prodotto film come *Paradis perdu* (*Paradiso perduto*, 1939) di Abel Gance e *Le déserteur* (*Smarrimento*, 1939) di Léonide Moguy, quest'ultimo, a detta di Simon Mossa, «insopportabile e osceno»[82]. Sempre per «Intervento», tra la fine del 1940 e i primi mesi del 1941, recensisce due dei film italiani che ritiene tra i più interessanti della stagione: *Mare* (1940) di Mario Baffico e *La peccatrice* (1940) di Amleto Palermi. Sebbene gran parte della critica del tempo non si esprima positivamente nei confronti del terzo film di Baffico, Simon Mossa riconosce le capacità artistiche del regista, quel suo "acuto spirito d'osservazione" e quella sua capacità di delineare i caratteri e gli stati d'animo dei tre personaggi protagonisti del film, tre reduci d'America che, comprata una barca a motore per la pesca, lottano per i propri ideali e la propria sopravvivenza. «Tre figure vive, pensate e costruite»[83], il cui dramma interiore – l'aver causato la morte di un giovane – diventa espressione del dramma della massa popolare. Tuttavia, Simon Mossa riconosce che il regista sia ancora legato «a vecchi schemi, impacciato, ineguale»[84] e che questa disomogeneità sia la causa di un'incoerenza narrativa che rende il film non sempre equilibrato ma, comunque, ben composto. L'ultima fatica di Palermi, *La peccatrice*, invece – utilizzando le parole del giovane studente – è certamente «il miglior film italiano degli ultimi tre anni, [e] segna un passo avanti in quel piano di serietà e coscienza di film-arte che credevamo irraggiungibile»[85]. Per Simon Mossa la critica cinematografica, nella forma della recensione, è certamente «un mezzo di educazione estetica di prim'ordine», specie se «praticata con metodo [e] con coscienza»[86]; ma – come puntualizza nel suo manuale – le recensioni che si leggono sui quotidiani raramente sono imparziali e obiettive, al contrario, spesso sono contenutistiche, troppo passionali e quindi acritiche[87]. Nel 1943, con lo pseudonimo Sam, firma la recensione de *La morte civile* (1942) di Ferdinando Maria Poggioli, trasposizione cinematografica

[80] Ibid.
[81] Ibid.
[82] Ibid.
[83] Cfr. Antonio Simon Mossa, "Mare di Baffico," *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (dicembre 1940): 7; Appendice documentaria.
[84] Ibid.
[85] Cfr. Antonio Simon Mossa, "La peccatrice," *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (gennaio 1941): 8; Appendice documentaria.
[86] Cfr. Simon Mossa, "Appunti di cinematografo. L'effetto del cinema sul pubblico e il problema del gusto (Educazione estetica), 63.
[87] Ivi, 62-63

dell'omonima opera teatrale di Paolo Giacometti. Un'opera che – secondo il giovane – il regista ha voluto realizzare per rimediare agli errori commessi in *Sissignora*, che considera «un film mancato, ma non indegno»[88]. Nonostante le premesse de *La morte civile* siano avverse al regista:

> «Dal dialogo teatrale e invecchiato, dalla situazione contorta e letteraria, da un ambiente borghese e consacrato dai sommi sulle scene, da un'Italia provinciale e speriamo ormai dimenticata. Poggioli … ha saputo far rivivere un mondo passato in cui ha potuto innestare organicamente il dramma»[89],

sganciandosi completamente dalla tradizione del teatro filmato. La sua argomentazione procede con un'analisi del ritmo e della costruzione delle scene, che denota la sua formazione, ma soprattutto l'esperienza acquisita sul set.

> «L'euritmia di scene come quella della fuga e della morte di Corrado, dell'incontro di lui con la bimba sul terrazzo, è creata con un montaggio assolutamente scevro di schemi. L'uso di angoli corrispondenti, di simmetrie tra le composizioni nel tempo, la ricerca di rapporti quasi geometrici da quadro a quadro, la misura dei primi piani, i campi lunghissimi su di una campagna assolata e disperata, l'esplorazione minuta della scenografia nello squallore degli angoli bianchicci e di cortili deserti, nella fuga di scale e case, i lunghi carrelli e le panoramiche su gruppi scuri di andanti verso il Santuario, è una somma di quadri e di sequenze strettamente legati da una composizione ragionata, senza però la freddezza di Chiarini di «La bella addormentata» e con non minore raffinatezza»[90].

Come fa notare Marina Addis Saba, gli studenti che scrivono sulle pagine del foglio autonomo del GUF di Sassari dimostrano di apprezzare «film lontani da ogni intento propagandistico, e in genere dallo spirito di regime, … di essere lontani da ogni conformismo e di saper trovare una dimensione estetica al di fuori e anzi contro ogni imposizione»[91].

Sono anni in cui Simon Mossa lavora anche alla redazione dei soggetti e delle sceneggiature de *L'armata grigia* e de *La barca sul fiume*, in collaborazione con Fiorenzo Serra, per il CINEGUF di Firenze, e di *Vento di terra*, scritto individualmente e premiato all'ultima edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, tenutisi a Bologna dal 25 aprile al 6 maggio 1940, circa un mese e pochi giorni prima dell'intervento bellico italiano al

[88] Cfr. Sam, "La morte civile di F. M. Poggioli," *Intervento. Periodico del gruppo universitario "Arnaldo Mussolini"*, (febbraio-marzo 1943): 3; Appendice documentaria.
[89] Ibid.
[90] Ibid.
[91] Cfr. Marina Addis Saba, *Gioventù Italiana del Littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista* (Milano: Feltrinelli, 1973), 140.

fianco della Germania nazista. Con l'entrata in guerra dell'Italia, paradossalmente, il numero degli spettatori cinematografici cresce. Gli italiani, pur di evadere dalla realtà quotidiana, anche solo per poche ore, sentono l'esigenza di immergersi nelle vicende dello schermo; pertanto, il cinema continua a essere il loro divertimento preferito, anche sotto le bombe. I film in programma, ora, sono per lo più italiani o provengono dai Paesi dell'Asse[92]. Il titolo di Littore, con tutta probabilità, offre a Simon Mossa una certa notorietà, che gli permette di distinguersi per essere segnalato a Cinecittà, dove lavora come aiuto-regista sui set di *Bengasi* (1942) di Augusto Genina e di *Marika* o *Alba nuova,* due *working titles* del film del regista italo-tedesco Harry Hasso, uscito in sala con il titolo definitivo *La donna del peccato* (1942). I Littoriali, infatti, spesso preludono al salto nel mondo del cinema professionale, grazie all'operato della segreteria dei GUF che provvede a collocare i giovani più promettenti presso le istituzioni culturali controllate dal regime. Come ricorda anche Mario Monicelli, non «si trattava di una statuetta, di denaro o balle del genere, ma della possibilità di entrare a far parte dell'organico di un film in lavorazione»[93]. È anche probabile, però, che Simon Mossa possa essere approdato a Cinecittà grazie ad alcuni contatti personali e alla sua laurea in architettura, conseguita nel febbraio 1941. Nel novembre di quello stesso anno, in una lettera indirizzata a Fiorenzo Serra, scrive: «sabato andrò a Tirrenia per vedere gli stabilimenti e parlare con Forzano junior che ha bisogno di architetti»[94]. Si tratta di Andrea, figlio e collaboratore di Giovacchino che, nel 1933, ha rilevato la Tirrenia Film e l'ha trasformata nella Pisorno, il più moderno impianto dell'epoca, diversi anni prima della nascita di Cinecittà. Una moderna struttura che consente tutte le fasi della lavorazione di un film, comprese produzione e distribuzione, grazie alle società Consorzio VIS, Pisorno Film e Cine Tirrenia[95]. Quest'ultima distribuisce *Bengasi.* Dal 1° novembre 1942 Simon Mossa è, invece, aggregato al Cine Reparto Speciale dello Stato Maggiore del Regio Esercito (SMRE), presso il quale presta servizio in qualità di aiuto-regista e fotografo, impegnato nelle riprese per il film di propaganda *Corsica*, diretto da Baccio Bandini e prodotto dall'Istituto Luce che, nell'estate del 1943, lo manda a Roma, prima a Cinecittà e poi presso la sua sede centrale.

> «Fatto sta che da Cinecittà dove sono rimasto ininterrottamente sino a avantieri sera sono passato adesso all'Istituto Luce, che è sempre nella stessa zona di

[92] La produzione cinematografica italiana aumenta, passando dai 50 film del 1939 ai 119 del 1942.
[93] Cfr. Celli, "Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf," 198.
[94] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 20 novembre 1941, in Carteggio Privato Famiglia Serra (CPFS).
[95] Cfr. Simonetta Della Croce, *Le città del cinema: Tirrenia, Pisorno 1934 – 1958* (Livorno: Sillabe, 1995).

> Cinecittà. Qui si sta relativamente meglio. Comunque non posso mai andare a Roma per mancanza assoluta di tempo»[96].

> «All'Istituto Luce c'è un sacco di roba da fare, e il tempo è poco, ma è sempre più di quello che si aveva a Cinecittà. … Questi giorni qui e al Centro Sperimentale ho modo di farmi una bella scorpacciata di film vecchi e nuovi. Fra gli altri ho visto bellissimo Alleluja!, Dodge City (un film della prateria a colori), 42 strada etc. Tutti film nuovi e vecchi ma scelti. Ieri sera ho visto la danza degli elefanti, dal racconto di Kipling "Toomai degli Elefanti". Il film è bellissimo, bello quanto il racconto. Così nelle ore di riposo passo il tempo senza annoiarmi eccessivamente»[97],

scrive, nell'agosto 1943, in due lettere indirizzate alla madre. Nonostante gli innumerevoli impegni, Simon Mossa continua a trovare il tempo per immergersi nel mondo della celluloide. Tra le pellicole più apprezzate, oltre alla già citata *Alleluja!*, figurano il *western Dodge city* (*Gli avventurieri,* 1939) di Michael Curtiz*,* la commedia musicale *42th Street* (*42ma strada,* 1933) di Lloyd Bacon e il film d'avventura *Elephant boy* (*La danza degli elefanti,* 1937) di Robert Joseph Flaherty, premiato per la miglior regia alla quinta edizione della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Pellicole delle quali riproduce alcuni quadri, nella forma del bozzetto in bianco e nero e a colori, che vanno a costituire l'appendice iconografica del manuale *Praxis und Kino* (*Prassi e Cinema*). Tra le illustrazioni, numerate progressivamente da 1 a 66 e realizzate a supporto delle tesi sviluppate nei vari capitoli – alcune delle quali disegnate in un momento successivo alla stesura del manuale – appaiono le più svariate pellicole astratte, espressioniste o riconducibili al cinema francese, inglese e americano. Da *Intolerance* (1916) di David Wark Griffith a *Das kabinett des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del dottor Caligari,* 1920) di Robert Wiene, da *The kid* (*Il monello*, 1921) e *City Lights* (*Luci della città*, 1931) di Charles Chaplin ad *À nous la liberté* (*A me la libertà!,* 1931) di René Clair, da *The crowd* (*La folla,* 1928) di King Vidor a *Man of Aran* (*L'uomo di Aran*, 1934) di Robert Joseph Flaherty. Tra gli autori delle opere riprodotte non mancano Marcel l'Herbier, Julien Duvivier, Jean Renoir, Sergej Michajlovič Ėjzenštein, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau e Frank Borzage, autori che ha occasione di studiare e apprezzare negli anni in cui frequenta il CINEGUF di Firenze.

I giovani *cinegufini* scelti hanno anche l'occasione di rinnovare le forme della propaganda dell'Istituto LUCE e della concorrente INCOM[98]. Per il LUCE, Simon Mossa

[96] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, 18 agosto 1943, in ASM.
[97] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, agosto 1943, in ASM.
[98] Cfr. Celli, "Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf," 199.

effettua le riprese del bombardamento del quartiere di San Lorenzo, avvenuto nel corso della mattinata del 19 luglio 1943 e contenute nel Giornale Luce n.1, datato 5 agosto[99]:

> «Il Giornale Luce numero 1 l'avrete visto spero. C'ero a girare solamente durante il bombardamento di Roma. Per il resto non c'ero invece. Come avrete potuto vedere è stata una cosa alquanto terribile. Poi tutte le schegge della contraerea cadevano da tutte le parti sibilando e non so come mi sono salvato io e gli altri. Il secondo bombardamento l'ho visto anche abbastanza da vicino, ma era meno grave, o meglio, come avrete sentito alla radio è stato molto più breve»[100].

Qualche giorno prima dell'armistizio, incaricato dall'Istituto come corriere per consegnare una macchina da presa con accessori al Reparto Fotocinematografico di Guerra LUCE della Sardegna, Simon Mossa giunge a Sassari. Vista la situazione d'incertezza, è trattenuto al Reparto e, successivamente, trasferito alla Direzione lavori del Genio Militare della Sardegna, dove resta sino al congedo[101].

I.4. La consapevolezza dello sguardo

La guerra volge al termine. Simon Mossa, stabilitosi a Sassari, ha iniziato a praticare la professione di architetto, anche se il cinematografo continua a essere il suo sogno più grande, tanto da cercare di dar vita anche a una casa di produzione cinematografica, la *Sardinia Pictures*[102]. Quasi ogni giorno, con sua moglie Rina Altea, che sposa nel 1946,

---

[99] Nelle settimane che precedono l'armistizio, infatti, l'Istituto si preoccupa di non compromettersi politicamente, decidendo di modificare la numerazione dei cinegiornali e di ripartire, anziché dal n.367, da un ideale n.1, per separare il nuovo ciclo da quello fascista. Cfr. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo,* 184; "Giornale Luce D005105," Archivio Storico Istituto Luce, consultato 10 ottobre, 2021, https://www.archivioluce.com/.

[100] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, 18 agosto 1943, in ASM.

[101] Antonio Simon Mossa viene congedato nel settembre 1945.

[102] Antonio Simon Mossa è stato certamente l'architetto più prolifico della Sardegna del secondo Novecento. In venticinque anni di attività, che si snodano dal secondo dopoguerra al 1971, anno della sua morte, realizza circa quattrocentoventi progetti, che testimoniano il passaggio dall'influenza della scuola razionalista italiana all'invenzione della cosiddetta architettura mediterranea. Opere in cui coesistono i linguaggi della tradizione e della modernità e che fondono armonicamente gli stilemi popolari sardi con elementi architettonici di provenienza catalana, castigliana, andalusa, araba e africana, per un'idea di architettura che trova la misura perfetta della relazione tra uomo e spazi dell'abitare. La sua attività comprende la progettazione di insediamenti turistici, strutture alberghiere, istituti scolastici, ospedali e abitazioni private, ma anche la redazione di piani urbanistici e paesaggistici. In questi primi anni lavora presso il Genio Civile di Sassari per il quale, nel gennaio 1947, è impegnato nella progettazione della stazione marittima di Olbia e delle cliniche ostetriche di Sassari. Dall'*Agenda*, contenuta nell'Archivio, si ha notizia anche di un progetto per il Cinema California di Alghero. Per la città di origine catalana, progetterà la *Escala del Cabirol*, sul costone roccioso del promontorio di Capo Caccia, che conduce alle Grotte di Nettuno; i complessi residenziali *Palàu de Valencia* e *Palàu del Sol*; gli Hotel Capo Caccia, *Carlos V*, *Coral*, Corte Rosada, Dei Pini, *El Balear*, El Faro, La Lepanto, Porto Conte e Punta Negra; *El cavall marí*; la ristrutturazione del Molo Turilli, nei pressi del Lungomare Cristoforo Colombo, della Cattedrale di Santa Maria, della Chiesa di San Francesco, della

frequenta le sale cinematografiche cittadine, in particolar modo il cinema teatro Verdi in via Politeama e il cinema Augusteo, tra Corso Regina Margherita di Savoia e Piazza d'Armi, ex sede della Gioventù Italiana del Littorio (GIL), oggi Astra; più sporadicamente, anche il cinema Sassari, che negli anni prenderà il nome di Moderno. Da un'agenda datata 1947 si evince che i film di suo interesse sono perlopiù produzioni americane, tra le quali figurano le opere realizzate da alcuni dei suoi registi preferiti che, tra la seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, lavorano nell'industria cinematografica hollywoodiana. Dal dramma rurale *L'uomo del Sud* (*The Southern*, 1945) di Jean Renoir, alla trasposizione cinematografica in chiave *black comedy* di uno dei più ingegnosi intrighi di Agatha Christie, *10 piccoli indiani* (*And then there were none*, 1945) firmata da René Clair, vincitrice dell'Albo d'oro al Festival di Locarno, ai film del maestro austriaco, naturalizzato statunitense, Fritz Lang: l'esplicito antinazista *Duello mortale* (*Man hunt*, 1941) e i *noir La donna del ritratto* (*The woman in the widow*, 1944) e *Scarlet street* (*La strada scarlatta,* 1946). Non manca, però, qualche nota critica nei confronti dei suoi beniamini. Per esempio, definisce *Lydia* (1941), la prima delle quattro opere statunitensi dirette da Julien Duvivier, un «buon film, seppur alquanto difettoso e stancante»[103] e *Questa terra è mia* (*This land is mine*, 1943) di Jean Renoir, un «film di propaganda un po' retorico, con qualche pezzo però buono»[104]. Sono tante le pellicole di esplicita propaganda antinazista che ha occasione di vedere in sala nell'immediato dopoguerra. Tra le più riuscite, secondo Simon Mossa, *Nessuno sfuggirà* (*None shall escape*, 1944) di André De Toth, un'opera piuttosto singolare che svela al pubblico gli orrori del conflitto mondiale, cui ha assistito lo stesso regista, mentre è ancora in corso, anticipando il processo di Norimberga che porta alla sbarra i massimi esponenti del Terzo Reich. Un'opera pionieristica per l'epoca, non solo per il suo titolo profetizzante, che anticipa l'esito del secondo conflitto mondiale, ma anche perché non esita a mettere in scena la Resistenza ebraica al nazismo, un aspetto che sarà a lungo celato dal cinema mondiale. Altro film di denuncia della persecuzione ebraica è *Così finisce la nostra notte* (*So ends our night,* 1941) di John Cromwell, tratto dal romanzo di Erich Maria Remarque, *Liebe deinen Nächsten,*

Chiesa di San Marco, a Fertilia, con annesso Belvedere e del rivestimento della cupola della Chiesa di San Michele. E ancora la realizzazione dell'aerostazione di Alghero-Fertilia e il piano regolatore del Comune. Per approfondire l'argomento si vedano: Vico Mossa, "L'architetto. La rivincita della fantasia," in *Antonio Simon Mossa un intellettuale rivoluzionario. Un uomo di idee nato nel futuro e un combattente per la Sardegna, ribelle ad ogni soggezione*, a cura di Giampiero Marras (Quartu Sant'Elena: Alfa editrice, 2008), 55-59; Giampiero Marras, "Introduzione – Antonio Simon Mossa, cavaliere delle lotte dei popoli oppressi e delle nazioni senza stato," in *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto.* Atti del convegno di studi. Sassari, 10-13 aprile 2003, 63-72; *Antoni Simon Mossa tra modernità e tradizione*, a cura dell'Associazione Mastros (Sassari, 2017).

[103] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 21 febbraio.

[104] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 14 maggio.

uscito in Italia con il titolo *Ama il prossimo tuo,* che racconta la fuga di due giovani ebrei slovacchi e di un ufficiale tedesco, contrario al regime nazionalsocialista, alla vigilia dell'*Anschluss*. Antinazista è anche il «ben condotto, con ottime sequenze»[105] *Missione di morte* (*Cornered*, 1945) di Edward Dmytryk, in cui Dick Powell, nei panni di Laurence Gerard, dà la caccia a un collaborazionista francese. Pellicole prodotte nella prima metà degli anni Quaranta, tra le quali figurano anche il già citato *Man hunt,* l'hitchcockiano *Il prigioniero di Amsterdam* (*Foreign correspondent*, 1940) ed *... E domani il mondo* (*Tomorrow the world*, 1944) di Leslie Fenton, distribuite in Italia diversi anni più tardi, che denunciano apertamente i crimini nazisti e non temono di ritrarre Hitler per quello che è: un'autentica minaccia alla democrazia.

Simon Mossa annota meticolosamente i titoli dei film, i registi, gli attori e le attrici che ne prendono parte, ma soprattutto le maestranze, prestando particolare attenzione ai direttori della fotografia, agli scenografi e ai musicisti. Tra i compositori spiccano gli statunitensi Werner Janssen, autore delle musiche di *The Southern* e del *noir* di John Brahm *Veleno in paradiso* (*Guest in the house,* 1944) «di vero stile New England»[106], e Alfred Newman che firma le musiche di *Man hunt,* di *Foreign correspondent* e del «ben fatto, interessante [e] molto ritmico»[107] *Sono un disertore* (*This above all,* 1942) di Anatole Litvak. A questi si aggiungono gli austriaci Max Steiner, Premio Oscar per la miglior colonna sonora di *Da quando te ne andasti* (*Since you went away,* 1944) di John Cromwell, e Hans Julius Salter, autore delle musiche di *Scarlet street* e di *Questo nostro amore* (*This love of ours*, 1945) di William Dieterle; e l'ungherese Miklós Rózsa, uno dei più importanti compositori di colonne sonore di produzioni hollywoodiane, tra le quali figurano *Lydia*, *Il ladro di Bagdad* (*The thief of Bagdad,* 1940) di Ludwig Berger, Michael Powell e Tim Whelan e *Il libro della giungla* (*Jungle book*, 1942) di Zoltán Korda. Tra gli scenografi, Simon Mossa appunta più volte il nome di Hans Dreier, collaboratore storico di Ernest Lubitsch, che apprezza per le scenografie dei film dalle venature *horror La donna e lo spettro* (*The ghost breakers,* 1940) di George Marshall e *La casa sulla scogliera* (*The uninvited,* 1944) di Lewis Allen e della «commedia divertentissima»[108] *Gli amori di Susanna* (*The affairs of Susan*, 1945) di William Seiter. Quello di Thomas Little, per i già citati *This above all* e *Man hunt* e per il «tragico ed epico western»[109] *Sfida infernale* (*My darling Clementine*, 1946) di John Ford, e quello di Cedric Gibbons, autore delle scenografie de *La città dei ragazzi* (*Boys town*, 1938) di Norman Taurog, *Il romanzo di*

[105] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 27 ottobre.
[106] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 3 febbraio.
[107] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 14 marzo.
[108] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 7 settembre.
[109] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 10 ottobre.

una vita (*Edison, the man*, 1940) di Clarence Brown, *La signora Miniver* (*Mrs. Miniver,* 1942) di William Wyler e *Il ritratto di Dorian Gray* (*The picture of Dorian Gray*, 1945) di Albert Lewin, che Simon Mossa considera «tecnicamente perfetto»[110].

Tra i generi più apprezzati ritornano i gialli psicologici, i *gangster movie* e i *noir.* Film come *Notte d'avventura* (*A night of adventure,* 1944) di Gordon Douglas, prodotto e distribuito dalla RKO; *Nebbie* (*Conflict*, 1945) diretto da Curtis Bernhardt, con Humphrey Bogart, Sydney Greenstreet e Alexis Smith; *L'avventuriera di San Francisco* (*Allotment wives*, 1945) di William Nigh, l'ultima opera interpretata dall'attrice statunitense Kay Francis; e *L'ombra del dubbio* (*Shadow of a doubt*, 1943) di Alfred Hitchcock, con Joseph Cotten e Teresa Wright, che Simon Mossa ha già avuto occasione di vedere nel 1944 nella sua versione originale. Talvolta, le note relative al suo gradimento contengono qualche accorgimento tecnico, frutto degli studi e della formazione cinematografica degli anni giovanili, come nel caso de *L'amante della morte* (*Latin Quarter*, 1945) di Vernon Sewell, tratto dal dramma di Pierre Mills, *L'angoisse,* nel quale individua «riprese all'avanguardia, francese e germanica»[111], o del poliziesco *Lo sterminatore* (*Dillinger*, 1945) di Max Nosseck, il primo film a raccontare alcuni dei fatti più salienti della vita di uno dei *gangster* più famosi d'America, il *Robin Hood* del crimine John Herbert Dillinger, che Simon Mossa definisce un «buon film. Eroico, immediato [con un] dialogo interessantissimo e sintetico, [nel quale] non c'è una inquadratura in più»[112]. Fra i più riusciti tecnicamente, il «film a carattere sociale, interessante e buono in alcune parti [con] ottimo montaggio e fotografia [e] buona scenografia»[113] *Strada maestra* (*They drive by night*, 1940) di Raoul Walsh; il «freudiano, interessantissimo ed efficace»[114] *Delitti senza castigo* (*Rings row*, 1942) di Sam Wood, per il quale Simon Mossa puntualizza l'importanza del dialogo, un buon racconto e un montaggio perfetto; e *Intermezzo matrimoniale* (*Perfect strangers*, 1945) di Alexander Korda, «tecnicamente perfetto e condotto con molto gusto ed efficacia»[115].

Anche in questo caso, così come avveniva circa dodici anni prima, tra le annotazioni riportate nell'agenda non compaiono film italiani, nonostante il Neorealismo stia dando i suoi frutti, fatta eccezione di *Valle del diavolo* (1943) di Mario Mattoli, cupo melodramma per il quale Simon Mossa non chiosa alcun commento.

[110] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 19 dicembre.
[111] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 20 novembre.
[112] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 21 novembre.
[113] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 1° luglio.
[114] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 5 luglio.
[115] Cfr. c. (n.n.) *Agenda 1947,* in ASM, appunto datato 16 dicembre.

I.5. Dal grande al piccolo schermo

Simon Mossa condivide la passione per il cinema con sua moglie Rina e, presto, la trasmetterà anche ai loro cinque figli: Italo, Josefa, Anna Maria, Juliana e Pietro, nati tra il 1951 e il 1960, anni in cui in Italia fa la sua comparsa un nuovo *medium*, la televisione. Nei primi giorni del 1954 iniziano ufficialmente le trasmissioni televisive del Programma nazionale, che a partire dal 1957 è possibile seguire in tutta Italia, isole comprese. Alla fine degli anni Cinquanta i teleabbonati sono circa un milione e la televisione comincia a raccontare anche il cinema, con le prime rubriche di approfondimento a cura del critico Fernaldo Di Giammatteo, come *Ritratto d'attore,* trasmessa il sabato sera, che nella forma del documentario ripercorre la carriera artistica di importanti attori e indimenticabili attrici del grande schermo. Inizialmente il cinema è un riempitivo e i film proposti dalla RAI sono perlopiù fondi di magazzino, vecchie pellicole italiane e americane, ormai fuori dal circuito distributivo, che vengono trasmesse con casualità, senza seguire una vera e propria programmazione e non tenendo conto della qualità delle opere. Nella prima metà degli anni Sessanta gli abbonati sono circa cinque milioni, nel 1961 è nato il secondo canale, i tempi di trasmissione si sono dilatati e il palinsesto ha ritagliato uno spazio più concreto per il cinema che – come sostiene Aldo Grasso – «viene esaltato, ritualizzato, celebrato»[116]. Sul piccolo schermo fanno la comparsa intere serie dedicate ai generi cinematografici, ai grandi registi e alle stelle del *jet set*, e la programmazione di film raggiunge il quarto posto nell'indice di gradimento. La Rai inizia a proporre alcuni dei titoli più significativi della storia del cinema, organizzati in cicli introdotti da giornalisti e critici come Gian Luigi Rondi, Giulio Cesare Castello, Ernesto Guido Laura che, con tono pacato e didascalico, presentano i film o ne discutono al termine della messa in onda, il lunedì e il mercoledì sera, in modo da non fare troppa concorrenza alle sale cinematografiche, anche se di fatto le due realtà restano per molto tempo indipendenti una dall'altra. Già nel 1962 il secondo canale affida a Gian Luigi Rondi la retrospettiva *Trent'anni di cinema* che – come fa presente Gian Piero Brunetta – di settimana in settimana, «attraverso diciotto titoli di film italiani, francesi, svedesi, danesi, sovietici, americani, inglesi, giapponesi, offre un menù molto variegato e significativo di voci e tendenze»[117], dalle opere di Jean Renoir a quelle di Luchino Visconti, da Marcel Carné a John Huston. «La TV diventa così il più grande

[116] Cfr. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana. Nuova edizione aggiornata* (Milano: Garzanti, 2000), 723.
[117] Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a Centochiodi"* (Roma_Bari: Laterza, 2007), 530.

cineclub d'Italia»[118] e Simon Mossa, anziché mandare i propri figli "a letto dopo il *Carosello*", gli permette di godere di un'importante esperienza culturale. «Nel soggiorno appositamente oscurato e pervaso dalle "profumate" spire di fumo azzurro delle [sue] sigarette»[119], in religioso silenzio, piccoli cinefili crescono, assistendo alla visione di film come *Pépé le Moko* (*Il bandito della Casbah*, 1937) di Julien Duvivier, *Le jour se lève* (*Alba tragica*, 1939) di Marcel Carné, *Touchez pas au grisbi* (*Grisbì*, 1954) di Jacques Becker, tutti interpretati da un malinconico e disincantato Jean Gabin, simbolo del "realismo poetico" francese anni Quaranta e Cinquanta; o come i fordiani *Stagecoach* (*Ombre rosse*, 1939) e *The grapes of wrath* (*Furore*, 1940). I cicli, oltre a celebrare i grandi maestri, puntano anche a valorizzare la personalità degli attori e delle attrici con omaggi che spaziano da Greta Garbo a Clark Gable, da Ingrid Bergman a Cary Grant, da Tyron Power a Bette Davis, da Humphrey Bogart a John Wayne, senza dimenticare artisti nostrani come Amedeo Nazzari. La televisione irrompe, determina i gusti del pubblico ma, soprattutto, contribuisce all'alfabetizzazione cinematografica degli spettatori. Come scrive Pietro, il figlio minore di Simon Mossa, ne *La stanza dei misteri*:

> «quando i titoli di coda del film ci davano la buonanotte, io e i miei fratelli iniziavamo le affannose e spassosissime ricerche, spesso accompagnate da furiosi litigi tra noi marmocchi, sui tomi dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* per scoprire vita, morte e miracoli degli attori, dei registi e dei film appena visti al televisore. Questo precoce avvicinamento al cinema ci rese edotti, sin dalla tenera età, al linguaggio cinematografico»[120].

Non solo visioni e curiosità, ma anche osservazione e attenzione nei confronti degli aspetti più tecnici, dal tipo di inquadratura ai movimenti di macchina agli espedienti, grazie alle indicazioni di Simon Mossa che, garbatamente, inizia i suoi figli al cinema, facendogli conoscere alcuni degli autori che più ama, da Jean Renoir a Marcel Carné, da Julien Duvivier a Billy Wilder, da Frank Capra a John Ford ad Howard Hawks, passando per tanti altri Maestri. E così, nutriti dalla passione e dalla grande esperienza del padre, i bambini si lasciano incantare dal mondo del cinema, diventando da adulti quegli spettatori appassionati, competenti e consapevoli di cui Simon Mossa, tanti anni prima, aveva auspicato la venuta al mondo.

[118] Cfr. Grasso, *Storia della televisione italiana. Nuova edizione aggiornata*, 723.
[119] Cfr. Pietro Simon, "La stanza dei desideri," in *Praxis und Kino. Prassi e Cinema*, 18.
[120] Ibid.

Capitolo II
Antonio Simon Mossa, un *gufino* d'eccezione

II.1. L'iscrizione al GUF di Pisa e le prime prove ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Roma, tra musica e pittura

Nel 1934, con l'immatricolazione alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Pisa, Simon Mossa ottiene anche la tessera del GUF dell'Ateneo che – utilizzando un'espressione di Luca La Rovere – costituisce «la chiave d'accesso del giovane al mondo universitario»[1]. Con l'adesione ai Gruppi Universitari Fascisti, il cui scopo primario è formare l'*élite* studentesca affinché diventi la futura classe dirigente, si completa il processo educativo e di inquadramento delle nuove generazioni, avviato con l'Opera Nazionale Balilla (ONB) che, a partire dal 1937, sarà assorbita dalla Gioventù Italiana del Littorio (GIL). Nonostante l'iscrizione al Gruppo sia facoltativa, almeno fino alla promulgazione della Carta della Scuola redatta nel 1939 dal Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, che recita:

> «nell'ordine fascista, età scolastica e età politica coincidono. Scuola, G.I.L. e G.U.F. formano, insieme, uno strumento unitario di educazione fascista. L'obbligo di frequentarli costituisce il servizio scolastico, che impegna i cittadini dalla prima età ai ventun'anni. Tale servizio consiste nella frequenza, dal quarto al quattordicesimo anno, della scuola e della G.I.L., e continua in questa fino ai ventun'anni anche per chi non seguita gli studi. Gli studenti universitari devono far parte dei G.U.F.»[2],

alcuni dirigenti la rendono obbligatoria contestualmente all'immatricolazione all'università[3]. E proprio il GUF pisano – secondo quanto sostiene Simone Duranti – sembrerebbe «utilizzare l'iscrizione ai gruppi universitari come arma ricattatoria per l'accettazione o meno all'interno della prestigiosa Scuola Normale»[4] che, sotto la direzione di Giovanni Gentile, ha quasi raddoppiato il numero di studenti. Alla tradizionale sezione di Lettere e Filosofia, infatti, sono stati affiancati il Collegio Nazionale Medico e il Collegio Mussolini, quest'ultimo preposto all'accoglienza degli universitari iscritti alla

[1] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 201.
[2] Cfr. Giuseppe Bottai, *Carta della Scuola* (Milano: Mondadori, 1939), 75-76.
[3] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 125; Simone Duranti, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)* (Roma: Donzelli, 2008), 40.
[4] Cfr. Duranti, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, 40.

Facoltà di Giurisprudenza e orientati allo studio delle scienze corporative[5]. Ciò ha favorito l'avvicinamento alla Scuola anche di numerosi docenti, tra cui lo zio materno di Simon Mossa, Lorenzo Mossa, professore di diritto commerciale, di sentimenti liberali, «un non-fascista che aveva la tessera, ma non credeva nel fascismo»[6] – per dirla con le parole di Paolo Emilio Taviani – e che dal fascismo sarà a lungo sorvegliato, quanto meno tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta. Secondo la testimonianza di alcuni membri della famiglia Simon, infatti, risulterebbe che il professore – così come suo nipote – fosse tenuto sotto controllo perché sospettato di essere antifascista[7].

Preside della Facoltà di Giurisprudenza è il neoeletto Professor Giuseppe Bottai[8], la cui impostazione politica – come riscontrato da Paolo Nello – è dichiaratamente sostenuta dai suoi studenti, quelli del Collegio Mussolini e della Scuola corporativa, che scrivono sulle pagine della rivista mensile dei GUF dell'Ateneo pisano, «Il Campano», diretta dal Segretario del GUF Giulio Menna con l'ausilio di Andrea Billi e Giuseppe Longo[9]. Il Direttorio del Gruppo prevede anche Fiduciari e Vice Fiduciari di Facoltà e Addetti e Vice Addetti dei vari uffici, sezioni e sottosezioni, tutti nominati in base a requisiti accademici e politici. Il regime punta sui giovani studenti e il complesso organismo gerarchico ha il compito di organizzare ogni momento della vita universitaria, dall'attività prettamente didattica agli aspetti più ludici, senza naturalmente tralasciare l'indottrinamento politico. Militare nel GUF, dunque, consente il pieno riconoscimento della dignità di studente, oltre che l'ottenimento di benefici e agevolazioni di varia natura, e non aderirvi equivale all'esclusione da ogni forma di vita sociale[10]. Il tesseramento consente di partecipare anche ai Littoriali della Cultura e dell'Arte, la più importante manifestazione culturale, organizzata dai GUF in collaborazione con il Partito, nel corso della quale i giovani hanno l'opportunità di confrontarsi su tematiche culturali, artistiche o specificatamente politiche. Delle vere e proprie "Olimpiadi della Cultura" – come spesso sono state definite dagli

[5] Cfr. Delio Cantimori, "Per il 150° anniversario di fondazione della Scuola Normale," *Belfagor* 18, no. 6 (30 novembre 1963): 721; Delio Cantimori, "Conferenza per la classe di lettere e filosofia in occasione del 150° anniversario della Scuola Normale Superiore," *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia Serie II* 32, no. 3/4 (1963): 160.
[6] Cfr. Grandi, *I giovani di Mussolini. Fascisti convinti, fascisti pentiti, antifascisti*, 243.
[7] Cfr. Raffaele Sari Bozzolo, *Antonio Simon Mossa. Tracce d'una vita appassionata* (Alghero: Edizioni del Sole, 2005), 11-12.
[8] «Sono stati nominati, in questi giorni, nuovi Presidi: S. E. il prof. G. Bottai, per la Facoltà di Giurisprudenza (e voi intendete con quanto nostro compiacimento: aggiungo, con quanta fiducia, e penso alla nostra Scuola corporativa il cui sviluppo è divenuto, oramai, un impegno che abbiamo assunto di fronte al Regime)». Cfr. "La relazione del Magnifico Rettore e del Segretario del G.U.F.," *Il Campano*, no. 1 (marzo 1935): 23.
[9] Cfr. Paolo Nello, "Il Guf di Pisa tra fascismo «vecchio» e fascismo «nuovo»," *Pisa fra le due guerre mondiali. Politica, istituzioni e società*, *Quaderni Stefaniani. Studi di storia, economia e istituzioni*, (2020): 16.
[10] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 201, 227.

storici – che rappresentano per i giovani un'occasione concreta per emergere e imporsi negli ambienti intellettuali. A parteciparvi – come fanno notare Ugoberto Alfassio Grimaldi e Marina Addis Saba – generalmente sono i più ambiziosi e competitivi, ma anche i migliori, i più colti, quelli che amano e coltivano più discipline contemporaneamente, specie la letteratura, il cinema, il teatro, la musica e le arti visive[11]. Probabilmente sono proprio l'ambizione e la propensione alla multidisciplinarietà a spingere Simon Mossa a parteciparvi, sin dalla seconda edizione. Sono anni in cui frequenta assiduamente le sale cinematografiche e i teatri cittadini, è uno spettatore curioso, forse, ancora un po' acerbo, vista la giovane età, ma già critico e incline a misurarsi con più discipline artistiche, tra cui anche la pittura e la musica.

Per concorrere ai Littoriali, è necessario superare delle preselezioni, i cosiddetti Prelittoriali, organizzati su scala provinciale da ciascun Ateneo, solitamente nei mesi di febbraio e marzo. Attraverso queste gare periferiche, tenute sulla falsariga di quelle centrali, i primi due classificati per ciascun convegno e concorso sono deputati a rappresentare il GUF ai Littoriali. Nel marzo 1935, Simon Mossa, tessera numero 13420, partecipa ai Prelittoriali dell'Ateneo pisano, nel Concorso per un quadro. Si presenta con l'opera *Bonifica*, dato che il regolamento prevede che il soggetto debba ispirarsi a un episodio della Rivoluzione fascista[12], che viene esposta alla Mostra d'arte Prelittoriale, allestita nel Palazzo Pretorio, sul Lungarno Galilei.

> «Nel pomeriggio di Domenica 10 marzo alle ore 17 nel Palazzo Pretorio ebbe luogo l'inaugurazione della mostra d'arte per i Prelittoriali dell'Arte. All'inaugurazione intervennero S.E. il Prefetto, i Segretari Federali di Pisa e Lucca, il Magnifico Rettore e altre autorità. La mostra ha avuto un successo brillantissimo. È stata aperta al pubblico fino al giorno 20 ed è stata visitata da circa 10.000 persone. La mostra fu largamente giudicata e commentata dalla stampa, furono riprodotte le opere e pubblicate dai giornali "Il Telegrafo", "La Nazione", "Il giornale d'Italia", "Il Littoriale", "L'Idea Fascista" ecc. … Nel mese di Marzo si sono riunite le Commissioni giudicatrici dei lavori della Mostra Prelittoriale ed hanno compilate le graduatorie. I lavori della mostra, accuratamente imballati, furono inviati a Roma a mezzo di un autotreno»[13].

L'opera di Simon Mossa è ritenuta meritevole di concorrere alle gare nazionali; pertanto, viene inviata a Roma per essere esposta alla Mostra Littoriale, allestita nell'ala

[11] Cfr. Ugoberto Alfassio Grimaldi e Marina Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte* (Milano: Feltrinelli, 1983), 178.
[12] Cfr. "Littoriali dell'Anno XIII," *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell'Ateneo Pisano*, no. 5 (settembre-ottobre 1934): 25-27; "I Littoriali dell'Anno XIII. La partecipazione dei Guf ai Concorsi," *Corriere della sera*, 26 marzo, 1935, 2.
[13] Cfr. "Attività del G.U.F.," *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell'Ateneo Pisano*, no. 2 (aprile 1935): 27.

destra del Palazzo della Facoltà di Lettere, insieme alle altre opere pervenute, la cui cifra sembrerebbe aggirarsi intorno ai cinquecento e/o ottocento lavori tra pittura, scultura, architettura, disegno e incisione[14]. La Mostra, inaugurata il 22 aprile, apre la seconda edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, che si tengono nella Capitale dal 22 al 27 aprile, in concomitanza con l'inaugurazione della Città universitaria. Rispetto all'edizione fiorentina – come fanno notare Ugoberto Alfassio Grimaldi e Marina Addis Saba – in questa seconda edizione, la libertà di discussione ed espressione concessa ai giovani dal regime è decisamente ridimensionata, le esigenze culturali vengono messe in secondo piano rispetto a quelle politiche, tanto da essere ribattezzati i "Littoriali sotto il segno dell'Impero", ma non per questo sono meno partecipati, anzi[15]. «Dei prelittoriali svoltisi in ogni centro universitario d'Italia, oltre un migliaio di studenti giungono agli onori dei Littoriali dell'anno XIII: cifra notevolissima se si tiene conto della severa selezione che è stata attuata»[16]. Le gare, inoltre, sono ancora aperte, non solo agli studenti universitari, ma a tutta la gioventù extrauniversitaria inquadrata nelle varie organizzazioni del Partito[17].

La Commissione dei Concorsi per un affresco e per un quadro, composta dagli artisti Corrado Cagli, Primo Conti, Ferruccio Ferrazzi, Giovanni Forghieri e Guido Alberto Trentini, si riunisce il 23 aprile[18], ma Simon Mossa non riesce a classificarsi tra i primi dieci né a figurare tra i segnalati. Il regolamento dei Littoriali, però, prevede che ciascun giovane possa partecipare a un massimo di due convegni e/o concorsi[19], ed egli decide di entrare a far parte del gruppo di studenti che gareggerà nel Concorso per un'ora radiofonica dei GUF.

> «Durante il mese di Marzo la Sezione Radio G.U.F. ha proceduto alla compilazione definitiva del programma per l'ora radiofonica dei prossimi Littoriali della Cultura e dell'Arte. La trasmissione verrà eseguita il giorno 15 c. m. dalla Stazione Radio di Firenze e per essa le prove sono state iniziate da oltre un mese e

[14] Cfr. "I Littoriali dell'Anno XIII. La partecipazione dei Guf ai Concorsi," 2; "I Littoriali della Cultura dell'Anno XIII saranno inaugurati domani," *Il Popolo d'Italia*, 21 aprile, 1935, 1. Il quadro, oggi in possesso di Pietro Simon, figlio minore di Antonio, sul retro riporta la seguente didascalia: "Littoriali della Cultura e dell'Arte" (Anno XIII). G.U.F. Universitario di Pisa. G.U.F. Provinciale di Pisa. Universitario Fascista: Simon Antonio. Tessera G.U.F. num. 13420. Concorso per un Quadro. Titolo dell'opera "Bonifica".
[15] Cfr. Alfassio Grimaldi e Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, 104-107.
[16] Cfr. "I Littoriali della Cultura dell'Anno XIII saranno inaugurati domani," 1.
[17] Cfr. "Preparazione ai Littoriali," *Critica Fascista. Rivista quindicinale del fascismo,* no. 4 (15 dicembre 1934): 65-67; Giuseppe Longo, "Preparazione ai Littoriali. Studenti ed operai," *Critica fascista. Rivista quindicinale del fascismo,* no. 6 (15 gennaio 1935): 107-109; Giuseppe Longo, "Preparazione ai Littoriali. Fine d'una polemica," *Critica Fascista. Rivista quindicinale del fascismo*, no. 8 (15 febbraio 1935): 155-156; "Osservazioni e proposte," *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell'Ateneo Pisano*, no. 1 (marzo 1935): 1-3.
[18] Cfr. "Le commissioni giudicatrici dei Littoriali della cultura e dell'arte," *Corriere della sera*, 10 marzo, 1935, 8.
[19] Cfr. "Littoriali dell'Anno XIII," 25-27.

> mezzo. Il programma comprenderà un tentativo di radioepica e due episodi della parodia goliardica "Nerone"»[20].

Il concorso, che rientra nella seconda categoria, quella dei Complessi Artistici, pare essere una delle iniziative più attese dai giovani *gufini*. Come fa notare il Capo Sezione Radio del GUF pisano, Giovanni Lugo, però, «non tutti i partecipanti si trovano nelle stesse condizioni, dato che i G.U.F. di città sedi di Radiotrasmittente appaiono favoriti rispetto ai rimanenti»[21]. Essi sono agevolati poiché hanno la possibilità di provare spesso, oltre ad avere l'opportunità di godere dei consigli e dell'esperienza di tecnici specializzati. Il Partito – come riscontrato da Philip V. Cannistraro – attraverso i GUF, dà ai giovani la possibilità di studiare le comunicazioni radiofoniche, tanto che in alcune delle città maggiori, gli studenti universitari mettono in funzione delle proprie stazioni radio, acquisendo una considerevole esperienza pratica nel campo[22], ma non è il caso del GUF di Pisa che è costretto a esercitarsi presso la Stazione Radio di Firenze. La sua trasmissione va in onda lunedì 15 aprile alle 20.45. Il Gruppo è composto da venticinque studenti provenienti dalle diverse Facoltà dell'Ateneo, tra cui figura anche Simon Mossa, autore delle *variazioni su canti sardi* per tre violini e pianoforte, eseguite dagli studenti Boni, Nuti e Strona ai violini e Merlo al pianoforte[23]. La trasmissione, infatti, prevede anche musiche, vecchi canti pisani e sardi, oltre agli episodi della parodia goliardica "Nerone", *L'udienza* e *L'arbitraggio*, e al tentativo di radio-epica *Avanzare*, particolarmente apprezzato dalla Commissione, che presumibilmente racconta il periodo compreso tra la Prima guerra mondiale e l'avvento del fascismo[24]. Sulle pagine del «Radiocorriere» si legge che «le "ore" dei … Gruppi Universitari hanno sollevato discussioni, approvazioni, critiche nel vasto pubblico, mentre tra Gruppo e Gruppo correvano sottili rivalità piene di entusiasmo e fervevano gli sforzi per superarsi come su un'arena»[25]. La Commissione, composta da Raffaele Casertano, Guido Gremasco e Mario Ferraris, che si riunisce a Roma mercoledì 24 aprile alle 15.00, nonostante le perplessità espresse da Lugo sulle pagine de «Il Campano», proclama Littore dell'ora radiofonica proprio il GUF di Pisa con ben 15 punti,

[20] Cfr. "Attività del G.U.F.," 27.
[21] Cfr. G. Lugo, "Radio ed ora radio ai Littoriali," *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell'Ateneo Pisano*, no. 1 (marzo 1935): 5.
[22] Cfr. Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media* (Roma_Bari, Laterza, 1975), 244-245.
[23] Cfr. "Ora radiofonica a cura del Guf di Pisa. Littoriali dell'arte dell'anno XIII," *Radiocorriere*, no. 16 (14-20 aprile 1935): 24.
[24] Cfr. "Ora radiofonica a cura del Guf di Pisa. Littoriali dell'arte dell'anno XIII," 24; Crema, "I Guf alla Radio," *Radiocorriere*, no. 16 (14-20 aprile 1935): 7-8.
[25] Cfr. Crema, "I Guf alla Radio," *Radiocorriere*, no. 17 (21-27 aprile 1935): 5.

seguito dai GUF di Bari, Genova, Napoli, Novara, Aosta, Torino e Milano[26]. Sulle pagine de «Il Campano» si legge:

> «il G.U.F. pisano si è aggiudicato infatti il titolo di Littore nell'Ora Radio. Del brillante risultato ottenuto in questa manifestazione va fatta lode a Giovanni Lugo che ha visto degnamente coronata la sua non lieve fatica, e a tutti gli universitari che hanno con lui collaborato. La nostra "Ora" ci ha procurato dei consensi particolarmente graditi: quelli di una infinità di studenti, ex studenti, autorità di tutte le parti d'Italia e, anche dell'Estero, tutta gente che in lettere talvolta commoventi ci ha data la prova più eloquente della lusinghiera riuscita di questa Ora Radiofonica»[27].

Il merito della vittoria va *in primis* a Giovanni Lugo, Capo Sezione Radio del GUF pisano che, dal 1938 al 1940, sarà Segretario del GUF di Pisa, sollevando non poche critiche e sospetti nel settore giovanile, per via del suo matrimonio con l'israelita Livia Bemporad, contratto in piena campagna antisemita, qualche settimana prima dell'entrata in vigore del decreto-legge n.1728 del 17 novembre 1938, che proibiva i matrimoni misti[28].

L'impegno di Simon Mossa per la trasmissione dell'ora radiofonica conferma le sue doti in campo musicale. Grazie all'esperienza della madre, diplomata in pianoforte, sin da bambino, impara a scrivere, leggere e suonare la musica. «In casa» – precisa Giovanni Lilliu – «come per estraniarsi dall'impegno faticoso d'ogni giorno, soleva canticchiare accompagnandosi con strumenti musicali che sapeva suonare, fossero questi il pianoforte e la fisarmonica, la chitarra hawaiana, la tromba e il sassofono»[29], un'abitudine che mantiene anche nel corso degli anni universitari. Il giovane studente si diletta come pianista, cantante, ballerino, frequenta i locali in cui propongono musica *jazz* e – come precisa in uno dei tanti curriculum vitae contenuti nell'Archivio Simon Mossa – compone musica da ballo e dirige anche una piccola orchestra universitaria. Come dedotto da Battista

[26] Cfr. "Le commissioni giudicatrici dei Littoriali della cultura e dell'arte," 8; "Il calendario dei Littoriali della cultura e dell'arte a Roma," *Corriere della sera*, 19 aprile, 1935, 2; C., "I Guf alla Radio," *Radiocorriere*, no. 19 (5-11 maggio 1935): 15.

[27] Cfr. "Il Guf di Pisa mantenendo il sesto posto ai Littoriali della Cultura e dell'Arte conferma che l'Ateneo pisano è all'altezza delle sue antiche tradizioni e dei tempi nuovi," *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell'Ateneo pisano*, no. 3-4 (maggio-giugno 1935): 49.

[28] Cfr. "Dalla fronda al fascismo, alla guerra e alla resistenza: la vita di Sauro Zaccagnini," intervista di Simone Duranti, *Sant'Anna News. Newsletter dell'Associazione Ex-Allievi Scuola Superiore S. Anna – Pisa*, no. 26 (febbraio 2006): 4.

[29] Cfr. Giovanni Lilliu, "Introduzione," in *Simon Mossa visto da vicino dal 1960 fino all'anno della sua morte*, a cura di Giampiero Marras (Quartu Sant'Elena: Alfa editrice, 2003) cit. in Federico Francioni, "Antoni Simon Mossa: momentos de sa vida, sas ideas, s'eredidade chi nos at lassadu," in *Antonio Simon Mossa (1916.1971) L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto*, 16.

Giordano, gran parte delle sue composizioni sarà finalizzata all'attività di regista cinematografico[30], non a caso, nel dicembre 1935, confida al suo diario:

> «a pranzo c'era uno di quegli studenti allogeni di Bolzano che è architetto, ma anche musicista come me, cioè è molto meglio di me. Abbiamo discusso sugli Ebrei specialmente e abbiamo commentato il gesto di Hitler. Poi si è parlato a lungo di musica. Lui ha fatto musica per film sonori e ha vinto un concorso per il miglior pezzo da jazz-band. Beato lui! E io anche però farò qualcosa di buono»[31].

I suoi sogni parlano chiaro, e nulla hanno a che vedere con gli studi in Giurisprudenza, intrapresi solo ed esclusivamente per volere del padre. Fin dai primissimi anni universitari, infatti, trapela la sua indole creativa, l'inclinazione alle arti e il desiderio di affermarsi presto nel mondo dello spettacolo. Un desiderio che sembrerebbe già prediligere il cinematografo e che lo spingerà a cambiare percorso, scegliendo una Facoltà certamente più adatta a valorizzare le sue capacità[32].

La classifica finale dei Littoriali della Cultura e dell'Arte romani vede il GUF di Pisa al sesto posto, lasciando dietro di sé ben ventidue GUF di città universitarie, tra cui molti dei maggiori come quelli di Padova, Palermo, Napoli, Genova e Perugia[33], confermando il risultato ottenuto nell'edizione precedente. Tra i classificati e i segnalati nei vari convegni e concorsi a carattere artistico e letterario di questa seconda edizione, figurano i nomi di Giorgio Venturini, fondatore e direttore del Teatro Sperimentale dei GUF, Franco Calamandrei, Armando Nocentini, Paolo Cavallina, Franco Lattes [Fortini] e Piero Santi, tutti iscritti al GUF di Firenze[34], che Simon Mossa avrà modo di incrociare o sfiorare negli

---

[30] Cfr. Battista Giordano, "Antonio Simon Mossa musicista. Genesi e sviluppo della scoperta di un aspetto inedito di Simon Mossa", in *Antonio Simon Mossa a Nuoro. L'architettura, il cinema, la politica*, a cura di Antonello Nasone (Nuoro: ISRE, 2018), 169.

[31] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 15 dicembre 1935.

[32] A Roma, nell'aprile 1935, è stato inaugurato il Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), sorto dalle ceneri della Scuola Nazionale di Cinematografia (SNC). Un Centro unificato per l'addestramento alle varie professioni cinematografiche, incaricato di formare i nuovi elementi del cinema italiano a venire, che presto riserverà una corsia preferenziale per i migliori studenti iscritti ai CINEGUF. La Scuola, alla quale si accede per concorso, ha dei costi piuttosto elevati rispetto all'Università, e per giunta si trova a Roma, ben distante da Pisa dove vive la famiglia di Antonio Simon Mossa. Inoltre, se si prende in considerazione il discorso di presentazione alla Scuola fatto da Luigi Chiarini, che rimarca la dimensione politica del CSC, il cui dovere è quello «di affiancare l'opera di educazione e formazione che lo Stato persegue», è probabile che Antonio Simon Mossa non prenda neppure in considerazione l'ipotesi di iscriversi alla Scuola di cinema e che preferisca optare per un indirizzo artistico che gli consenta di sperimentare e ampliare i propri orizzonti. Cfr. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, 301-302; Celli, "Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf," 190-200; Fabio Andreazza, "Il culto della patria, del littorio e della decima musa. Nazionalismo e cosmopolitismo negli allievi del CSC (1935-1938)," in *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, a cura di Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrio (Roma: RomaTre-Press, 2019), 67-74.

[33] Cfr. "Il Guf di Pisa mantenendo il sesto posto ai Littoriali della Cultura e dell'Arte conferma che l'Ateneo pisano è all'altezza delle sue antiche tradizioni e dei tempi nuovi," 49.

[34] Cfr. "Lo svolgimento dei Littoriali della cultura e dell'arte," *La Stampa della Sera*, 25-26 aprile, 1935, 1; "Un'altra feconda giornata per i Littoriali della cultura e dell'arte," *Il Popolo d'Italia*, 26 aprile, 1935, 2;

anni successivi e, in alcuni casi, stringere profonde amicizie che daranno vita a importanti collaborazioni.

II.2. L'iscrizione al GUF di Firenze e i concorsi di scenografia e illustrazione

Seguendo la sua vocazione, ottenuto il consenso del padre, nell'aprile 1935 Simon Mossa chiede il trasferimento al Regio Istituto Superiore di Architettura di Firenze che, a partire dal 1° aprile 1936, con il decreto-legge n.657 del 26 marzo, diventerà ufficialmente Facoltà[35]. Simon Mossa si iscrive anche al GUF dell'Ateneo, intitolato a Carlo Menabuoni, di cui è Segretario Ricciardo Ricciardi Pollini, e partecipa con entusiasmo alle attività promosse dall'organizzazione e dal Partito. Quelli fiorentini sono anni piuttosto intensi, anche perché – come precisa Luca La Rovere – gli innumerevoli impegni ai quali è chiamato ciascun universitario nel corso dell'anno mirano ad assorbirne totalmente il tempo della vita individuale e collettiva[36]. In dicembre, Simon Mossa scrive sul suo diario:

> «mi sono iscritto con Nobili alla Sciopoli che si farà in Gennaio a S. Martino di Castrozza. Io farò pattinaggio sul ghiaccio e parteciperò, spero, a qualche gara»[37];

> «prescindendo dalla musica vorrò fare canottaggio; ma questo maledetto orario unico mi ostacola molto, però io dirò che dovrò andare per gli allenamenti (e inventerò qualche storia) alle 11 e ½ e così potrò vogare, altrimenti quando diventerò forte? E poi andrò a sciare il 2 gennaio a S. Martino di Castrozza etc. etc»[38].

Lo sport è un altro elemento essenziale della propaganda fascista, che consente di attrarre i giovani e di temprarne il carattere. L'uomo nuovo fascista deve essere un intellettuale forte, atletico e militante, pertanto, il regime investe ingenti energie

---

"L'originale vivace contributo dei giovani alle discussioni per i Littoriali della cultura e dell'arte," *Il Popolo d'Italia*, 27 aprile, 1935, 7; "Littoriali della Cultura e dell'Arte Anno XIII," *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell'Ateneo Pisano*, no. 3-4 (maggio-giugno 1935): 49; "I Littoriali dell'Anno XIII dei Convegni della cultura e dell'arte," *Corriere della Sera*, 1° maggio, 1935, 2. Per i risultati completi si vedano Gastone Silvano Spinetti, *Difesa di una generazione. Iscritti ed appunti* (Roma: O.E.T. Edizioni polilibraria, 1948); Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo* (Milano: Feltrinelli, 1976), 641-713; Alfassio Grimaldi e Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, 199-232.

[35] Cfr. Francesco Quinterio, "Guida alla nascita della Facoltà di Architettura: docenti, didattica, esercitazioni, esperienze nei primi dieci anni di vita della Scuola Superiore di Architettura e della Facoltà (1926-1936)," in *Facoltà di architettura di Firenze tra tradizione e cambiamento*. Atti del convegno di studi, Firenze, 29-30 aprile 2004, a cura di Gabriele Corsani e Marco Bini (Firenze: Firenze University Press, 2007), 3.

[36] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 223.

[37] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 11 dicembre 1935.

[38] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 15 dicembre 1935.

nell'attività sportiva, organizzando gare e competizioni di carattere nazionale che, oltre a forgiare gli atleti, favoriscono la socializzazione tra i giovani. A partire dal 1936, inoltre, la Segreteria Nazionale dei GUF imporrà che l'ammissione ai Gruppi sia soggetta al conseguimento di un brevetto sportivo, da ottenere con il superamento di una prova di tiro a segno e due di atletica leggera a scelta tra corsa piana 100, 300, 1000 metri, corsa campestre, salto in lungo, salto in alto, lancio del peso e lancio del giavellotto. I non idonei fisicamente saranno comunque ammessi all'organizzazione, purché in possesso dei requisiti morali e politici necessari per l'adesione al Gruppo[39]. Oltre all'allenamento sportivo vi è anche l'addestramento alle armi, impartito dalla Milizia universitaria mediante corsi della durata di due anni che prevedono un periodo di istruzione teorico-pratica presso i reparti universitari, la specializzazione d'arma presso una delle scuole dell'esercito ed esercitazioni sul campo nei mesi estivi. Come ricorda Ruggero Zangrandi, tutti gli universitari vi vengono iscritti come "volontari" e «bisognava rassegnarsi a frequentare quelle adunate, la domenica mattina»[40] e non solo. «Alle 2 premilitare. Marcia sino a Porta Piagge e lì esercitazioni di insieme (rompimento di scatole)»[41], scrive Simon Mossa sul suo diario il 9 novembre 1935. Non è chiaro se viva l'addestramento come una vera e propria costrizione, o se sia soltanto il commento di un giovane annoiato, anche perché qualche giorno dopo, sempre sul suo diario, scrive: «stamane alle 7.30 alla Milizia universitaria per la rivista. Ci siamo comportati benissimo e abbiamo sfilato nel battaglione ufficiale in testa a tutti»[42], una nota che sembrerebbe celare un moto di orgoglio. Così come dà da pensare la sua domanda come volontario per l'Africa Orientale, presentata gli ultimi giorni del dicembre 1935, anche se poi non partirà[43]. Forse si tratta solo di una decisione azzardata, dettata più dalla voglia di conoscere e di entrare in contatto con altre culture che da una vera e propria adesione al colonialismo italiano, dal desiderio di viaggiare per altri luoghi, per via di quella sua indole dinamica, curiosa e per certi versi impulsiva, per via di quell'approccio "cosmopolita" riscontrabile in qualsiasi suo interesse e attività svolta. Per esempio, in questi anni, inizia a studiare diverse lingue europee: prende lezioni di polacco, studia da autodidatta lo spagnolo e l'inglese, gli piace avvicinare gli studenti stranieri, siano questi bulgari, spagnoli o tedeschi. «Una volta, addirittura,

[39] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 208-214.
[40] Cfr. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, 87.
[41] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 9 novembre 1935.
[42] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 11 novembre 1935.
[43] «Gli ultimi dell'anno ho fatto la domanda di VOLONTARIO PER L'AFRICA ORIENTALE. Sono stato dichiarato abile». Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota non datata.

aveva saputo comunicare e comprendersi (e non ho mai capito in che modo) con un giovane turco completamente digiuno di italiano»[44], scrive Fiorenzo Serra.

Naturalmente, a tutto ciò, si somma il suo interesse per le arti. Nel gennaio 1936, infatti, partecipa ai Prelittoriali dell'Ateneo di Firenze, nel Concorso di scenografia. Sul suo diario scrive: «dopo una commossa partenza con baci e abbracci sono partito per Firenze. Ho portato con me una lettera per il Rettore e 8 disegni per i Littoriali che aveva visto Siletti a Pisa»[45]. E ancora:

> «stamattina montato in tram sono corso alla inaugurazione dei Prelittoriali. Rafanelli si mise a guardia di una porta. Vedevo i miei 8 disegni attaccati al muro fare bella figura. Come andrò? Interrogherò l'oracolo. Bisognerà ottenere il totem dalla Putrank. Vennero l'Autorità e gli invitati. Generali. Alti ufficiali. Segretari politici. Segretario Federale. Il Rettore. Furono consegnati i brevetti atletici. Tra le persone in maglia Rossa (matricole) faceva bella figura il celebre poeta Lorenzoni. Quando la folla delle autorità, guardata da un cordone di agenti in borghese e da carabinieri, invase la sala, ricevuta da noi, io respirai. Qualcuno guardò i miei lavori. I muscoli del loro viso non dissero niente. Li interessarono però assai assai! Fortuna sarà con me! Sperai! Sperai! Sperai!»[46].

Auspicando un buon risultato, Simon Mossa fa appello al "Totem della Putrank", riferendosi ad Angela Maria Carta, un'amica dello zio Lorenzo Mossa, nota come *xa Àngela Maria Putrank* che, certamente, il giovane studente ha avuto occasione di conoscere durante le vacanze estive trascorse ad Alghero, una città che ama così tanto da decidere di ambientarci un'intera sceneggiatura cinematografica, quella di *Vento di terra*, che nel 1940 gli varrà il titolo di Littore. Questa donna, che di mestiere faceva la panettiera in un forno del *Carrer del burg*, il tratto di strada compreso fra via Gilbert Ferret e il Lungomare Cristoforo Colombo, in cui pare abitassero le donne più pettegole della città, chiamate in gergo *las baturelles del carrer del burg* – secondo quanto scrive Michele Chessa nei suoi *Racconti algheresi* – era considerata alla stregua di un avvocato mancato, tanto conosceva bene le leggi.

> «Il piano terra del forno era un piccolo parlamento di donne, di solito si davano convegno quelle del rione e di altri rioni vicini. Fra un'infornata e l'altra parlavano delle vicende comunali e di diritto. ... Un parere dato da *cià Angiara* [sic] *Maria* o un suo giudizio in una controversia faceva legge»[47].

[44] Cfr. Serra, "Nascita di una vocazione (ovvero la vocazione del cinema)," 66.
[45] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1936/1936*, in ASM, nota datata gennaio 1936.
[46] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/1936*, in ASM, nota datata 19 gennaio 1936.
[47] Cfr. Michele Chessa, *Racconti algheresi. 1° volume* (Alghero: La Celere, 1981), 56-57.

I suoi scongiuri sembrano funzionare perché, su «La Nazione» del 26 gennaio, Simon Mossa legge il suo nome nell'elenco dei prescelti per gareggiare ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Venezia, che sono stati anticipati a febbraio per via della guerra d'Abissinia[48]. Questa terza edizione è caratterizzata da una partecipazione ridotta di studenti e, di conseguenza, anche il numero di convegni e concorsi è ridimensionato. A differenza degli anni precedenti, il tema è imposto per tutte le discipline, comprese il teatro, il cinema e le arti figurative che solitamente godono di una certa libertà; ne restano indenni i soli concorsi di scenografia e fotografia. Alla Mostra d'Arte Littoriale – si legge sul «Corriere della Sera» – figurano seicentotredici opere, occupanti le quarantotto sale del Grande Padiglione Italiano della Biennale Internazionale d'Arte, nei Giardini Pubblici[49]. «I Gruppi Universitari Fascisti partecipanti sono 27, quanti sono i G.U.F. sedi di Università, e i concorrenti sono complessivamente 484»[50], mentre i partecipanti ai convegni sono circa quattrocento. In realtà, qualche settimana dopo, in un articolo apparso su «Il Popolo d'Italia», il numero delle opere esposte sembrerebbe ammontare a seicentocinquantotto, presentate da ben cinquecentoventiquattro studenti, di cui quarantasette realizzate dagli iscritti al GUF di Firenze[51]. La commissione del Concorso di scenografia, presieduta dal poliedrico intellettuale Anton Giulio Bragaglia e composta dai registi e scenografi Carlo Piccinato, Mario Pompei, Guido Salvini e Giorgio Venturini nelle vesti di Segretario, si riunisce mercoledì 26 febbraio alle 10.00[52], ma anche questa volta Simon Mossa non riesce a classificarsi tra i primi dieci né a figurare tra i segnalati.

Nonostante la mancata affermazione, non si dà per vinto e, nel marzo 1937, in vista dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, che si svolgeranno a Napoli dal 2 al 9 aprile, partecipa alla nuova edizione dei Prelittoriali dell'Ateneo fiorentino, questa volta nel Concorso illustrazione per un libro, spesso indicato anche come Concorso bianco e nero. Il suo nome compare nell'elenco dei partecipanti alle Mostre di arti figurative prelittoriali pubblicato su «Goliardia Fascista», il foglio d'ordini del GUF fiorentino nato nel 1935 e redatto da Hombert Bianchi e Sergio Lepri[53]. Nell'elenco dei partecipanti allo stesso concorso, figura anche il nome di Armando Nocentini, futuro Addetto alla Cultura del

[48] «Domenica 26 alle ore 10 ho comprato la Nazione: sono stato prescelto per i Littoriali dell'arte. Molto bene». Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/1936*, in ASM, nota datata gennaio 1936.
[49] Cfr. "La preparazione a Venezia dei Littoriali della cultura e dell'arte," *Corriere della sera,* 6 febbraio, 1936, 3.
[50] Cfr. "La preparazione a Venezia dei Littoriali della cultura e dell'arte," 3.
[51] Cfr. N. S., "L'attività artistica del G.U.F. ai Littoriali di Venezia," *Il Popolo d'Italia*, 23 febbraio, 1936, 3.
[52] Cfr. "Le commissioni giudicatrici per i Littoriali della cultura e dell'arte," *Il Popolo d'Italia*, 14 febbraio, 1936, 3; "Il calendario dei Littoriali della Cultura e dell'Arte," *Il Popolo d'Italia*, 19 febbraio, 1936, 3; "Il calendario dei Littoriali della cultura e dell'arte," *Corriere della sera*, 19 febbraio, 1936, 3.
[53] Cfr. "Elenco dei partecipanti alle mostre," *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 8 (1° marzo 1937): 4.

GUF di Firenze, che si presenta con l'opera *Canto V Purgatorio*, dato che – come si legge sulle pagine di «Gerarchia», la rivista mensile fondata da Benito Mussolini ed edita dal Partito Nazionale Fascista – il soggetto è «abbandonato alla libera ispirazione dell'artista»[54]. La Mostra d'Arte Prelittoriale, allestita nella Galleria Marzocco in via Ricasoli, accoglie un imponente numero di opere e partecipanti. Sulle pagine di «Goliardia Fascista», Franco Lattes [Fortini] scrive: «si tratta di artisti vissuti e formatisi, anzi formantisi, in Firenze, in un clima artisticamente e culturalmente facile a riconoscersi, direi anche troppo facile»[55]. La Commissione esaminatrice del Concorso illustrazione per un libro, composta dal Dottor Bramanti e dai Professori Pasqui, Casella e Annigoni, assegna il primo posto *ex aequo* ad Alessandrini e Faranni, seguiti al secondo posto da Nocentini, Littore dell'anno precedente, elogiato per «l'alto livello tecnico»[56]; pertanto, Simon Mossa non riesce a qualificarsi per i Littoriali. Nel Concorso di scenografia, invece, si aggiudica il secondo posto Vieri Bigazzi, erroneamente indicato nell'elenco sopracitato come Nieri Bigazzini, che si presenta anche nel Convegno di critica cinematografica dove, però, non riesce a qualificarsi[57]. Due giovani, Nocentini e Bigazzi, che ritroveremo coinvolti, in modo non del tutto chiaro, nella realizzazione del film *La barca sul fiume*, che avrebbero dovuto dirigere Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra.

II.3. La permanenza romana e l'incontro con Josep Pla

Nell'ottobre 1937, per via degli impegni lavorativi di suo padre Italo, Simon Mossa frequenta la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma. Non è chiaro se si iscriva al GUF dell'Ateneo o se resti iscritto a quello fiorentino, quel che è certo è che frequenta poco le lezioni a causa di alcuni problemi di salute che, probabilmente, gli impediscono di concorrere ai Prelittoriali dell'Ateneo, in vista della nuova edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte che si terranno a Palermo dall'8 al 15 aprile 1938. Nel corso di questa quinta edizione Littoriale, nel Salone d'Ercole del Palazzo Reale, si svolge il primo Convegno della gioventù italo-tedesca, che ospita quindici gerarchi e una

[54] Cfr. Iosé Gomez de Teràn, "Vita e pensiero dei G.U.F. I Littoriali della cultura e dell'arte anno XV," *Gerarchia*, no. 1 (gennaio 1937): 54.
[55] Cfr. Franco Lattes, "Prelittoriali Cultura e Arte. La mostra di arti figurative," *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 8 (1° marzo 1937): 3.
[56] Cfr. Bruno Currini, "La conclusione dei Prelittoriali Cultura e Arte Anno XV," *Goliardia Fascista*, no. 9 (15 marzo 1937): 3.
[57] «Nella Scenografia sono state rimarcate le Opere di Biagi, Bigazzi, Di Gioacchino, Manetti, Rigoli … Nel concorso di Bianco e Nero sono da rimarcarsi le Opere dei due giovanissimi Alessandrini e Faranni piene di spirito e di senso narrativo. Le opere di Nocentini rivelano come sempre l'alto livello tecnico del Littore dell'anno XIV». Cfr. Currini, "La conclusione dei Prelittoriali Cultura e Arte Anno XV," 3.

delegazione di studenti nazionalsocialisti. Come riscontrato da Benedetta Garzarelli, dalla fine del 1937 la Segreteria dei Gruppi Universitari Fascisti inizia a collaborare con la *Reichsstudentenführung*, al fine di rendere sempre più stretti ed efficaci i rapporti tra la gioventù studiosa italiana e la gioventù studiosa tedesca, mediante reciproci scambi interculturali. E infatti, nel giugno 1938, una delegazione dei GUF, guidata da Ferdinando Mezzasoma, si recherà in Germania. Lo scambio si ripeterà anche l'anno successivo, nel corso dei Littoriali della Cultura e dell'Arte di Trieste[58]. La formula della manifestazione rimane pressoché inalterata: sia i convegni sia i concorsi godono di "libertà vigilata", ma è evidente che la politica italiana si stia inasprendo. Mussolini ha dato il suo benestare all'*Anschluss* e ha messo in atto una serie di azioni che condurranno presto all'introduzione della legislazione razziale in Italia, il che testimonia un chiaro avvicinamento alla politica della Germania nazista.

La breve permanenza di Simon Mossa nella Capitale, sebbene non sia costellata di attività culturali, è importante perché gli permette di conoscere il giornalista catalano Josep Pla, con il quale stringerà una profonda amicizia che durerà per tutta la vita. È lo stesso Pla – in un capitolo del suo *Homenots*[59], tradotto da Antoni Arca ne *L'Isola di Sardegna*[60] – a ricordare il loro primo incontro al Caffè Greco, uno storico locale di via Condotti che il giornalista è solito frequentare con Manuel Brunet, Joan Baptista Solervicens, Salvi Valentí, Miquel Soldevila e, talvolta, il dottor Jacint Vilardell. Un gruppo di intellettuali catalani che, negli anni della guerra civile spagnola, trova rifugio in Italia, da dove simpatizza per il franchismo. Il Caffè Greco, specie nei periodi festivi, è frequentato anche da Simon Mossa e dai suoi amici isolani, con cui è solito intrattenersi nella Capitale. In un primo momento i giovani sono guardati con sospetto dai rifugiati, perché si teme possano appartenere all'Opera Volontaria di Repressione Antifascista (OVRA) ma, grazie ad Antonio Simon Mossa e Joan Baptista Solervicens, conosciutisi precedentemente a Firenze, i due gruppi stringono amicizia.

> «S'esdevingué, però, un dia de les festes de Nadal que a la taula veïna hi havia el xicot que només s'hi veia per les vacances, que Solervicens saludà amb molta efusió i amb una gran cordialitat. Quedàrem literalment astorats i el glaç fou trencat. Els joves de la taula del costat eren sards, i dos d'ells, nascuts a l'Alguer, parlaven el català com nosaltres. Era precisament aquesta similitud del parlar el

[58] Cfr. Benedetta Garzarelli, "Universitari fascisti e rapporti con l'estero: le attività dei guf in campo internazionale (1927-1939)," *Problemi e dimensioni della ricerca storica*, no. 2 (2000): 26-28.
[59] Cfr. Josep Pla, "Antoni Simon Mossa, arquitecte de l'Alguer (un petit baedeker de Sardenya)," in *Homenots. Quarta sèrie* (Pavia: edizioni Selecta, 1959), 224-247.
[60] Cfr. Josep Pla, *L'Isola di Sardegna*, trad. Antoni Arca (Alghero: La Celere, 1991).

> que els havia fets acostar. Entre tots nosaltres es produí un corrent primer de curiositat i després d'amistat[61].

Attratto dal loro idioma, Simon Mossa comunica con i rifugiati utilizzando il "catalano arcaico e coloniale di Alghero", non perché sia nativo parlante, come erroneamente sostiene Pla, ma perché lo ha appreso e praticato durante le vacanze estive trascorse in città, come precisa anche suo figlio Pietro ne *L'Alguer i Antoni Simon Mossa, un lligam únic*:

> «Antoni, quan era un minyó, durant les vacances estives, no perdeva ocasió per girar pels carrerons de Barceloneta, en cerca de la gent gran que hi viviva, amb la qual xatxarava i al mateix mentres emparava el català antic de l'Alguer»[62].

Una passione per la lingua, la cultura e la storia catalane che coltiva sin da giovanissimo e che negli anni si tramuterà in un vero e proprio impegno politico per la salvaguardia del patrimonio algherese, con la fondazione della *Escoleta del bon pescador* e del *Centre d'estudis algheresos*, di cui sarà Presidente per diversi anni, con l'organizzazione dei *Jocs florals de la llengua catalana* ad Alghero e numerose altre attività volte a gettare le basi di un movimento catalanista proiettato a livello internazionale[63]. Come sostiene Marcel Farinelli, ciò che distinguerà Simon Mossa dagli altri intellettuali e attivisti locali sarà la sua solidarietà per tutti coloro che, dentro e fuori lo Stato spagnolo, si opporranno al franchismo; pertanto, colpisce che il primo contatto con catalano parlanti avvenga proprio con intellettuali che, pur difendendo le posizioni catalaniste, sono molto vicini alla politica di Francisco Franco[64]. Farinelli prosegue

---

[61] Cfr. Pla, "Antoni Simon Mossa, arquitecte de l'Alguer (un petit baedeker de Sardenya)," 225. «Accadde, però, durante le feste di Natale, che al tavolo vicino ci fosse il ragazzo che vedevamo solo per le vacanze, e Solervicens lo salutò con molta effusione e cordialità. Ne fummo molto sorpresi, ma il ghiaccio era rotto. I giovani del tavolo vicino erano sardi, e due di loro, nati ad Alghero, parlavano catalano come noi. Era precisamente questa similitudine nel parlare che li aveva fatti avvicinare. Fra noi tutti si produsse una corrente prima di curiosità e poi d'amicizia». Cfr. Pla, *L'Isola di Sardegna*, 67.

[62] Cfr. Pere Simon i Altea, *L'Alguer i Antoni Simon Mossa, un lligam únic: nota biogràfica, disinys i jocs de paraules* (Alghero: Generalitat de Catalunya. Representació de la Generalitat a l'Alguer i Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions, 2015).

[63] Cfr. Carlo Sechi, "Antonio Simon Mossa, un algherese verace e un precursore di "Sardenya i Llibertat"," in *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto*, 515-520.

[64] «Pla … formava part de la xarxa d'agents i informadors que, finançats per Juan March i organitzada amb l'ajut de Francesc Cambó, feia propaganda en contra de la república i a l'hora enviava informacions precioses a *los nacionales* … Ambdós [Joan Solervicens i Manuel Brunet] eren periodistes i escriptors, defensors de posicions catalanistes i a l'hora conservadores i catòliques, molt propers a la Lliga. Solervicens havia estat un dels col·laboradors de Francesc Cambó, havia dirigit el diari *El Matí* i havia fet d'assessor de la Fundació Bernat Metge. Brunet i Solervicens, entre d'altres, després del juliol del 1936 es van exiliar a França, entrant, com Pla, a la xarxa organitzada pel líder de la Lliga». Cfr. Marcel Farinelli, "Antoni Simon Mossa i la comunitat catalanoparlant de l'Alguer durant el franquisme," *Revista de l'Alguer* (16 giugno

sottolineando la difficoltà di stabilire con certezza quale sia la posizione di Simon Mossa rispetto alla guerra civile spagnola e al franchismo, dato che non vi sono scritti autografi che ne diano testimonianza; così come non vi è traccia di giudizi espliciti sul fascismo. La sua adesione sembrerebbe essere piuttosto superficiale, dettata principalmente, oltre che dall'obbligo di omologazione, dal desiderio di emergere e accedere a determinati canali preferenziali. Pla lo descrive come un

> «Xicot fred, desproveït de retòrica i de gesticulació – cosa que a Itàlia sempre és un sedant –, d'una ambició mental molt visible, d'una gran comprensió per tot el que era humà, semblava portar la veu cantant, entre els seus compatriotes. … sabia moltes més coses de les que donava a entendre – moltes més de les que nosaltres sabíem, en alguns, decisius, aspectes»[65].

La loro frequentazione dura almeno fino alla primavera del 1938, quando le loro strade si separano perché Pla, seguendo il consiglio di Simon Mossa, decide di raggiungere la Sardegna e di visitare la piccola cittadina d'origine catalana, alla quale è profondamente legato il suo nuovo amico. In *Antoni Simon Mossa, arquitecte de l'Alguer (un petit baedeker de Sardenya)* scrive:

> «En acostar-nos a la setmana santa del 1937, [Antoni Simon Mossa] em digué: – ¿Per què no aneu a passar aquestes festes a Sardenya? El país us desagradarà, el trobareu trist, complex, ple de malària, empobrit, però hi trobareu tants records catalans!»[66].

Pla scrive di aver compiuto il viaggio nella primavera del 1937, ma è evidente che si tratti di un errore di trascrizione dato che, qualche riga prima, afferma di aver conosciuto il giovane studente durante le vacanze natalizie di quello stesso anno. L'incongruenza riscontrata nella data, che anticiperebbe di un anno la permanenza romana di Simon Mossa, è attestata – oltre che dalla sua documentazione universitaria contenuta nell'Archivio Simon Mossa – anche dalla testimonianza di Vico Mossa che racconta di aver conosciuto il futuro architetto, grazie a Costantinof P. Nedelco, un amico bulgaro che

---

2000), consultato 3 maggio, 2022, https://omniumalguer.cat/2020/06/16/marcel-farinelli-antoni-simon-mossa-i-la-comunitat-catalanoparlant-de-lalguer-durant-el-franquisme/.

[65] Cfr. Pla, "Antoni Simon Mossa, arquitecte de l'Alguer (un petit baedeker de Sardenya)," 225-226. «Ragazzo freddo, sprovvisto di retorica e di gesticolazione – cosa che in Italia è sempre sedativa –, d'ambizioni intellettuali molto chiare, di grande tolleranza per tutto ciò che è umano, sembrava essere il primo violino tra i suoi compatrioti. … sapeva molte più cose di quante non ne lasciasse capire – molte di più di quante non ne sapessimo noi su alcuni aspetti decisivi». Cfr. Pla, *L'Isola di Sardegna*, 67-68.

[66] Cfr. Pla, "Antoni Simon Mossa, arquitecte de l'Alguer (un petit baedeker de Sardenya)," 226. «Avvicinandosi la settimana santa del 1937, [Antonio Simon Mossa] mi disse: – Perché non andate a trascorrere queste feste in Sardegna? Il paese non vi piacerà, lo troverete triste, complesso, pieno di malaria, impoverito, però ci troverete tanti ricordi catalani!». Cfr. Pla, *L'Isola di Sardegna*, 68.

hanno in comune, proprio a Roma nel 1938, dove anche Vico Mossa frequenta la Facoltà di Architettura[67]. Tra l'altro, in un articolo scritto alla fine degli anni Trenta, Pla afferma di essere giunto ad Alghero circa quindici giorni dopo la morte del minorchino Gabriel Arguimbau Ferrer, noto come *l'Espanyol*, venuto a mancare il 14 maggio 1938. Pla è il primo scrittore a far menzione di questo "mito" algherese che – per usare le parole di Rafael Caria – «ha escrit una pagina molt important de la història de la pesca i de la navegació de l'Alguer»[68], e che Simon Mossa deve conoscere molto bene, tanto da prenderne ispirazione per delineare i tratti di uno dei personaggi protagonisti del suo film *Vento di terra*.

II.4. I Littoriali della Cultura e dell'Arte di Trieste e l'iscrizione al Sindacato Fascista dei Registi e Scenotecnici

A metà del 1938, nel corso dello stesso anno accademico, Simon Mossa riprende gli studi a Firenze, frequenta il GUF dell'Ateneo e si prepara per il Concorso bianco e nero, in vista dei prossimi Littoriali della Cultura e dell'Arte, che si terranno a Trieste dal 30 marzo al 6 aprile 1939. Questa sesta edizione si fonda sul trinomio "Impero, Razza, Autarchia" e nella Mostra d'Arte Littoriale, allestita nel Palazzo della Stazione Marittima, trionfa il conformismo. Sulle pagine de «Il Popolo d'Italia», Giuliano Magnoni scrive: «particolare importanza ci sembra debba assumere la Mostra d'Arte, che si annuncia quest'anno come la più vasta, la più importante e più perfetta fra le Mostre dei Littoriali della Cultura e dell'Arte»[69]. Inaugurata il 2 aprile, la Mostra accoglie circa quattromila opere e viene visitata da quasi ventimila persone; inoltre, per l'occasione, nella sala centrale vengono organizzate varie manifestazioni artistiche, serate cinematografiche e intrattenimenti danzanti[70]. La maggior parte dei giovani artisti – come sottolinea Remigio Marini – salvo qualche rara eccezione, predilige «i temi a esaltazione della razza, della maternità e della buona terra»[71], perciò i premi vanno a coloro che celebrano il regime. Per il Concorso

[67] «L'amico Costantinof P. Nedelco, di Sofia, un lontano giorno del 1938 venne ad annunciarmi che era giunto da Firenze, per frequentare il terzo anno della facoltà romana, un altro sardo di nome Mossa. … Fu così che conobbi, di lì a qualche giorno, Antonio Simon-Mossa, tramite il collega straniero». Cfr. Vico Mossa, "L'architetto. La rivincita della fantasia," in *Antonio Simon Mossa. Un intellettuale rivoluzionario. Un uomo di idee nato nel futuro e un combattente per la Sardegna, ribelle ad ogni soggezione*, 55. Vico Mossa e Antonio Simon Mossa saranno, rispettivamente, il terzo e il quarto sardo a laurearsi in architettura.
[68] Cfr. Rafael Caria, "El lèxic dels mariners algueresos entre catalanitat i mediterraneïtat," *Revista de l'Alguer*, no. 6 (1995): 143.
[69] Cfr. Giuliano Magnoni, "I Littoriali della cultura e dell'arte a Trieste," *Il Popolo d'Italia*, 30 marzo, 1939, 5.
[70] Cfr. "I quadri acquistati alla Mostra dei Littoriali," *Corriere della Sera*, 26 luglio, 1939, 7.
[71] Cfr. Remigio Marini, "L'arte ai Littoriali di Trieste," *La Porta Orientale*, no. IX (1939): 361.

bianco e nero non mancano «disegnatori di alta scuola, e umoristi e caricaturisti di sicuro valore»[72], tra cui spiccano i nomi di Armando Nocentini, proclamato Littore con l'opera *Noi siamo contro la vita comoda*, Renato Bruscaglia, Remo Brindisi, Trento Cionini ed Emanuele Jaconi del GUF di Urbino, Gianluigi Uboldi del GUF di Milano, Pompilio Mandelli del GUF di Bologna, Giovanni Faozzi e Fernando Clemente del GUF di Firenze e Marcello Diotallevi del GUF di Roma, classificatisi tutti tra i primi dieci. Tra i segnalati da Remigio Marini figurano anche Virgilio Tramontini e Antonio Simon del GUF di Firenze[73]. L'opera di Simon Mossa, recensita da Cipriano Giachetti in un articolo pubblicato su «La Nazione» in settembre e intitolata *Miniere*, dato che – come precisa «L'Illustrazione italiana» – è richiesto un soggetto antiborghese[74], nel mese di luglio viene acquistata da un privato[75]. Nel Concorso di scenografia, invece, partecipa nuovamente Vieri Bigazzi, che si classifica quinto. Le sue scenografie, realizzate per la commedia in tre atti *Ecco l'Illusione* di Franco Rossi, vengono apprezzate e segnalate dalla Commissione dei Littoriali del Teatro, presieduta dal commediografo Cesare Vico Lodovici e composta dal fumettista Luigi Bonelli e da Federico Zardi, Littore dell'anno precedente con la commedia *E chi lo sa…?* La commedia di Rossi, interpretata dalla Compagnia stabile del Teatro Sperimentale, per la regia di Giorgio Venturini, si classifica terza ai Littoriali del Teatro, che si svolgono a Firenze in concomitanza con i Littoriali della Cultura e dell'Arte di Trieste, preceduta al secondo posto da *La fontana sulla strada* di Luciano Centazzo del GUF di Bologna e al primo posto da *Quando sorge il sole* di Michelangelo Muraro del GUF di Padova[76].

A cavallo tra il 1938 e il 1939, Simon Mossa si iscrive anche al Partito Nazionale Fascista, probabilmente per poter aderire al Sindacato Fascista Registi e Scenotecnici di Firenze, come testimonia la tessera n. 0136023 – contenuta nell'Archivio – firmata dal Ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini, Presidente della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti. Infatti – come precisano Ruth Ben-Ghiat e Philip V. Cannistraro – solo gli iscritti al Partito possono aderire a un Sindacato e solo gli iscritti all'Albo Ufficiale del Sindacato che controlla il proprio campo di attività possono esercitare una professione o un'arte[77]. Simon Mossa non si è ancora laureato ed è ben

[72] Ivi, 368.
[73] Cfr. "I Littoriali di Trieste. Conferimento di otto titoli di Littore," *La Stampa*, 5 aprile, 1939, 2; Marini, "L'arte ai Littoriali di Trieste," 368-369.
[74] Cfr. "Organizzazioni giovanili," *L'Illustrazione Italiana*, (15 gennaio 1939): 12.
[75] Cfr. "I quadri acquistati alla Mostra dei Littoriali," 7.
[76] Cfr. Giuliano Magnoni, "Inizio dei Littoriali della Cultura e dell'Arte," *Il Popolo d'Italia*, 31 marzo, 1939, 5; "I Littoriali di Trieste. Conferimento di otto titoli di Littore," 2.
[77] Cfr. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, 36; Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media,* 30-35.

lontano dal praticare la professione di architetto; pertanto, non avendo un titolo, non può ancora iscriversi al Sindacato degli Architetti, che rientra nella Sezione delle Professioni Tecniche, facente capo alla Confederazione dei Professionisti e degli Artisti. Il Sindacato Registi e Scenotecnici, invece, rientra nella Sezione Belle Arti della stessa Confederazione, che riunisce autori e scrittori, pittori e scultori, musicisti, registi e scenotecnici, insegnanti privati e gestori di istituti privati. È possibile che la sua iscrizione al Sindacato sia dovuta a una segnalazione della Segreteria Nazionale dei GUF che – come sostiene Luca La Rovere – in quegli anni, svolge una funzione di promozione e di collocamento professionale dei giovani universitari, proponendo i più abili alle Istituzioni, come i Ministeri, le Università e le Confederazioni Sindacali[78]. È anche vero, però, che Simon Mossa non è uno studente brillante, la sua media ruota attorno ai ventuno trentesimi, anche se sembra distinguersi in alcuni esami, primo fra tutti quello di scenografia, sostenuto con il Professore Celestino Celestini, pittore, ex allievo di Giovanni Fattori. Ruth Ben-Ghiat, invece, sostiene che le organizzazioni sindacali, come la Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti, non fossero meritocratiche, ma agissero sulla base di tradizioni clientelari radicate nelle *élite* italiane, precedenti al fascismo ma da questo istituzionalizzate. I funzionari sindacali, infatti, secondo la storica, detenevano «posizioni di autorità nelle istituzioni culturali fasciste, esercitando la loro influenza sulle offerte di lavoro, le giurie e le commissioni esaminatrici»[79].

Una delle funzioni principali del Sindacato Fascista Belle Arti è l'organizzazione di esposizioni e mostre d'arte, da quelle cittadine e provinciali a quelle interprovinciali e regionali, fino alla Quadriennale di Roma, la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia, pianificate secondo un preciso sistema di tipo gerarchico. Gli artisti partecipanti, appositamente selezionati da membri del Sindacato – come spiega Rossella Agresti – potevano giungere alla ribalta internazionale solo superando ogni singolo gradino di questo sistema piramidale[80]. L'iscrizione al Sindacato, pertanto, permette a Simon Mossa di partecipare all'XI Mostra Interprovinciale d'Arte, tenutasi a Firenze, nel Palazzo delle Esposizioni del Parterre di San Gallo, tra l'ottobre e il novembre 1939, dove si presenta con diverse scenografie che – come lui stesso dichiara nel modulo d'iscrizione alla Libera Esposizione Regionale d'Arte, che si tiene a Cagliari nel 1945 – ottengono «un lusinghiero

[78] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 310.
[79] Cfr. Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, 36.
[80] Cfr. Rossella Agresti, "Le Mostre del Sindacato Fascista," Catalogo Vagando, consultato 15 maggio, 2022, https://www.catalogovagando.info/categoria-prodotto/sindacato-fascista-belle-arti/#o=id-d.

successo»[81]. Simon Mossa frequenta il Sindacato ancora prima di iscriversi al CINEGUF di Firenze e ad attrarlo, inizialmente, sembrerebbe essere più l'architettura cinematografica che la scrittura e la regia. Un'ipotesi che si sposa con la posizione di Vico Mossa, secondo cui il giovane studente di architettura, inizialmente, avrebbe voluto dedicarsi all'arredamento, certamente più congeniale alla sua fantasia e al suo gusto[82]. Negli anni in cui Simon Mossa inizierà a occuparsi concretamente di cinema, sulle pagine di «Intervento», il foglio curato dal GUF di Sassari, non esiterà ad affrontare il problema, fin troppo sottovalutato, della *Funzionalità della scenografia nel cinema*[83], precisando l'importanza dell'architetto nella riuscita di un film, poiché:

> «Ogni angolo, ogni parete, ogni particolare d'arredamento deve necessariamente essere quello previsto e deve avere caratteristiche tali, nella profondità, nel colore, nei particolari costruttivi, da poter essere fotografato dai punti di vista e con i movimenti di macchina designati dal regista. Tutto questo implica nell'architetto la cognizione esatta della capacità della camera, delle deformazioni angolari, degli errori luminosi, delle possibilità riflettenti o assorbenti del materiale, delle sue trasparenze, ecc. Tecnica quindi da cui l'architetto non si può in nessun modo esimere. … [e invece] nel cinema italiano al contrario è successo che la continua e cervellotica improvvisazione, l'impreparazione della maggior parte degli architetti, ha condotto a una forma "standard" di maniera liberty, e anticinematografica sempre»[84].

Come puntualizza in *Appunti di cinematografo,* primo capitolo del manuale *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)* datato 1941, la causa di tale improvvisazione è certamente la scarsa preparazione, «una non acquisita coscienza delle cose di cinema, siano esse di natura artistica o tecnica, da parte di tutti coloro che sono impegnati alla produzione»[85]. Così, guardando al circostante, individua l'ampia presenza di:

> «Produttori che ignorano completamente i più vitali problemi di cinematografo, registi i quali credono che la direzione artistica del film abbia origine e si esaurisca nel teatro di posa, direttori di produzione privi di qualsiasi cultura e della più elementare cognizione tecnica, scenaristi buoni letterati o scrittori di teatro ma pessimi conoscitori dei mezzi espressivi del cinema, scenografi, musicisti, pittori e

[81] Cfr. c. (n. n.) *Curriculum vitae del Dr. Antonio Simon* Mossa, 1941; *Modulo d'iscrizione alla Libera esposizione regionale d'arte*, 1945, in ASM.
[82] Cfr. Mossa, "L'architetto. La rivincita della fantasia," 56.
[83] Cfr. SAM, "Funzionalità della scenografia nel cinema," *Intervento. Periodico del Gruppo universitario "Arnaldo Mussolini"*, (febbraio-marzo 1943): 3; Appendice documentaria.
[84] Ibid.
[85] Cfr. Simon Mossa, "Appunti di cinematografo. L'effetto del cinema sul pubblico e il problema del gusto (Educazione estetica)," 39.

figurinisti lontani da quella che possiamo definire una *coscienza cinematografica*»[86].

Come sottolinea Andrea Mariani, «il tema della competenza e del mestiere è centrale per il dibattito giovanile attorno al cinema»[87], così come lo è per Simon Mossa che con *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)* «invoca una vera e propria "bonifica" intellettuale»[88].

Il giovane frequenta il Sindacato almeno fino all'ottobre 1942 – come testimoniano le tessere n. 140008 e 140716 contenute nell'Archivio, firmate dal nuovo Presidente della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti, Cornelio di Marzio – ossia fino al periodo in cui si troverà a Cinecittà, dove avrà occasione di lavorare come aiuto-regista di Augusto Genina ed Harry Hasso sui set di *Bengasi* e de *La donna del peccato*[89].

II.5. L'ingaggio come aiuto-regista

La prima occasione di fare esperienza sul set, però, sembrerebbe presentarsi negli anni a cavallo tra il 1938 e il 1939. In uno dei tanti curriculum vitae contenuti nell'Archivio, infatti, Simon Mossa scrive di essere stato proposto da Luis Trenker come aiuto regista per il film *Un pezzo di terra*[90]. Nel corso degli anni Trenta – come sottolinea Gian Piero Brunetta – Cinecittà diventa zona franca, dando asilo a registi e intellettuali ebrei italiani o emigrati dalla Germania e dall'Austria a seguito dell'avvento del nazismo[91]. Anno dopo anno, vengono invitati a lavorare in Italia moltissimi registi e attori stranieri, tra cui anche il gardenese di Ortisei, Luis Trenker, che nel 1937 è nuovamente in Italia per girare *Condottieri*[92], in cui il protagonista Giovanni de' Medici, capitano di ventura delle Bande Nere, diventa la prefigurazione perfetta di Benito Mussolini, capo delle Camicie Nere, inventando così, di sana pianta, «un possibile antecedente rinascimentale»[93] alla genesi del fascismo. Come scrive Maudi De March, «è una evidente "calata di brache" di fronte alle

[86] Ivi, 51.
[87] Cfr. Andrea Mariani, "La filosofia del cinema nelle pagine di un giovane a fine Ventennio," in *Praxis und Kino. Prassi e Cinema,* 27.
[88] Ivi, 25.
[89] Si veda cap. I, par. 3.
[90] Cfr. c. (n. n.) *Curriculum vitae del Dr. Antonio Simon Mossa*, 1941, in ASM.
[91] «Questo margine di tolleranza nei confronti del cinema è possibile grazie alla natura dell'ambiente che cerca di far coesistere le proprie contraddizioni valorizzando le professionalità e le capacità operative». Cfr. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, 96-97.
[92] «Frutto della collaborazione italo-tedesca tra la ENIC di Roma e la Tobis di Berlino, un'occasionale "Asse cinematografico" nello stesso periodo in cui viene progressivamente prendendo forma quello politico». Cfr. Maudi De March, *Cinema e montagna. Luis Trenker tra nuvole e rocce*, (Verona, Cierre edizioni, 2017), 80.
[93] Cfr. De March, *Cinema e montagna. Luis Trenker tra nuvole e rocce*, 80.

esigenze della propaganda fascista»[94], che gli vale la Coppa della Direzione Generale per la Cinematografia alla quinta Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Una mossa strategica e opportunistica che Trenker compie per trovare la chiave d'accesso all'industria cinematografica italiana, dato che le porte di quella tedesca si stanno pian piano chiudendo, per via del suo rifiuto a piegarsi alle imposizioni della dittatura hitleriana[95]. L'ostilità del Terzo Reich nei confronti del regista non è dovuta solo alla sua devozione cristiana o ai messaggi libertari contenuti in gran parte delle sue opere, ma anche e soprattutto a ragioni politiche. A seguito dell'*Anschluss*, infatti, la Germania e l'Italia si accordano per risolvere il problema in Alto Adige con le cosiddette "Opzioni", imponendo agli altoatesini di lingua tedesca di optare tra la cittadinanza italiana e quella tedesca. Se si sceglie l'italiana si può restare nel territorio ma si deve rinunciare alle proprie radici linguistiche e culturali, se, invece, si opta per quella tedesca si deve espatriare oltre il confine. Trenker è tra quelli che non optano e viene, quindi, considerato da Hitler «un traditore della patria e patriota ipocrita [che] si nasconde … dietro Mussolini»[96]. Dopo *Condottieri,* infatti, sembrerebbe che il regista si trattenga nella Capitale nel tentativo di realizzare alcuni progetti, non più nelle vesti di regista e interprete ma in quelle di produttore. Già alla fine del 1938, infatti, sulle pagine del «Corriere della Sera» si legge:

> «piani di produzione regolare in Italia sarebbero contemplati da Luigi Trenker. La sua idea è di girare un certo numero di film in cui egli non figurerebbe né in qualità di regista né in qualità di attore, ma soltanto di produttore, cioè l'uomo che ha in mano tutte le fila dell'organizzazione tecnica e finanziaria del film. Sotto di lui, con l'assistenza del suo controllo e del suo consiglio, lavorerebbero giovani registi italiani e squadre di collaboratori e di assistenti italiani. Insomma una specie di scuola di pilotaggio per le nuove forze della nostra cinematografia»[97].

[94] Ivi, 81.
[95] Come spiega Maudi De March, dopo il suo rifiuto di girare *Olimpya*, realizzato poi da Leni Reifenstahl, Luis Trenker comincia a pagare le conseguenze del suo atteggiamento e il non volersi piegare alla propaganda del Terzo Reich. E con *Condottieri* le porte del cinema tedesco si chiudono definitivamente perché, quando il film viene proiettato alla Cancelleria, scatena le ire di Hitler. Il dittatore si sente beffato dal regista sudtirolese, poiché – come fa notare anche Fernaldo Di Giammatteo – per girare la sequenza che celebra la "conciliazione" fascista tra Stato e Chiesa, in cui le Bande Nere rendono omaggio a Papa Leone X, Trenker ingaggia come comparse una cinquantina di uomini della *Leibstandarte*, ossia le Guardie del Corpo di Adolf Hitler e di Herman Wilhelm Göring. Il film viene, quindi, ampiamente tagliato e boicottato e per Trenker non c'è più spazio d'azione. Cfr. De March, *Cinema e montagna. Luis Trenker tra nuvole e rocce*, 88-89.
[96] Cfr. De March, *Cinema e montagna. Luis Trenker tra nuvole e rocce*, 109. Si veda anche Fernaldo Di Giammatteo, "Trenker, gli anni della maturità," in *Luis Trenker. Lo schermo verticale*, a cura di Piero Zanotto (Trento: Manfrini editori, 1982), 12.
[97] Cfr. Filippo Sacchi, "Corriere di cinelandia," *Corriere della Sera*, 4 dicembre, 1938, 3.

Il primo film a dover essere realizzato con questo meccanismo è *Un pezzo di terra*, la cui trama ruota attorno al tema della bonifica dell'Agro Pontino, anche se Trenker – in un'intervista rilasciata nel 1982 a Piero Zanotto – fa risalire il progetto al 1943.

> «Poi venne "Germanin" e poi ancora, dopo un progetto saltato per intervento di Goebbels su un film che si sarebbe dovuto intitolare "Un pezzo di terra" e il cui copione era dedicato all'Agro Pontino, me ne tornai in montagna e riuscii a realizzare "Im Banne des Monte Miracolo" per una produzione mista: Cines e Tirol-Film (che nascondeva il mio nome e quello di Franz Mayr)»[98].

In realtà si ha notizia di *Un pezzo di terra* già nel dicembre 1938. In un'intervista rilasciata a «Film: settimanale di cinematografo teatro e radio», a proposito dei piani di produzione, Trenker racconta di aver esaminato diversi soggetti depositati presso la Direzione Generale per la Cinematografia (DGC) e che la sua scelta si è orientata sulla «trama di Guelfo Civinini, il vincitore del più recente Premio Viareggio»[99]. A giugno del 1939, a seguito di alcuni colloqui con il Ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri e con Vittorio Mussolini, Luis Trenker viene ricevuto dal Duce per discutere in merito alla pellicola che ha in programma di girare. Sempre sulle pagine di «Film» si legge che il soggetto è dovuto a due fra i più noti e importanti scrittori italiani, Guelfo Civinini e Corrado Alvaro[100]. Nel corso degli anni Trenta, specie a seguito dell'istituzione della DGC – come precisa Fabio Andreazza – si assiste «a un progressivo aumento di film tratti da testi narrativi e soprattutto teatrali» e per la stesura delle sceneggiature vengono reclutati numerosi scrittori, specie commediografi[101].

Simon Mossa non si è ancora iscritto al CINEGUF né ha mai avuto alcuna esperienza in campo cinematografico e non è chiaro come possa essere entrato in contatto con il regista. Il suo nome non compare mai nei pochi articoli in cui si parla del film, il regista prescelto, infatti, è Ivo Perilli, «un giovane che ha ormai al suo attivo prove più concrete, ed è stato finora il braccio destro di [Mario] Camerini»[102]. Ad affiancarlo per la regia e la sceneggiatura – si legge sempre su «Film» – sarà Anton Giulio Majano, già collaboratore di Trenker in *Condottieri*. È probabile, quindi, che Simon Mossa sia stato proposto in un secondo momento come aiuto regista, se non da Trenker da Ivo Perilli, magari in

[98] Cfr. Piero Zanotto, "Lassù con la cinepresa," in *Luis Trenker. Lo schermo verticale*, 100.
[99] Cfr. M., "Intervista con Luigi Trenker," *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 45 (3 dicembre 1938): 4.
[100] Cfr. A.G.M., "Un pezzo di terra. Intervista con Luigi Trenker," *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 23 (10 giugno 1939): 1.
[101] Cfr. Fabio Andreazza, "Sullo sceneggiatore italiano negli anni Trenta," *Studi Novecenteschi*, no. 72 (luglio-dicembre 2006): 255.
[102] Cfr. M., "Intervista con Luigi Trenker," 4.

sostituzione di Majano che nel 1939 dovrebbe essere impegnato nella stesura della sceneggiatura di *Uragano ai tropici*, diretto da Gino Talamo e Pier Luigi Faraldo. Nel frattempo, però, scoppia la Seconda guerra mondiale e – secondo quanto riportato da Simon Mossa nel curriculum vitae redatto nel 1941 – il film non viene realizzato proprio a causa del conflitto e non per responsabilità del Ministro della Propaganda del Terzo Reich, Joseph Goebbels, come, invece, ricorderà Trenker a distanza di diversi anni.

Capitolo III
Antonio Simon Mossa, soggettista e sceneggiatore in erba

III.1. L'iscrizione al CINEGUF di Firenze

Nell'ottobre 1939, Antonio Simon Mossa varca per la prima volta la soglia del CINEGUF di Firenze. Come ricorda Fiorenzo Serra, «lo spunto fu dato da un discorso che nacque all'improvviso, forse suggerito dalla necessità di utilizzare in qualche modo quelle riserve di energia e di entusiasmo così tipiche di quell'età»[1]. Serra si è appena iscritto al primo anno della Facoltà di Scienze Naturali, Fisiche e Matematiche dell'Università degli Studi di Firenze e ha stretto amicizia con Simon Mossa, studente al quinto anno della Facoltà di Architettura, che ben conosce le opportunità che il GUF e il Partito offrono ai giovani universitari. Perciò, quando Serra gli confida di avere la passione per il cinematografo, prontamente gli risponde: «sai che qui all'università si può fare anche cinema? C'è il Cineguf. Potremmo realizzare un piccolo film a soggetto o qualcosa di simile»[2]. E così, la sera stessa, i due giovani si presentano all'Ufficio Cultura del GUF cittadino, in via dei Servi, dove vengono accolti da Armando Nocentini, laureando della Facoltà di Magistero, che li indirizza alla sezione cinematografica retta dal Fiduciario Sergio Lepri[3]. Il CINEGUF, infatti, oltre ad avere il compito di organizzare proiezioni cinematografiche, al fine di diffondere la conoscenza del cinema tra la massa studentesca, cura anche lo sviluppo della cinematografia sperimentale, dando la possibilità ai giovani studenti di elaborare soggetti e sceneggiature e di compiere le prime esperienze nei campi della regia e della produzione[4]. Lo scopo del regime – come evidenzia anche Luca La Rovere – è quello di formare e selezionare i giovani più promettenti, in modo da collocarli nelle istituzioni culturali e nell'industria cinematografica nazionale[5].

---

[1] Cfr. Serra, "Nascita di una vocazione (ovvero la vocazione del cinema)," 66.

[2] Ibid.

[3] Sergio Lepri (Firenze, 24 settembre 1919 – Roma, 20 gennaio 2022). Redattore di «Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino», collaboratore di «Rivoluzione. Quindicinale di politica letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze» e Fiduciario della sezione cinematografica del GUF di Firenze. Nel 1940 si laurea presso l'Università degli Studi di Firenze in Filosofia, con una tesi sull'estetica di Benedetto Croce. All'indomani dell'8 settembre 1943 entra nella Resistenza, prima con il Partito d'Azione e poi con il Partito Liberale. È stato giornalista, saggista e accademico d'Italia.

[4] Cfr. Luca La Rovere, "Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista: i Cineguf," *Giornale di storia contemporanea*, no. 1 (giugno 2008): 73; Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, 301.

[5] Cfr. La Rovere, "Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista: i Cineguf," 74.

Sebbene Firenze sia la città della cultura per eccellenza, il CINEGUF fiorentino – come precisa Vito Zagarrio – «non ha lo spessore teorico né possiede un gruppo ben configurato come quelli milanese e romano»[6]. Tuttavia, ai Littoriali della Cultura e dell'Arte, riesce a ottenere dei discreti risultati nei vari convegni e concorsi cinematografici. Già a partire dalla prima edizione tenutasi a Firenze nel 1934, nel Convegno di critica cinematografica, al quarto posto, si classifica Giuliano De Luigi; mentre nel Concorso per un film sperimentale, sempre al quarto posto, si classifica Braccio Agnoletti con *Due parole, quattro cazzotti*. L'anno seguente, ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Roma, nel Concorso per un film a passo normale, al quarto posto, figura Giulio Scarnicci[7] con il suo *Larderello*, un film documentario sonoro musicato da Mario Salerno[8]. Nel 1936, ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Venezia, al Concorso di critica cinematografica, presieduto dal regista e sceneggiatore Jacopo Comin, tra i quarantasei goliardi partecipanti, fa la sua comparsa Mario Chiari[9], che si distingue anche ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Napoli. Chiari, infatti, nell'edizione del 1937, partecipa sia al Concorso per un soggetto cinematografico, il cui tema è *Scene della vita del soldato*, dove si classifica quarto con *Vita di soldato*, sia al Concorso per un film a passo ridotto, classificandosi quinto con *Medicina e sport,* film scientifico «sulla medicina quale ausilio allo sport»[10], realizzato a partire da un soggetto di Franco Pratesi e riprese di Fosco Maraini. Sulle pagine di «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica» si legge che il film di Chiari, insieme a *Uno della montagna* di Pio Squitieri del GUF di Napoli, *Primavera* di Piero Portalupi del GUF di Genova e *In una goccia d'acqua* di Mario Alzona del GUF di Torino – classificatisi rispettivamente al primo, secondo e nono posto – «dimostrano una tecnica, sempre interessante, che raggiunge qualche volta la

[6] Cfr. Zagarrio, "Giovani e apparati culturali a Firenze nella crisi del regime fascista," 634.

[7] Giulio Scarnicci (Firenze, 5 maggio 1913 – Roma, 13 luglio 1973). A partire dai primi anni Cinquanta lavora come sceneggiatore per il teatro e per il cinema e come autore radiofonico e televisivo. Insieme a Renzo Tarabusi, conosciuto all'Università negli anni Trenta, lavora per la RAI, firmando i testi di varietà di successo come *Un, due, tre,* condotto dalla coppia Ugo Tognazzi e Raimondo Vianello, e *Il tappabuchi,* con Corrado e Raimondo Vianello.

[8] La rivista «Bianco e Nero» indica il film come terzo classificato ai Littoriali della Cultura e dell'Arte dell'anno XIII, ma non vi è alcuna corrispondenza con le classifiche fino ad oggi stilate. Cfr "Sezioni Cinematografiche dei Guf," *Bianco e Nero*, no. 5 (31 maggio 1937): 134-135.

[9] Mario Chiari (Firenze, 14 luglio 1909 – Roma, 8 aprile 1989). Dal 1935 componente del Direttorio del GUF di Firenze: Addetto alla Cultura del GUF e Fiduciario del CINEGUF. Nel 1936 esordisce come architetto nel Maggio Musicale fiorentino e, negli anni, lavora come scenografo al Teatro Sperimentale dei GUF di Firenze. Dal 1938 al 1940 frequenta il corso di regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e dal 1939 lavora come aiuto regista di Romolo Marcellini, Amleto Palermi e Alessandro Blasetti, con il quale cura la sceneggiatura de *La corona di ferro*, anche se non accreditato. Durante la Seconda guerra mondiale dirige diversi documentari e nell'immediato dopoguerra riprende a collaborare con Alessandro Blasetti, oltre che come sceneggiatore anche come aiuto regista. È stato scenografo e costumista e ha lavorato con numerosi registi italiani come Carlo Ludovico Bragaglia, Federico Fellini, Carmine Gallone, Luciano Emmer, Luigi Zampa, Luchino Visconti, Carlo Lizzani, Mauro Bolognini, e stranieri come Jean Renoir, King Vidor e John Huston.

[10] Cfr. "Sezioni Cinematografiche dei Guf", 134-135.

perfezione»[11]. Nel 1937 Fosco Maraini effettua le riprese anche di un altro film scientifico, girato sempre in 16 mm per il CINEGUF di Firenze, dal titolo *Trasfusione del sangue col sistema Dogliotti*. Come riscontrabile dai risultati riportati sui principali quotidiani e riviste dell'epoca, anche le produzioni del CINEGUF di Firenze sono perlopiù documentari e film scientifici. Così come lo sono anche i prodotti audiovisivi realizzati nel 1938 da Alessandro Kraus: il film scientifico sonoro *Olio ed Olive*, tratto da un soggetto di Luigi Orsi Battaglini, e i film documentari *Campionati nazionali GG. FF.* e *Hitler a Firenze*, quest'ultimo classificatosi ottavo ai Littoriali del Cinema tenutisi a Venezia nell'agosto 1938, e non in quelli del 1939 come erroneamente riportato da Spinetti, Zangrandi, Alfassio Grimaldi e Addis Saba[12]. Un film che, come suggerisce il titolo, sembrerebbe essere stato girato il 9 maggio 1938, il giorno in cui Hitler arriva a Firenze, tappa conclusiva – nonché *der höhepunkt* – del viaggio compiuto dal Cancelliere tedesco per «restituire la visita che Benito Mussolini aveva fatto in Germania nel settembre dell'anno precedente»[13]. Le gare littoriali, infatti, proseguono a Venezia, nell'ambito della Mostra Internazionale d'arte cinematografica, con i Littoriali della Cinematografia, che permettono ai giovani *cinegufini* di presentare i film realizzati nelle sezioni al fianco delle opere in concorso e fuori concorso alla Mostra.

> «Venezia ha accolto con la sua tradizionale festosità i goliardi qui convenuti per la V Rassegna della Cinematografia in passo ridotto. Sono alcune decine di giovani che vengono – possiamo dire – con il fagottello sotto il braccio, nel quale sono racchiusi i frutti di lunghi mesi di fatica ed al quale sono ora affidate tutte le loro speranze … I film a soggetto sono dieci; trentatre i documentari; sedici i documentari scientifici; quattro film concorreranno fuori gara. E non è escluso che, all'ultimo minuto, ne compaia fuori qualche altro»[14].

Attraverso questa prestigiosa vetrina – come sottolineano Ugoberto Alfassio Grimaldi e Marina Addis Saba – i CINEGUF escono dalla fase sperimentale. Le loro opere non sono più concepite come esercitazioni giovanili, ma sono «prova di capacità, di continuità

[11] Cfr. "Il concorso del film a passo ridotto ai Littoriali del Cinema," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 21 (10 maggio 1937): 381.
[12] Cfr. Franco Saponieri, "Rubrica del passo ridotto. Film documentari e scientifici ai Littoriali," *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 32 (3 settembre 1938): 19. Si vedano: Spinetti, *Difesa di una generazione. Iscritti ed appunti*; Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*; Alfassio Grimaldi e Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*.
[13] Cfr. Giulio M. Manetti, "Der höhepunkt. La meta del viaggio," *Firenze 9 maggio 1938. Il ritorno all'ordine. 1938 – L'immagine di Firenze per la visita del Fuher*, Archivio Storico del Comune di Firenze, settembre 2012.
[14] Cfr. Franco Saponieri, "Rubrica del passo ridotto. I Littoriali del Cinema," *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 29 (13 agosto 1938): 11.

rivoluzionaria, fucina di passioni»[15]; gli è riconosciuta la loro funzione di fiancheggiamento della produzione di regime e a essere premiate sono le pellicole che evitano la più banale retorica. Il Convegno di critica cinematografica che, invece, si svolge a Palermo nell'ambito dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, è incentrato proprio sulle *Possibilità tecniche ed artistiche del formato ridotto* e, anche in questo caso – si legge su «Film» – i trentasei studenti partecipanti vantano tutti «una seria e coscienziosa preparazione tecnica»[16]. Tra i segnalati figura Amerigo Gomez che partecipa anche al Convegno di critica teatrale, dove si classifica nono, e al Concorso di teatro, dove si classifica quarto. Quell'anno, alle selezioni prelittoriali dell'Ateneo fiorentino, Gomez ha ottenuto degli strepitosi risultati, non solo nei campi del cinema e del teatro, ma anche in quelli della radio e del giornalismo[17]. Esperienza che, all'indomani della Laurea in Lettere, gli permetterà di lavorare come giornalista radiofonico presso l'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (EIAR) di Firenze che, nell'ottobre 1944, lo invierà a Cagliari come supervisore di Radio Sardegna, per poi succedere a Mino Pezzi come direttore[18]. Nel 1945 Gomez aiuterà Simon Mossa a dar vita alla redazione sassarese dell'emittente, che avrà la sua sede in Piazza d'Italia. Ai Littoriali della Cultura e dell'Arte del 1939 che si tengono a Trieste, il Convegno di critica cinematografica verte sull'*Organizzazione della cinematografia educativa*, ma tra i classificati e i segnalati non figura alcuno studente del GUF di Firenze[19]. I Littoriali del Cinema si tengono, invece, a Merano, nella Casa della GIL, dove vengono presentate ben centoundici opere: dodici film sperimentali, ventitré

[15] Cfr. Alfassio Grimaldi e Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, 136.

[16] Cfr. Teo Ducci, "Commento ai Littoriali," *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 14 (30 aprile 1938): 9.

[17] Amerigo Gomez (Firenze, 1915 – Roma, 4 agosto 1964). Si è classificato 2° al Convegno di teatro, preceduto al 1° posto da Franco Rossi e seguito al 3° posto da Mario Gozzini; 1° al Convegno di cinema, seguito al 2° posto da Bruno Zavagli e al 3° posto da Giulio Baione; 2° al Convegno di radio, preceduto al 1° posto da Sergio Sarri e seguito al 3° posto da Sergio Lepri; 2° al Concorso di giornalismo, preceduto al 1° posto da Sigieri Minocchi e seguito al 3° posto da Raffaele De Bello; 3° al Concorso di composizione narrativa, preceduto al 1° posto da Felice Del Beccaro e al 2° posto da Adriano Seroni. Cfr. *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 10 (21 marzo 1938): 2.

[18] Nata a Bortigali, a seguito dell'Armistizio, come radio da campo, con il solo scopo di fornire notizie dei militari mobilitati in Sardegna ai propri familiari, diventa presto la prima "voce libera d'Italia. Nel gennaio 1944 la radio "brada" viene trasferita a Cagliari che, lentamente, si sta riprendendo dal feroce bombardamento del maggio 1943. Le apparecchiature, allocate temporaneamente in tre grotte del quartiere di Is Missionis, vengono sistemate negli studi di Viale Bonaria. Il 7 maggio 1945 alle ore 14.15, dai microfoni di Radio Sardegna, Gomez annuncia in anteprima mondiale – ancor prima che ne diano notizia l'emittente EIAR di Roma e la BBC – la fine della guerra. L'emittente dismette, quindi, i panni militari per assumere quelli civili. Gomez, tornato a Firenze, lavora come giornalista, radiocronista e regista per Radio Rai. Per approfondire l'argomento si vedano: Aa. Vv., *Radio Brada. 8 settembre 1943: dalla Sardegna la prima voce dell'Italia libera*, a cura di Romano Cannas (Roma: Rai-Eri, 2004); Antonio Santoni Rugiu, "Antonio Simon Mossa e la stagione della "Gazzetta sassarese" di Radio Sardegna," in *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto,* 97-104; Joseph Pintus, "Simon Mossa, Radio Sardegna libera," in *Antonio Simon Mossa a Nuoro. L'architettura, il cinema, la politica*, 63-75.

[19] Cfr. Franco Saponieri, "Il cinema educativo e i Littoriali," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 65 (10 marzo 1939): 171.

film scientifici, cinquantasei documentari e venti film extra Littoriali[20]. Tra i documentari proiettati, ma non classificatisi tra i primi dieci: *Le strade e la pubblicità* di Sergio Lepri e Alessandro Norci, «originale esempio di attualità pubblicitaria colto nella città di Firenze»[21] e *Calcio in costume* di Luigi Orsi Battaglini e Carlo Belegardo, «su una partita di calcio in costume svoltasi a Firenze»[22].

Tra i principali animatori del CINEGUF fiorentino spiccano l'architetto Mario Chiari, lo studente d'ingegneria Alessandro Kraus e il Fiduciario della sezione cinematografica Sergio Lepri, cui si aggiunge Franco Tosi, vicedirettore di «Rivoluzione. Quindicinale di politica, letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze», diretto dal Segretario del GUF Guido Renzo Giglioli[23] e da Paolo Cavallina, che a partire dal gennaio 1940 detterà la politica culturale della sezione cinematografica. Un periodico dal carattere spiccatamente anticonformista che – come sostiene Dario Cocchiara – già a partire dal titolo allude «a un rifiuto di ciò che era diventato il fascismo a onta degli ideali propulsivi dei primi tempi»[24]. Sorto a seguito della chiusura di «Goliardia Fascista» – come sottolinea Vito Zagarrio – il periodico fa presa sui poeti ermetici, tanto da diventare presto «il giornale dei giovani letterati fiorentini»[25]. A partire dal 1941, «Rivoluzione» curerà anche la pubblicazione di testi di narrativa, critica, poesia e politica, dando voce ad autori come Romano Bilenchi, Carlo Bo, Carlo Cassola, Antonio Delfini e Mario Luzi[26]. A scrivere sulle pagine del periodico, oltre a Giglioli, Cavallina e Tosi, che si cela dietro lo pseudonimo di *Dissolvenza*, il capo redattore Ferruccio Ulivi, Piero Santi alias *Visopallido*, Franco Calamandrei, Alfonso Gatto, Franco Lattes [Fortini], Giaime Pintor, Vasco Pratolini, Berto Ricci e Leonardo Sinisgalli, giusto per citarne qualcuno. La stampa *gufina*, specie quella risalente ai primi anni Quaranta, rappresenta una vera e propria valvola di sfogo per i giovani studenti, una sorta di "palestra intellettuale" in cui ci si allena a sviluppare un pensiero critico e si gode di una "libertà" speciale. I fogli dei GUF, sebbene sorti con l'appoggio e l'approvazione della gerarchia, infatti, inizialmente godono di una certa autonomia e libertà d'espressione che – come precisa Marina Addis Saba – varia da

[20] Cfr. Piesse, "I Littoriali del Cinema," *Rivista del cinematografo*, no. 10 (20 ottobre 1939): 213.
[21] Cfr. "I Littoriali del cinema. Un'altra interessante serie di documentari," *La stampa*, no. 209 (3 settembre 1939): 4.
[22] Ibid.
[23] Guido Renzo Giglioli è anche assistente, presso la Facoltà di Agraria, del professore Arrigo Serpieri che, dal 1937, è Rettore dell'Università degli Studi di Firenze.
[24] Cfr. Dario Cocchiara, "Il catalogo galeotto. Autori grandi e minori per i tipi di "Rivoluzione" (1940-1943)," *Charta*, no. 132 (marzo-aprile 2014): 65.
[25] Cfr. Zagarrio, "Giovani e apparati culturali a Firenze nella crisi del regime fascista," 627.
[26] Cfr. Cocchiara, "Il catalogo galeotto. Autori grandi e minori per i tipi di "Rivoluzione" (1940-1943)," 64-69.

luogo a luogo[27]. Le redazioni accolgono gli studenti più ambiziosi, appassionati e curiosi e, di fatto, insieme ai Sindacati e ai Littoriali, rappresentano uno dei canali più efficaci per la promozione delle carriere intellettuali[28]. Ed è forse questo uno dei motivi per cui alla redazione di «Rivoluzione» si avvicina anche Simon Mossa, in qualità di disegnatore. Sulle pagine del foglio del GUF fiorentino – fa presente Renzo Martinelli – i redattori valorizzano la letteratura italiana più recente e impegnata, prestano attenzione agli scrittori americani osteggiati dal regime e si lasciano andare a riflessioni anticonformiste sulla libertà di pensiero, sul razzismo e sulla funzione dei miti politici proposti ai giovani[29]. Altri – come sottolinea Luca La Rovere – si allenano a trattare la materia cinematografica con taglio specialistico, affrontando nei propri articoli problemi di estetica e semiotica[30]. Gli articoli di Tosi e Accorinti – precisa Vito Zagarrio – si concentrano, in particolar modo, sul "realismo poetico" francese di René Clair e il grande cinema hollywoodiano di John Ford, Frank Capra e King Vidor, che proietta «un immaginario collettivo differente dall'universo fascista»[31]. Accanto ai *western* interpretati da John Wayne e alle sofisticate commedie con protagonista la collaudata coppia Myrna Loy e William Powell, però, trova spazio anche un certo cinema italiano, il cinema d'impegno fascista, con film come *L'assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina, che viene proiettato dalla sezione cinematografica locale al Supercinema, nel quartiere di Santa Croce, il 10 novembre 1940, nell'ambito di una giornata italo-spagnola. Come precisa Alfonso Venturini, però, i critici di «Rivoluzione» avanzano delle riserve di ordine cinematografico nei confronti della pellicola ed evitano di prenderne in considerazione la valenza politica[32]. Spesso e volentieri – come scrive anche Benedetta Garzarelli – gli approfondimenti «esulano dai ristretti orizzonti della cultura fascista»[33], dimostrando l'impossibilità da parte del regime di un controllo totale sulle giovani menti. Le penne di «Rivoluzione» non si risparmiano neppure nei confronti del pubblico del Teatro Sperimentale dei GUF, considerato troppo mondano e convenzionale, e nei confronti del pubblico piccolo-borghese che affolla le sale e predilige le commedie sentimentali.

Oltre a incentivare la pratica della critica cinematografica, come si è già scritto, i CINEGUF hanno il compito di coordinare l'attività *cinedilettantistica* e contribuire alla

[27] Cfr. Addis Saba, *Gioventù Italiana del Littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista*, 97.
[28] Cfr. Duranti, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, 40.
[29] Cfr. Renzo Martinelli, "Il partito nazionale fascista in Toscana 1939-1943," *Studi e ricerche*: 49.
[30] Cfr. La Rovere, "Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista: i Cineguf," 75-76.
[31] Cfr. Zagarrio, "Giovani e apparati culturali a Firenze nella crisi del regime fascista," 635.
[32] Cfr. Venturini, "Il cinema a Firenze durante la guerra," 28.
[33] Cfr. Garzarelli, "Un aspetto della politica totalitaria del Pnf: i gruppi universitari fascisti," 1154.

formazione dei nuovi quadri del cinema nazionale[34]. Pertanto, quando Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra si presentano alla sede fiorentina, vengono accolti con grande entusiasmo dal Fiduciario Sergio Lepri che, dopo averli tesserati[35], gli affida immediatamente la stesura di un soggetto cinematografico per un film documentario a tema libero. «Del resto, fin dal momento della prima stretta di mano, avevamo subito capito di trovarci davanti alla persona più cordiale e diretta che avessimo fino a quel momento conosciuto»[36], scrive Serra. Lepri, che sta già lavorando alla stesura di un soggetto cinematografico per un film di finzione, vuole concorrere con più opere alla nuova edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, che si svolgeranno a Bologna dal 25 aprile al 6 maggio 1940.

> «Quest'anno – ci disse con molta franchezza [Sergio Lepri] – il Cineguf di Firenze ha intenzione di realizzare un breve "film a soggetto" e un "documentario", rendendo così più sostanzioso il numero di opere che invieremo ai "Littoriali" rispetto all'anno scorso … Ora – proseguì Lepri – per quanto riguarda il film a soggetto ho già buttato giù una mia idea. Vi sto lavorando e, una volta scritta la sceneggiatura, ho intenzione di curarne io stesso la regia. Rimarrebbe pertanto da realizzare il "documentario", con argomento da scegliere, che affiderei a voi. Studiatene uno, stendete un progetto e tornate poi a parlarmene»[37].

Le sezioni cinematografiche più produttive, infatti, possono godere di maggiori contributi da parte della Direzione Generale per la Cinematografia che, a partire dal settembre 1936, stanzia un finanziamento di 150.000 lire – ridotto negli anni a 120.000 lire – ripartito tra le trentuno sezioni in base all'attività svolta, oltre a speciali Premi di 5.000 lire e 2.000 lire, attribuiti al CINEGUF vincitore dei Littoriali della Cultura e dell'Arte e a quello considerato «tecnicamente più attrezzato ed efficiente»[38]. Spesso, la loro frequentazione consente agli studenti di cimentarsi in più ruoli tecnici, acquisendo «un'indubbia perizia "artigianale", una versatilità»[39] che – come precisa Silvio Celli – tornerà utile a molti, specie a chi intraprenderà la strada del cinema documentario

[34] Cfr. Franco Martinelli, "Il cinema: problema dei giovani," *Gerarchia*, no. 8 (agosto 1938): 569-571.
[35] Cfr. c. (n.n.) *Tessera del CINEGUF di Firenze A. XVIII di Antonio Simon Mossa scenotecnico*, in ASM. La tessera è firmata dall'Addetto alla Cultura del GUF di Firenze Armando Nocentini.
[36] Cfr. Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," 85.
[37] Ibid.
[38] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 298; Sezioni Cinematografiche dei G.U.F., "Cinematografia sperimentale e a formato ridotto," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 5 (10 settembre 1936): 189-190.
[39] Cfr. Celli, "Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf," 195.

professionale[40], come nel caso di Fiorenzo Serra che, negli anni, restituirà alla Sardegna una sorta di enciclopedia etnoantropologica per immagini.

III.2. *L'armata grigia*

A partire dall'ottobre 1939, Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra riflettono sul soggetto da mettere in scena, lasciandosi trasportare dal fermento che anima le colonne di «Bianco e Nero», la rivista nata sotto l'egida del Centro Sperimentale di Cinematografia, che – come ricorda Serra – li avvicina «alla grande cinematografia russa, all'estetica di Kulesciov [sic] e di Pudovkin, alle teorie del montaggio creativo e del realismo sociale»[41]. A influenzarli è, anche e soprattutto, il "realismo poetico" francese, quello di Jean Renoir, Marcel Carné e Julien Duvivier che portano sullo schermo storie di periferia, animate da personaggi tragici che vivono ai margini della società e che da questa vengono sopraffatti. Film che mettono in luce la dura realtà della vita del "piccolo popolo", il proletariato, e che, presto, influenzeranno i registi neorealisti. Sebbene i due giovani studenti siano espressione dell'*élite* piccolo-medio borghese in formazione, fortemente voluta dal regime, si dimostrano più interessati a indagare la realtà sociale e a descrivere la quotidianità della gente comune. Una scelta in controtendenza rispetto alle precedenti produzioni *cinegufine*, che esula dalla mistificazione e dalla retorica fascista e che, a seguito di un'accurata ricerca sul campo, li spinge a raccontare una giornata lavorativa degli addetti alla nettezza urbana di Firenze. Un soggetto che, su suggerimento di Simon Mossa, a richiamo della divisa indossata dagli operatori ecologici, intitolano *L'armata grigia*.

Ancora prima di dedicarsi alla scrittura, effettuano una serie di sopralluoghi per individuare il punto nevralgico del servizio comunale e studiare con attenzione i percorsi dei netturbini. Si parte dal Lungarno Corsini, nei pressi di via del Parioncino, all'angolo di via del Parione, dove immaginano di collocare la macchina da presa, a pochi passi dalla Basilica di Santa Trinità, in pieno centro. Si procede verso la Piazza della Stazione, dominata dall'abside della Basilica di Santa Maria Novella, e in Piazza Indipendenza su cui si affacciano signorili palazzi ottocenteschi. Da via Salvagnoli in viale Principessa Margherita – oggi viale Spartaco Lavagnini – e a seguire Piazza Cavour fino a via Porta Rossa, Piazza della Signoria, Piazza del Duomo e il Lungarno degli Acciaiuoli, compreso tra il Ponte Santa Trinità e il Ponte Vecchio. Luoghi che Simon Mossa, con mano sicura,

[40] Ibid. Si veda anche: La Rovere, "Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista: i Cineguf," 68-100.
[41] Cfr. Serra, "Nascita di una vocazione (ovvero la vocazione del cinema)," 67.

schizza su fogli da disegno, e che gli offrono la possibilità di sfruttare cinematograficamente alcuni degli scorci storici più suggestivi della città.

A partire da novembre lavorano al *treatment* che – come riscontrabile dai documenti preparatori contenuti nel Fondo Serra, affidato alla Cineteca Sarda della Società Umanitaria[42] – dividono in quattro parti: A, B, C e D, corrispondenti ai quattro differenti momenti della storia che si sviluppa in un arco temporale compreso tra l'alba e il tramonto. Come precisa Fiorenzo Serra, «ogni frammento dell'azione, cioè ogni "sequenza", veniva prima proposta dall'uno o dall'altro e poi discussa fino ad essere entrambi convinti di aver raggiunto il risultato migliore»[43]. Ci lavorano nel tempo libero e in un paio di settimane, a ridosso delle vacanze natalizie, hanno già sceneggiato le parti A e B, che vengono sottoposte all'attenzione di Piero Santi[44]. È Simon Mossa a scriverlo in una lettera indirizzata al suo amico nel dicembre 1939:

> «sono stato ieri sera da Piero Santi. Il film è stato accettato e si girerà senz'altro. È stato soddisfatto moltissimo della nostra sceneggiatura etc. etc. Prepara dunque la parte D del copione, io intanto lavoro alla parte C. Appena hai finito spediscimela subito così ci farò i disegni. Come vedi ci è andata bene (tocco ferro). Bisogna che giriamo altrettanto bene il film»[45].

I primi due tratti – come testimoniamo i documenti manoscritti contenuti nel Fondo Serra – sembrerebbero essere stati scritti di prima mano da Simon Mossa e corretti e integrati da Serra che, sulla base dei contributi di entrambi, batte a macchina una prima versione della sceneggiatura tecnica del tratto A, che sigla con le iniziali RS, corrispondenti a Renzo Serra, come è solito farsi chiamare dagli amici. Nel Fondo non vi è traccia della versione dattilografata del tratto B che, si può supporre, sia stata battuta a macchina da Simon Mossa, seguendo lo stesso principio adottato per il tratto A. Nel frattempo arrivano le vacanze di Natale e i due giovani vanno a trascorrerle con le rispettive famiglie: Simon Mossa a Pisa e Serra a Sassari. Il lavoro, però, non si interrompe e i due, instancabilmente, si dedicano alla stesura delle parti mancanti. Il Fondo Serra contiene i materiali preparatori del tratto C, lo scenario e la sceneggiatura dattiloscritti da Antonio Simon Mossa che si firma David W. Griffith, e il *treatment* del tratto D

[42] Cfr. c. (n.n.) *Scenario manoscritto dei tratti A e B, Sceneggiatura manoscritta dei tratti A e B, Sceneggiatura tecnica dattiloscritta del tratto A, Scenario dattiloscritto del tratto C, Sceneggiatura dattiloscritta del tratto C*, *Treatment manoscritto del tratto D*, in Fondo Serra (FS).
[43] Cfr. Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," 92.
[44] Piero Santi (Volterra, 5 aprile 1912 – Firenze, 5 marzo 1990). Laureato in Giurisprudenza e in Lettere e collaboratore di «Rivoluzione. Quindicinale di politica letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze». È stato scrittore, critico d'arte e critico cinematografico.
[45] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 22 dicembre 1939, in CPFS.

sceneggiato da Fiorenzo Serra. La sceneggiatura del tratto C riporta tantissime correzioni e integrazioni manoscritte a opera di Serra che, in calce, annota: «la regia non si improvvisa. Non si fa il poeta estemporaneo»[46]. Sebbene i due giovani si approccino in maniera diversa alla scrittura cinematografica, ognuno dà il giusto contributo alla realizzazione del film, compensando le mancanze dell'altro. Lo stile asciutto e conciso di Serra contribuisce a dare vita ai personaggi e a descrivere con cura le azioni e la storia narrata, mentre quello di Simon Mossa, certamente più evocativo e visionario, è finalizzato alla costruzione dei quadri e al dinamismo delle immagini. La sua scrittura lascia spazio a suggerimenti, pensieri e previsioni di montaggio che, prontamente, vengono codificati da Serra. Tuttavia, la scelta di firmarsi richiamando uno dei padri fondatori del cinema narrativo americano, sembra rappresentare il primo segno di una propensione al film di finzione più che a quello documentario, strada che invece sarà percorsa da Fiorenzo Serra.

I due giovani studenti descrivono con cura l'ambiente in cui si muovono i netturbini che, a bordo dei camion e dei tricicli, dal centro storico giungono sino alla periferia, dove le abitazioni borghesi vengono soppiantate dalle case coloniche e dalle prime residenze edificate dall'Istituto Autonomo Case Popolari (IACP), destinate ai dipendenti comunali. Il documentario è pensato per essere un prodotto audiovisivo sonoro, dato che non mancano i dialoghi, i rumori di fondo e le musiche. Tra queste, *Il mattino* di Edvard Grieg, un brano contenuto nel poema drammatico *Peer Gynt*, scritto dal drammaturgo norvegese Henrik Ibsen nel 1867, al quale Simon Mossa è particolarmente affezionato. Forse perché la *suite*, che è stata spesso impiegata nel cinema, è il motivetto fischiettato dal protagonista di *M.* (*Il mostro di Düsseldorf*, 1931) dell'amato regista Fritz Lang, ed è piuttosto plausibile che l'ispirazione sia arrivata proprio da questo film. La musica dovrà accompagnare il passaggio di un folto gruppo di netturbini nella nebbia del primo mattino, lungo l'abside della Basilica di Santa Maria Novella:

TRATTO B	
	Musica: Il Mattino dal P. Gynt di Grieg. Di sfondo.
36. Dissolvenza in apertura. C.L. in via di Parione (controcampo del q. 31). Si distingue a sinistra la latteria chiusa. Non è ancora giorno. Nebbia, solo nebbia. Le poche lampade stradali chiazzano qua e là di luce. In fondo a destra, una luce violenta che esce dal	

[46] Cfr. c. (n.n.) *Sceneggiatura dattiloscritta del tratto C*, in FS.

magazzino dei tricicli. Escono uno dopo l'altro con i tricicli gli spazzini del primo turno, illuminati dalla luce violenta del magazzino. Il gruppo è numeroso. (10-15 persone).

37.

S.T. interno del magazzino. In schiera sono disposti i tricicli degli spazzini. Le luci sono accese. Deboli luci gialle che riflettono vagamente le parti metalliche dei tricicli. Carrellata lenta in avanti. Qualcuno si muove fra le macchine. Contorni indecisi.

DISSOLVENZA INCROCIATA

38.

S.T. interno del magazzino, come sopra. Carrellata indietro. Il magazzino è semivuoto. Pochi tricicli. Non c'è nessuno.

Musica delle macchine dissolve. Riprende il MATTINO di Grieg. Lieve crescendo.

39.

C.L. un tratto di strada nella nebbia. Chiazze di luci accese. Forte angolazione sinistra. Gli spazzini giungono da destra infondo e si avvicinano alla camera a M.C. seguiti in panoramica da destra a sinistra, sino a che scompaiono nella nebbia a sinistra, in C.L.

Nel gennaio 1940 – come testimonia la copia dattilografata contenuta nell'Archivio Simon Mossa[47] – la sceneggiatura è pronta per essere presentata al Fiduciario del CINEGUF, che ne apprezza «l'efficacia e la stringatezza del linguaggio cinematografico, ma soprattutto … la coraggiosa scelta del tema»[48]. Come dichiarerà diversi anni più tardi Fiorenzo Serra,

> «era nell'aria questa tendenza a scavare negli aspetti della realtà, noi non fummo certamente precursori di niente, ma a posteriori, oggi comprendo che le nostre idee erano in una lunghezza d'onda giusta, semmai in perfetta sintonia con l'immediato

[47] Cfr. c. (n.n.) *L'armata grigia. Film documentario. Sceneggiatura di Antonio Simon Mossa e di Fiorenzo Serra. Firenze – Gennaio 1940*, in ASM.
[48] Cfr. Serra, "Nascita di una vocazione (ovvero la vocazione del cinema)," 67.

> futuro del cinema italiano che scoprì la sua vocazione neorealista negli anni immediatamente seguenti con i grandi film di Rossellini, De Sica, ecc»[49].

I registi neorealisti che – come ha ben sottolineato Vito Zagarrio – «hanno imparato il mestiere e plasmato la propria personalità autoriale proprio "sotto", durante o "nonostante" il regime fascista»[50]. Alla tendenza neorealista, inizialmente, si rifà anche il regista Michelangelo Antonioni – formatosi anch'esso nel circuito dei CINEGUF, quello di Ferrara – con i suoi primi due documentari, *Gente del Po* e *N.U. (Nettezza urbana)*, girati rispettivamente nel 1943 e nel 1947. Quest'ultimo – vincitore nel 1948 del Nastro d'Argento per il miglior film documentario, *ex aequo* con *Piazza San Marco* di Francesco Pasinetti, e presentato fuori concorso alla sessantaquattresima Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia – segue l'esistenza dei netturbini romani, proprio come fanno, quasi dieci anni prima, Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra con *L'armata grigia*, il che dimostra quanto fosse lungimirante l'idea dei due giovani studenti *cinegufini*. Il documentario di Antonioni si apre con una Roma semideserta, «su una strada all'alba. In C.L. un gruppo di spazzini avanza verso la m.d.p. Su questo fondino (mentre gli spazzini avanzano fino a trovarsi in P.P. e poi escono di campo) appaiono i titoli di testa»[51]. Colpisce che alla voce "organizzazione" figuri il già citato Vieri Bigazzi del GUF di Firenze che, nell'estate del 1941, all'insaputa di Simon Mossa e Serra, firma la regia de *La barca sul fiume*. Dopo una panoramica dalla terrazza del Pincio che va a scoprire la Piazza del Popolo e, immediatamente dopo, la Piazza del Quirinale, irrompe la voce di uno *speaker*.

> «Nel corso di una giornata, molta gente, molte cose e lavori si sfiorano che sembrano consueti e noti e di cui si sa invece ben poco. Quel poco soltanto che sta a diretto contatto con gli interessi della vita di ciascuno di noi. Tutto il resto è estraneo. Chi siano e come vivano gli spazzini, questi umili e taciturni lavoratori che nessuno degna di uno sguardo e di una parola, sembra che non ci riguardi. Gli spazzini fanno parte della città come qualcosa di inanimato. Eppure nessuno più di loro partecipa alla vita cittadina. Con quali occhi la vedranno? Il loro lavoro è incominciato da un pezzo quando la città si sveglia»[52].

Sembrano essere le stesse considerazioni che muovono la scrittura dei due giovani studenti. Entrambi i documentari, infatti, seguono passo dopo passo l'"armata" degli "umili

[49] Cfr. Sari Bozzolo, *Antonio Simon Mossa ad Alghero: tracce di una vita appassionata*, 14.
[50] Cfr. Zagarrio, "Schizofrenie del modello fascista," 37.
[51] Cfr. "N.U. (Nettezza urbana)," in *Il primo Antonioni. I cortometraggi, Cronaca di un amore, I vinti, La signora senza camelie, Tentato suicidio*, a cura di Carlo Di Carlo (Bologna: Cappelli editore, 1973), 31.
[52] Ibid.

e taciturni" lavoratori, senza dimenticare di volgere uno sguardo fugace alla loro intimità familiare.

Alla copia della sceneggiatura de *L'armata grigia* consegnata al CINEGUF sono allegate «le figure, i bozzetti, i particolari illustrativi» e indicata «la posizione esatta e i movimenti della macchina da presa, la posizione dei mezzi supplementari e delle luci»[53]. Sono stati prodotti tutti i materiali utili a girare il film documentario che, una volta realizzato, potrà concorrere ai Littoriali della Cinematografia. A proposito della partecipazione ai Littoriali della Cultura e dell'Arte, circa un anno prima, sulle pagine di «Cinema», Fernando Cerchio scriveva: «come ho accennato, unito alle sceneggiature dovrebbe essere sempre presentato anche il soggetto, se non il *treatment*, e ciò per ovvie ragioni di confronto, e di esame dello svolgimento del lavoro»[54]. A questi materiali si dovrebbero aggiungere:

> «piano di lavorazione, musica, scenografie e costumi per un film e tutto quell'altro materiale illustrativo ritenuto utile o necessario (come fotografie, ecc.) unitamente alla realizzazione in ridotto di un frammento, un episodio (anche pochissime inquadrature) del film medesimo, oppure alla presentazione cinematografica, sempre in ridotto, dell'ambiente in cui dovrebbe svolgersi il film trattandosi, per esempio, di un film di esterni, ecc. alla realizzazione, insomma, di una serie di appunti o di un primo studio»[55].

In questo modo – secondo Cerchio – si eviterebbe di concorrere ai Littoriali con soggetti cinematografici difficili da riprodurre, ma sarebbe chiaro sin dal principio la fattibilità della messa in scena del soggetto, sia esso di finzione che documentario.

Ricevuto il benestare di Sergio Lepri, Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra predispongono immediatamente un piano particolareggiato per le riprese, affidate a Quinzio Fava che – come scrive Serra – «nell'anno precedente aveva già fatto una certa esperienza nel campo della ripresa cinematografica»[56]. Segretario di produzione sarà, invece, Camillo Corradini, futuro Addetto alla Cultura del GUF di Firenze. Tutto è pronto per l'inizio delle riprese; gli interni saranno girati negli "Studios di via degli Alfani", come Simon Mossa ha ribattezzato i locali dell'Ospedale Vecchio in cui sono allocate le attrezzature del CINEGUF[57]. Nel frattempo, però, Lepri non può più occuparsi del suo film

[53] Cfr. c. (n.n.) *L'armata grigia. Film documentario. Sceneggiatura di Antonio Simon Mossa e di Fiorenzo Serra. Firenze – Gennaio 1940*, in ASM.
[54] Cfr. Fernando Cerchio, "Sceneggiature ai Littoriali," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 64 (25 febbraio 1939): 125.
[55] Ibid.
[56] Cfr. Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," 92.
[57] Con tutta probabilità Simon Mossa si riferisce all'ex Convento di Santa Maria degli Angeli, situato in via degli Alfani 37, soppresso nel 1808 per volontà di Napoleone. Una parte dell'edificio, infatti, ceduto

a soggetto e propone ai due giovani studenti di subentrare con una nuova idea che, inevitabilmente, li costringerà ad accantonare le riprese del film documentario. L'opportunità di potersi occupare di un film di finzione sembra essere un vero e proprio colpo di fortuna, tanto da non pensarci due volte e accettare la proposta. *L'armata grigia*, quindi, non viene filmata, ma il soggetto non concorre neppure ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna nel concorso dedicato. Tuttavia, il progetto non viene accantonato definitivamente, ma diventa il punto di partenza per la stesura di un nuovo soggetto cinematografico con cui Serra, nel marzo 1940, partecipa ai Prelittoriali della Cultura e dell'Arte dell'Ateneo fiorentino.

III.2.1. Da *L'armata grigia* a *Il ferro magico* e *Nebbia*

Nel 1940 il Concorso per un soggetto cinematografico è a tema libero e – come si legge sulle pagine de «L'Isola» – ci si aspetta punti su «una azione che, per la sua complessità e intensità, possa dar luogo ad un normale film spettacolare»[58]. Serra si presenta con *Il ferro magico,* una sorta di favola moderna con protagonista un netturbino, il cui titolo si ispira all'attrezzo che gli addetti alla nettezza urbana utilizzano per raccogliere la carta da terra. Come gli comunica Simon Mossa, però, il soggetto non riesce a classificarsi per la manifestazione nazionale.

> «Caro Renzo, sono tornato ieri sera a Firenze. Dunque ti comunico ora che in poesia sei stato classificato secondo e dunque vai a Bologna. In quanto al Soggetto Cinematografico invece non ti hanno classificato perché il tuo lavoro è stato considerato eccessivamente affrettato nell'esposizione. Questo me lo ha comunicato Lepri, che mi ha detto di scriverti in questo senso»[59].

Anche se il soggetto non viene apprezzato dalla Commissione esaminatrice, Serra decide comunque di svilupparlo, grazie anche all'aiuto di Antonio Simon Mossa e di

---

all'Arcispedale di Santa Maria Nuova, nella seconda metà dell'Ottocento ospitava le Cliniche Oculistica e Chirurgica. A seguito del trasferimento a Careggi dell'intero blocco dello Spedale, avvenuto nei primi anni Trenta, vengono avviate le pratiche di acquisto da parte dell'Università, con l'intento di trasformare l'area in una Cittadella Universitaria. A causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale, il polo universitario progettato dall'architetto Raffaello Brizzi, non sarà realizzato ma è alquanto probabile che l'Università avesse avuto a disposizione gli spazi che, come racconta Serra, corrispondevano a degli umidi scantinati. Cfr. Chiara Ricci, "Santa Maria degli Angeli: un monastero camaldolese "dimenticato" nel centro di Firenze. Analisi del percorso storico-architettonico in età moderna e contemporanea. Tomo II" (Tesi di Dottorato, Firenze: Firenze University Press, 2020); Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," 89.

[58] Cfr. "Il Regolamento dei Littoriali maschili della Cultura e dell'Arte dell'anno XVIII," *L'Isola*, no. 3 (4 gennaio 1940): 3.

[59] Cfr. c. (n.n.) *Cartolina postale di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 30 marzo 1940, in CPFS.

Guglielmo Amerighi[60], con cui scrive la sceneggiatura in previsione di montaggio, la cui copia dattiloscritta è contenuta nel Fondo Serra[61]. Il documento, datato aprile 1940, sul frontespizio riporta i nomi dei tre giovani, cancellati a penna, e un appunto manoscritto a penna rossa che rivendica la paternità del soggetto. A differenza de *L'armata grigia*, la sceneggiatura de *Il ferro magico*, composta da 109 quadri, si concentra sulle vicende di un unico netturbino, prediligendo come ambientazione la periferia:

> 1) PANORAMICA INTRODUTTIVA LENTISSIMA – Particolare di una struttura di legno caratteristica della periferia (una palizzata malfatta e dalle travi mal connesse). In fondo solo il cielo grigio (possibilmente nebbioso) del mattino invernale. Panoramica lenta fino a vedere un tratto di strada periferica. Squallida, silenziosa. Case comuni e tratti di terreno da vendere, nei quali si vedono confusamente rottami e tutto ciò che è nella periferia di una città. A destra, all'angolo di una casa un lampione acceso dalla luce pallida. Dal fondo statico e inanimato giungono in bicicletta gli spazzini. Sono una squadra (da 8 a 10). Avanzano col dondolio ritmico e assonnato del mattino. Giungono a C.M. e seguiti in panoramica scompaiono in C.L. verso il fondo. Sagome grigie di alcune case. Senso di abbandono.

Il turno di lavoro è iniziato e i netturbini hanno raggiunto, ciascuno, la propria zona. La macchina da presa si sofferma su uno dei tanti che, intento nel suo lavoro, trova un portafoglio contenente un assegno. Giunto a casa, l'immaginazione prende il sopravvento: l'uomo sogna di vivere una vita migliore, di essersi finalmente emancipato con una ditta propria e di aver raggiunto quel benessere che gli consente di "viziare" il figlioletto con leccornie e giocattoli. La fantasia, però, viene presto interrotta da un'altra visione: il volto addolorato dell'impiegato che ha smarrito il portafoglio, che gli suscita un senso di pietà e di rimorso e lo muove a un gesto di pura onestà, consegnando il portafoglio all'ufficio oggetti smarriti. Poco tempo dopo, il netturbino riceve un telegramma che annuncia una ricompensa, ma presentatosi all'appuntamento attende invano il benefattore. La sceneggiatura, al quadro 32, riporta un appunto a matita che rimanda a un'altra sceneggiatura, quella di *Nebbia*, composta da 173 quadri, che – oltre a riproporre le stesse ambientazioni de *L'armata grigia* – sviluppa con più attenzione la giornata lavorativa dei

[60] Guglielmo Amerighi (1920 – 2004). È stato uno scrittore e studioso fiorentino, allievo del linguista Carlo Battisti. Amante delle avanguardie pittoriche, autore di documentari d'arte e animatore di cineclub. Nel 1952, collabora nuovamente con Fiorenzo Serra, con il quale cura la regia del cortometraggio *Fucino*, prodotto dall'Ente per la colonizzazione della Maremma tosco-laziale e del territorio del fucino. Un corto che «documenta la storia del prosciugamento del Lago del Fucino, la vita dei contadini prima dell'inizio della riforma fondiaria e le opere che l'Ente ha compiuto per la rinascita sociale ed economica della zona». Cfr. "Nulla-osta n.12124 del 13 maggio 1953," Italia Taglia, consultato 24 agosto, 2022, https://www.italiataglia.it/search/dettaglio_opera?param=6141.

[61] Cfr. c. (n.n.) *Il ferro magico. Sceneggiatura in previsione di montaggio di Antonio Simon, Fiorenzo Serra, Guglielmo Amerighi,* aprile 1940, in FS.

netturbini. Inoltre, da questa versione, sparisce il sogno e il portafoglio trovato dal netturbino viene preso in consegna dal dirigente dell'azienda per la quale lavora, che si fa carico della restituzione. Come ne *Il ferro magico*, giunto a casa, l'uomo riceve un telegramma da parte del dott. Pietro Benni – diventato in un secondo momento Mario – che annuncia una ricompensa, ma presentatosi all'appuntamento, fissato alle 16.00 in Piazza San Marco, attende invano il benefattore. Come dichiarato in un'intervista rilasciata a Gianni Olla, Serra termina di scrivere questa seconda sceneggiatura – anch'essa contenuta nel Fondo[62] – nel novembre 1940[63]. Qualche tempo dopo, però, la storia viene adattata e proposta come *film sperimentale N.1* alla GIL di Sassari.

III.3. La produzione cinematografica per il CINEGUF e la CINEGIL di Sassari

Il 24 luglio 1940 Fiorenzo Serra e Antonio Simon Mossa vengono invitati a collaborare, in qualità di aiuto-registi, con la sezione cinematografica della GIL di Sassari, recentemente costituitasi[64]. Ad aprile, nell'ambito dei Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna – ai quali partecipano rispettivamente nel Concorso per una composizione poetica e nel Concorso per un soggetto cinematografico – incontrano Antonio Pigliaru e Giuseppe Melis Bassu[65]. Pigliaru, classe 1922, non ha ancora conseguito la licenza liceale al Canopoleno di Sassari ma, in via del tutto eccezionale, gareggia nel Convegno di dottrina del fascismo, il cui tema è *Razza e costume nella formazione della coscienza fascista*[66]; Melis Bassu, invece, risulta tra i segnalati al Convegno di critica musicale, incentrato sull'*Importanza del canto corale in rapporto alla tradizione artistica italiana e alla socialità e all'etica del Fascismo*[67]. I Littoriali – come largamente dimostrato da Giovanni

[62] Cfr. c. (n.n.) *Nebbia. Sceneggiatura manoscritta*, novembre 1940, in FS.
[63] Cfr. "Fiorenzo Serra si racconta attraverso i film", intervista a cura di Gianni Olla, in *Fiorenzo Serra, regista*, a cura di Gianni Olla (Cagliari: Filmpraxis. Quaderni della Cineteca Sarda, 1996), 14.
[64] Cfr. c. (n.n.) *Lettera del P.N.F. Gioventù Italiana del Littorio. Comando Federale di Sassari*, 24 luglio 1940, in CPFS.
[65] Antonio Simon Mossa, che frequenta Sassari, città natale dei genitori, conosce già Giuseppe Melis Bassu, probabilmente perché entrambi hanno contatti con la redazione de «L'Isola», sulle cui pagine, dal gennaio 1939, viene pubblicata *La pagina dei GUF*.
[66] Cfr. Marina Addis Saba, Manlio Brigaglia, Toti Mannuzzu, Giuseppe Melis Bassu, "Postfazione," in *Antonio Pigliaru. Cosa vuol dire essere uomini*, a cura di Mavanna Puliga, 20. Sassari: Iniziative culturali, 1996; "Il regolamento dei Littoriali maschili della cultura e dell'arte dell'anno XVIII," *L'Isola*, no. 3 (4 gennaio 1940): 3.
[67] Lo dichiara lui stesso in una intervista rilasciata ad Aldo Grandi, contenuta in Grandi, *I giovani di Mussolini. Fascisti convinti, fascisti pentiti, antifascisti*, 118. Melis Bassu, infatti, si è distinto ai Prelittoriali dell'Ateneo sassarese dove, classificatosi primo, viene elogiato «non soltanto per la sua preparazione ma anche per la sua facoltà di sintesi e per l'originale ampiezza di vedute e di concezioni». Cfr. "Vivace panorama delle arti nei Convegni Prelittoriali di ieri al Guf," *L'Isola*, no. 79 (2 aprile 1940): 2; "Il Guf di

Lazzari, Ugoberto Alfassio Grimaldi e Marina Addis Saba – rappresentano uno spazio di interscambio culturale che consente ai giovani partecipanti, provenienti da tutta Italia, di ritrovarsi anche al di fuori delle aule dei convegni e dei concorsi, conoscersi e scambiarsi i contatti, affinché si possano avviare nuove collaborazioni[68].

Nell'ottobre 1937 – con il regio decreto legislativo n.1839 – è stata istituita la Gioventù Italiana del Littorio che ha assorbito l'Opera Nazionale Balilla e la Federazione dei Fasci di Combattimento. Posta alle dirette dipendenze del Partito Nazionale Fascista, la GIL inquadra i giovani d'ambo i sessi di età compresa tra i sei e i ventuno anni, al fine di formarli dal punto di vista politico, sportivo e militare e di intrattenerli con attività assistenziali e ricreative. Iniziano, così, a sorgere le Case GIL, come quella di Piazza d'Armi a Sassari, progettata dall'ingegnere Emanuele Filiberto Paolini, con annesso Teatro[69]. Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra vengono convocati in città dal Vice Comandante Federale e, in vista dell'incontro fissato per il 28 luglio, insieme ad Antonio Pigliaru – che lavora all'Ufficio Stampa della GIL di Sassari – e ad Arturo Usai[70] – Vice Fiduciario del CINEGUF di Sassari e futuro Segretario Reggente del GUF turritano – redigono una relazione con cui si propongono di produrre «FILMI-GIORNALI di propaganda per la G.I.L. e … Filmi Didattici destinati specialmente ai giovani organizzati del Partito»[71]. I primi due film, che saranno girati in formato ridotto per essere distribuiti più facilmente nelle scuole elementari e medie e nei circoli culturali – si legge nella relazione – «non avranno il carattere del semplice Documentario di Attualità, i cui effetti ai fini propagandistici sono ormai considerati negativi, ma avranno le caratteristiche del Documentario nel senso moderno»[72]. La relazione prosegue sottolineando la necessità primaria dei quattro studenti, ossia quella di produrre del "Cinema d'Arte", «perché siamo convinti che col linguaggio dell'Arte più facilmente si possa giungere allo spirito dei

---

Sassari ai Littoriali della Cultura e dell'Arte," *L'Isola*, no. 93 (18 aprile 1940): 2.Cfr. "Il regolamento dei Littoriali maschili della cultura e dell'arte dell'anno XVIII," 3. Si veda anche Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, 686.

[68] Cfr. Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, 97; Alfassio Grimaldi e Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, 165; Addis Saba, *Gioventù Italiana del Littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista*, 74.

[69] Cfr. Gabriela Frulio, "L'istituto della Gioventù Italiana del Littorio di Sassari: modernità e tradizione tra materiali, tecnologie e progetti," *Arte Architettura Ambiente*, no. 7 (luglio 2004): 13-16.

[70] Arturo Secondo Usai (Sassari, 31 marzo 1917 – Alghero, 25 novembre 2012). Si iscrive alla Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi di Sassari nell'anno accademico 1938/1939 e si laurea nell'anno accademico 1943/1944, con la tesi *Osservazioni chimiche ed anatomico-patologiche su 2000 casi di appendicectomia*. Cfr. Fasc. 114/1107, in Archivio Storico Universitario, Sassari. Nell'immediato secondo dopoguerra parte per il Brasile dove, per circa quindici anni, lavora come documentarista e cineoperatore, al fianco di grandi professionisti. Cfr. Nadia Rondello, "A passo ridotto con il cineguf. La sezione cinematografica di Sassari: il cinedilettante Arturo Usai" (Tesi di Laurea Magistrale in Mediares. Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale, Università degli Studi di Sassari, 2009-2010).

[71] Cfr. c. (n.n.) *Sezione cinematografica della G.I.L. Sassari. Relazione N. 1*, 26 luglio 1940, in ASM*; Cartolina P.N.F. Gioventù Italiana del Littorio. Comando Federale di Sassari*, 26 luglio 1940, in CPFS.

[72] Cfr. c. (n.n.) *Sezione cinematografica della G.I.L. Sassari. Relazione N. 1*, 26 luglio 1940, in ASM.

ragazzi e contribuire così alla loro formazione come la moderna Pedagogia insegna e come le Leggi e la Carta della Scuola comandano»[73]. I film prodotti potranno essere scambiati con quelli commissionati dagli altri Comandi Federali, in modo da farli circuitare in un numero maggiore di scuole e circoli.

Nel 1940 il LUCE inizia a editare il cine-giornale GIL, un periodico cinematografico realizzato esclusivamente per i giovani. In due anni – come scrive Mino Argentieri – con la collaborazione del Comando Generale della GIL e del Ministero per la Cultura Popolare (MINCULPOP), saranno realizzati venticinque numeri, tutti diretti da Vittorio Gallo[74]. Al contrario dei Giornali LUCE, che vengono massicciamente distribuiti nelle sale cinematografiche, i cine-giornali GIL sono filmati muti che circuitano solo ed esclusivamente nelle sedi GIL e nelle scuole. Servizi che – come precisa Fiamma Lussana – «si distinguono per il grigiore e la monotonia delle inquadrature»[75] e si limitano a documentare le attività svolte dagli iscritti all'organizzazione, perlopiù gare ed esercitazioni sportive, saggi ginnici, concorsi e spettacoli. La volontà del regime, però, sembra essere quella di istituire, presso ogni Comando Federale, una commissione cinema dotata di mezzi utili affinché possa realizzare autonomamente film a passo ridotto, affiancando così l'opera dei CINEGUF[76]. Intenzione che sembrerebbe non aver mai preso consistenza, e che spiegherebbe il perché il CINEGUF di Sassari venga incaricato di realizzare dei film-giornali per la nascente sezione cinematografica della GIL cittadina. Nella relazione firmata dal Segretario Reggente Arturo Usai, relativa alle attività svolte nell'anno accademico 1939/40, infatti, si precisa che la sezione *cinegufina* «ha prestato e presta ancora la sua opera al comando federale della G.I.L. per la realizzazione di film giornali riguardanti le varie attività di detto comando»[77]. Sulle pagine de «L'Isola» si annuncia che il 30 novembre 1940, nel Teatro della GIL, saranno proiettati i primi due film-giornali, realizzati dalla sezione cinematografica del GUF e riproducenti l'attività assistenziale della GIL in provincia[78]. Il cine-giornale n.1 dell'anno XVIII contiene, infatti,

> «Corso Istruttori premilitari a Ozieri; Sassari: Colonia elioterapica IX Maggio; la Colonia "Italo Balbo" di Ozieri; Una lezione di Storia d'Arte alle organizzazioni

[73] Ibid.
[74] Cfr. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, 145.
[75] Cfr. Lussana, *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla liberazione (1924-1945)*, 233-234.
[76] Cfr. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, 145.
[77] Cfr. "Relazione del Segretario Reggente del GUF di Sassari Arturo Usai per l'anno XVIII," Regia Università degli Studi di Sassari, *Annuario dell'Anno Accademico 1940/41* (Sassari, 1941), 25.
[78] Cfr. "Gioventù Italiana del Littorio. Inaugurazione dei corsi di cultura fascista," *L'Isola*, no. 285 (29 novembre 1940).

della Gil; Sassari: Festa del 21 Aprile; Gil: Un po' di cultura dello sport; Alghero: Coppa Scarioni»[79];

mentre il cine-giornale n.2 contiene:

«Inaugurazione Corsi premilitari; Ozieri: Corso Federale graduate della Gil; Rapporto al Fascio di Ozieri; Sassari: Le refezioni scolastiche»[80].

Sulle pagine di «Giovinezza in marcia», il periodico della GIL sassarese fondato nel gennaio 1941 da Giuseppe Melis Bassu, si legge che la direzione artistica della sezione cinematografica dell'organizzazione giovanile, nel luglio 1940, è stata affidata al «camerata Simon Mossa, littore per il soggetto cinematografico dell'anno XVIII»[81]. Sotto la sua direzione sono stati prodotti i due cine-giornali menzionati, «sinceramente apprezzati dalla massa degli organizzati»[82]. Alcuni avvenimenti del cine-giornale n.1 sembrerebbero essere stati filmati da Arturo Usai, come testimoniano le immagini contenute in un frammento di pellicola superstite – recuperato dal documentarista Marco Antonio Pani e custodito nell'Archivio Usai – allegate alla tesi di laurea magistrale *A passo ridotto con il Cineguf. La sezione cinematografica di Sassari: il cinedilettante Arturo Usai*[83]. Le immagini, infatti, sembrano immortalare alcuni momenti di un'adunata delle organizzazioni giovanili del Partito in occasione del Natale di Roma, la festa nazionale celebrata il 21 aprile, in ricordo della fondazione della città. In una Piazza d'Italia gremita di gente, si vedono sfilare, davanti alle alte autorità e alle studentesse e agli studenti universitari, piccole e giovani italiane, marinaretti, avanguardisti e balilla. Seguono alcuni *frame* in cui si vede un folto gruppo di giovani in una stazione, che potrebbe essere quella di Sassari, in attesa dell'arrivo del treno, probabilmente quello che li condurrà ad Alghero per assistere alle eliminatorie di nuoto della Coppa Scarioni; e ancora giovani italiane impegnate nello svolgimento di alcuni esercizi per un saggio ginnico della GIL. Il cine-giornale n.1 dell'anno XVIII contiene anche le riprese di una lezione di storia dell'arte per gli organizzati e le organizzate della GIL, la stessa per cui Antonio Simon Mossa scrive la

[79] Cfr. "Vita della Gil," *L'Isola*, no. 20 (23 gennaio 1942): 3.
[80] Ibid.
[81] Cfr. "L'Ufficio di Preparazione Politica e Professionale e il suo nuovo indirizzo organizzativo," *Giovinezza in marcia*, (gennaio 1941): 3.
[82] Ibid.
[83] Cfr. Nadia Rondello, "A passo ridotto con il cineguf. La sezione cinematografica di Sassari: il cinedilettante Arturo Usai" (Tesi di Laurea Magistrale in Mediares. Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale, Università degli Studi di Sassari, 2009-2010). Le immagini sono state inserite nel film documentario *Arturo torna dal Brasile,* diretto da Marco Antonio Pani nel 2010, vincitore del primo premio al concorso per progetti cinematografici "Storie di emigrati sardi", promosso dalla Regione Autonoma della Sardegna, dall'Assessorato al Lavoro, dalla Società Umanitaria – Cineteca Sarda e dalla FASI.

sceneggiatura della sequenza del Duomo – contenuta nell'Archivio[84] – filmata nell'agosto 1940 nel cuore del centro storico di Sassari.

1.
C.L. dal Basso in Vicolo delle Campane. Campo Fermo, poi una lieve panoramica lenta obliqua verso l'alto sino a scoprire il campanile, in controluce. Campo fermo.
2.
C.M. Il selciato in vicolo delle campane. C.F. In fondo un angolo assolato. Una insegnante appare nel, gran sole seguita da ragazzi e ragazze. Il sole arriva di fianco e proietta le ombre fortissime sul muro della casa.
3.
C.L. dal fianco del Duomo, verso l'uscita dal Vicolo delle Campane. A destra a mezzo campo lungo, la scala del transetto, sulla quale siedono tre ragazzini al sole. Dall'angolo appare la maestra.
4.
C.L. dall'alto della Piazza del Duomo. Il gruppetto degli scolari e la maestra sulla Scala Centrale del Duomo. La maestra spiega e sta sugli scalini un po' più in alto del gruppetto, che ne è come dominato.
5.
P.P. dal basso della Insegnante. Il sole del tardo pomeriggio le accarezza il volto. Alle spalle si intravede la massa barocca del protiro, con le suggestive cancellate e le ombre lunghe.
6.
P.P. di una ragazza controluce, di profilo che guarda verso l'alto.
7. C.L. dal basso. Inq. Soggettiva. Un angolo altissimo della facciata.
8.
P.P. come q. 5 della professoressa che spiega accalorandosi e con un lieve (ineffabile) sorriso.
9.
P.P. di altra ragazza, col naso per aria. (Luce affiorante).
10.
C.L. dal basso. Altra soggettiva. Uno spigolo altissimo contro il cielo. (Inclinata).
11.
C.L. Direzione Est. A destra l'angolo della facciata. Si vede il fianco del duomo, con la porta del transetto. La gente comincia ad andarsene.
12.
Sulle scale del Vicolo che conduce a Santa Caterina. C.L. Cam. in Via del Duomo. La stradetta tortuosa nell'ombra. Gli arconi. Biancheria ad asciugare etc. (Che non sia Matilde Serao!)
La chiesa di S. Caterina in fondo nel gran sole. Passano le persone del gruppo.
13.
C.M. (C.L.) Il gruppo che passa dall'ombra al sole. Riduzione del quadro precedente.
14.
C.L. dal basso. Inquadratura della Chiesa al Sole. (Da fissare.)
DISSOLVE (Fade out)

[84] Cfr. c. (n.n.) *P.N.F. – G.I.L. – Prep. Politica – Sezione Cinematografica. Film Giornale N.1 – Estratto dalla sceneggiatura. Sequenza del Duomo (Una lezione pratica di Storia dell'Arte)*, in ASM.

Nelle riprese è coinvolto anche Giuseppe Melis Bassu, convocato dal segretario di produzione Antonio Pigliaru «il giorno 7 agosto alle ore 17 [in] Piazza Municipio per partecipare alla ripresa della Sequenza Duomo sotto la direzione del camerata Simon Mossa»[85]. La lavorazione della sequenza del cine-giornale è attestata anche da alcuni fogli di appunti – anch'essi contenuti nell'Archivio – relativi al *Film G. 1 "Duomo – S. Caterina"*[86]. La Piazza del Municipio si trova proprio all'incrocio tra via Santa Caterina, che conduce alla chiesa monumentale dell'omonima piazza, e il vicolo del Campanile che sbuca di fronte al Duomo di San Nicola. Le carte riportano alcuni schizzi a matita e a penna, raffiguranti due profili, uno maschile e uno femminile, e la posizione della macchina da presa rispetto al Duomo di San Nicola e alla Chiesa di Santa Caterina. Per il Duomo è prevista una ripresa da effettuare all'interno del campanile, mentre la ripresa della Chiesa, vista da via Gioacchino Mundula, è prevista proprio alle ore 17, ma bisognerà «provare [anche] di mattina»[87]. L'estratto della sceneggiatura, oltre alla sequenza del Duomo, comprende anche la sequenza denominata *Pianoforte,* che descrive l'esibizione di una pianista all'interno di un affollato teatro. La sezione *cinegufina* sassarese continuerà a produrre cine-giornali per la GIL anche nel corso dell'anno accademico seguente. Come si può leggere sulle pagine del quotidiano turritano, sono tre i cine-giornali prodotti nell'anno XIX:

> «Cinegiornale n.1 A. XIX. Contiene: Rapporto ai gerarchi della Gil dei Comandi di provincia; Campionati regionali di pugilato; Corso federale graduate della Gil; Saggio ginnico della Gil.
> Cinegiornale n.2 A. XIX. Contiene: I campionati di nuoto e tuffi a Santa Teresa di Gallura; Corso federale per istruttori premilitari; Una escursione ciclistica della Gil femminile a San Giovanni.
> Cinegiornale n.3 A. XIX. Contiene: Il Trofeo federale "Giuseppe De Martini"; Rapporto del Segretario federale della VII Zona; Incontro di pallacanestro Gil-Guf; Festa della Gil; XXVIII Ottobre»[88].

I *cinegufini*, però – come sottolineano nella loro relazione – sono certamente più interessati a produrre "Cinema d'Arte", nella forma del film sperimentale e del film documentario. Tra le carte contenute nel Fondo Serra vi è, infatti, la sceneggiatura del *film sperimentale N.1*, scritto da Serra per la CINEGIL di Sassari[89]. Un film a soggetto, muto e

[85] Cfr. c. (n.n.) *P.N.F. Gioventù Italiana del Littorio. Comando Federale di Sassari. Ufficio preparazione politica e professionale. Sezione cinematografica. Ordine del giorno*, in ASM.
[86] Cfr. c. (n.n.) *Appunti e schizzi Duomo S. Caterina per Film G. 1*, in ASM; Appendice iconografica.
[87] Ibid.
[88] Cfr. "Vita della Gil," 3.
[89] Cfr. c. (n.n.) *P.N.F. CINE – GIL Sassari. Film sperimentale N. I. Soggetto e sceneggiatura di Fiorenzo Serra*, in FS.

articolato in sei sequenze, che ripropone di sana pianta la storia sceneggiata di *Nebbia*. Naturalmente gli ambienti in cui si svolgono le scene non sono più quelli fiorentini ma quelli sassaresi, tanto che il telegramma inviato al netturbino da Mario Benni recita: «Grazie portafogli Trovatevi oggi ore 16 angolo piazza Italia»[90]. Alla sceneggiatura è allegato anche il piano di lavorazione: otto giorni di riprese che si snodano tra l'Emiciclo Garibaldi, Viale Dante, Piazza d'Italia e via Roma e per le quali – come testimonia una lettera di Giuseppe Melis Bassu – Fiorenzo Serra viene affiancato da Arturo Usai:

> «Caro Usai, ho preso la macchina dal Guf e desidero che giri tu stesso il film con Renzo Serra. Anzi, è necessario; … il film si deve girare entro il 18, giorno nel quale (massimo) dovrà essere consegnato al Guf. Mi fido di te, e solamente della tua capacità, è necessario infatti che venga una cosa ben fatta, altrimenti sai come ci sfotteranno. Ti prego perciò di aiutare Serra in tutto, poiché si tratta d'un lavoro della Gil»[91].

Melis Bassu, oltre a essere Vice Fiduciario della sezione musicale del GUF di Sassari[92], dirige l'Ufficio Cultura della GIL locale. La lettera anche se non datata, può essere fatta risalire al dicembre 1940, quando effettivamente Serra si trova a Sassari per trascorrere le vacanze natalizie; pertanto, il film rientra nelle produzioni dell'anno XVIII. La sceneggiatura, infatti, si apre con una inquadratura nel bel mezzo di un mattino invernale:

> I. SEQUENZA
> I. C.L. Part. di muro mezzo diroccato. Mattino invernale. Pan. Tratto in demolizione. Dal fondo arriva un gruppo di spazzini. Arrivano in C.M. Seguiti in pan. spariscono verso il fondo.

Per l'anno XIX viene prodotto un altro film sperimentale N.1, questa volta diretto da Antonio Simon Mossa e Arturo Usai. Il film, intitolato *Quartieri di sotto*[93], per cui Simon Mossa cura anche le scenografie e le musiche, viene girato nell'estate del 1941[94]. Ancora prima di dedicarsi a questo film, però, Simon Mossa scrive e dirige «due film documentari a passo ridotto, [sempre] prodotti dalla CINEGIL»[95]. È plausibile pensare che uno di questi sia stato girato ad Alghero nell'inverno del 1940, poiché sulle pagine de «L'Isola», il 2 dicembre, si legge:

---

[90] Idib.
[91] Cfr. *Lettera di Giuseppe Melis Bassu ad Arturo Usai*, non datata, in CPFS.
[92] Cfr. "I quadri del Guf per l'anno XVIII," *L'Isola*, no. 334 (24 dicembre 1939): 3.
[93] Cfr. c. (n.n.) *Scaletta manoscritta per Curriculum del dr. Antonio Simon Mossa*, 1941, in ASM.
[94] Purtroppo, non è stato possibile reperire la copia del film, né si ha alcuna traccia scritta nell'Archivio.
[95] Cfr. c. (n.n.) *Curriculum vitae del dr. Antonio Simon Mossa*, 1941, in ASM.

> «Vari documentari sono stati prodotti, alcuni per conto delle sezioni cinematografiche di altre organizzazioni, alcuni nel quadro dei programmi del Cine Guf. Segnaleremo qui un documentario su Alghero, di grande valore artistico, per la tecnica con cui le sequenze sono state girate, per la bellezza della fotografia, per l'intelligenza del montaggio»[96].

Sempre nel mese di dicembre, sulle pagine di «Intervento», viene pubblicato un soggetto cinematografico per un film documentario ambientato nella «città catalana che si affaccia sulla costa orientale della Sardegna, Alghero»[97]. Sebbene non sia firmato, il soggetto è attribuibile a Simon Mossa. Il testo, infatti, si apre con una descrizione che ripropone le stesse ambientazioni di *Vento di terra*, con il quale vince il Concorso per un soggetto cinematografico ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna.

> Una città antica, lembo di un'altra terra abitata da marinai, nasce da schiere di ulivi e da sotto alti colli si affaccia ad un golfo largo e duro, chiuso a settentrione da un capo forte e diritto, alto sull'acqua più di cento metri, che gli uomini della città chiamano Capo Caccia; a mezzogiorno invece la costa degrada in scogliere basse, qua e là rette da insenature sabbiose brevissime, che d'improvviso si arrestano, per un braccio di roccia, Capo Marrargiu, saldamente stagliato nell'orizzonte di mezzogiorno. Con due moli lunghi e sempre battuti dal mare che consuma i lastroni di cemento gettati alle loro basi, la città s'addentra nel golfo: raccolta, con vie strette, case alte e scure, con un porto quasi sempre sereno, sulle cui banchine di fortuna i pescatori distendono i giorni di sole le reti. Barche e barconi, ora che è inverno, riposano sulle calate, alcuni rovesciati. Ad altri gli uomini apportano le ultime cure, e mettono mano alle tinte rossigne e azzurrine: il primo colpo di tinta. In acqua qualche piccolo veliero, ha alberi nudi, barcacce, chiatte.

Accanto alla città di mare, recentemente è sorta una città «di stile moderno»[98], Fertilia, con le sue «case ordinate, poco distanti una dall'altra, i giardinetti ordinati e squadrati col metro»[99], una città fatta di gente «che non sa altro che il lavoro della zappa, duro, pieno»[100]. Lo sguardo, però, volge ai bambini: quelli algheresi che «cominciano la loro esistenza nelle strade che odorano di mare»[101], e quelli ferraresi stabilitisi con le proprie famiglie nel borgo che si affaccia sulla laguna del Calich. Il soggetto, infatti, si propone di narrare la vita dei più piccoli, giocando sul contrasto tra il "piccolo mondo", nato ufficialmente nel 1936, e la *Barceloneta* sarda, tanto cara a Simon Mossa.

---

[96] Cfr. "Il Guf "Arnaldo Mussolini" e la nuova attività," *L'Isola*, no. 288 (2 dicembre 1940): 3.
[97] Cfr. "Soggetto per un documentario," *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (dicembre 1940): 5; Appendice documentaria.
[98] Ibid.
[99] Ibid.
[100] Ibid.
[101] Ibid.

La sezione che dirige guarda alle giovani generazioni non soltanto per mezzo delle opere prodotte, ma anche e soprattutto attraverso la volontà di un intervento concreto nella scuola. Come scrive in *CINEGIL e sue possibilità nella scuola*[102] – pubblicato sulle pagine di «Giovinezza in marcia» nel luglio 1941 – il cinema deve essere considerato come una materia a sé che non può essere insegnata con mezzi didattici comuni, ma attraverso la visione giornaliera di cortometraggi della durata massima di dieci/quindici minuti, che vadano a sostituire le "vecchie letture scolastiche", proprio come accade in Germania con i *Kulturfilm*. «Oramai il Cinegil, da noi in una lontana estate proposto, è diventato una cosa concreta e a carattere nazionale, grazie alla comprensione immediata del Comando Generale»[103]; pertanto, secondo Simon Mossa, la sezione dovrebbe essere incaricata di produrre, in collaborazione con gli insegnanti, questi "film-lettura" dal carattere eminentemente formativo. Per raggiungere lo scopo occorrono, però, tecnici specializzati, per cui l'articolo propone:

> «1. Fare svolgere presso il Comando Generale un Corso a tutti gli operatori già dichiarati idonei dopo il recente Corso di aggiornamento, della durata di almeno sei mesi. E per questo sarebbe bene che il Comando Generale si accordasse con il Centro Sperimentale di Cinematografia. Questo Corso dovrebbe rendere operatori "competenti" sul formato ridotto 16 mm dato che in Italia, è necessario riconoscerlo, siamo restati in questi anni in una beata ignoranza dilettantistica. 2. Questi elementi già capaci dovrebbero essere subito decentrati in periferia dove potrebbero immediatamente iniziare il lavoro di produzione di film culturali e didattici. … 3. I migliori giovani organizzati allievi operatori potrebbero quindi, su segnalazione dei Comandi federali, essere a loro volta inviati ai Corsi di istruzione per operatori o tecnici cinematografici comunque istituiti all'uopo dal Comando Generale»[104].

Nel novembre dello stesso anno, «Giovinezza in marcia» riporta la notizia che sono stati organizzati ben tre corsi per fotocineoperatori e che entro l'anno «tutti i Comandi federali saranno attrezzati tecnicamente e preparati spiritualmente a svolgere un'azione organica e metodica»[105]. Sulle pagine di «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica» si legge, infatti:

> «Il primo Corso per Fotografi ed Operatori Cinematografici si tenne nella Sede del Comando generale della G.I.L. durante il maggio 1941-XIX. Il secondo e il terzo Corso ebbero il loro svolgimento nella estate passata al Centro Sperimentale di

[102] Cfr. Antonio Simon-Mossa, "CINEGIL e le sue possibilità nella scuola," *Giovinezza in marcia*, (luglio 1941): 8; Appendice documentaria.
[103] Ibid.
[104] Ibid.
[105] Cfr. "La G.I.L. e il cinema," *Giovinezza in marcia*, (novembre 1941): 3.

> Cinematografia. Il quarto – a carattere nazionale – è stato effettuato, sempre al Centro, dal 30 gennaio al 13 febbraio, con un elevato numero di partecipanti. … A questo corso ne seguiranno prossimamente altri di aggiornamento e perfezionamento»[106].

Tra i partecipanti a uno dei due corsi organizzati nell'estate del 1941, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, figura Arturo Usai che, a proposito dell'esperienza, scrive:

> «le lezioni seguirono con grande profitto perché fatte da esperti insegnanti, sia tecnici, sia bravi registi. Alla fine fummo anche sottoposti ad un esame finale fatto con la cinepresa filmando qualunque immagine che risultasse interessante, e dopo di che, ci avrebbero consegnato un diploma di abilità che costituiva come un titolo professionale. Così io con la mia cinepresa 16 mm, me ne andai divagando nei pressi del Centro filmando qualcosa di interessante. Poi entrai nella vicina Cinecittà dove in quel momento si girava un film della antica Storia romana. Avviandomi poi ai lati di uno Studio, vidi che avanzavano verso di me due attori: uno lo riconobbi subito, nientemeno era il grande campione mondiale di pugilato, Primo Carnera, che era evidentemente interprete del film che si girava in quel momento. Ma che bella occasione! Da non perdere. Gli puntai prontamente la camera mentre avanzava contro di me. Ma che bella reportage! Ma quando il Campione mi fu proprio davanti successe il disastro! Mi guardò e con un sobbalzo mi afferrò il polso facendomi quasi volare la camera e con il suo poderoso braccio mi sollevò per aria come un candelotto. Che disastro! Il film rovinato! Mi mollò per terra e andandosene sorridendo mi disse ironicamente che poi avrebbe voluto vedere il film. Rimasi sconcertato. Il film rovinato! Il pugile mi aveva sferrato un bel KO»[107].

L'ex campione italiano di pesi massimi, icona del regime, si trova a Cinecittà per interpretare Klasa, il servo di Tundra, nel *kolossal* di Alessandro Blasetti, *La corona di ferro* (1941), vincitore della Coppa Mussolini per il miglior film italiano alla nona Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia[108].

---

[106] Cfr. "Cinema gira," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 139 (10 aprile 1942): 177.
[107] Cfr. Arturo Usai, *Pugilatori*. Estratto dalla raccolta inedita *Contos e racconti incredibili di Arcturus Secundum Usai.*
[108] Arturo Usai figura nell'elenco degli ex allievi del CSC, pubblicato nel volume *Vivere il cinema. I cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, (Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1986), ma non nei volumi pubblicati in occasione dei decennali successivi. Nell'Archivio Storico del CSC non risulta alcun fascicolo personale dell'allievo, ma lo si vede nel filmato "CINE G.I.L. / CG005 Cineoperatori e fotografi della G.I.L. al lavoro (1941)," Archivio Storico Istituto Luce, consultato 10 ottobre, 2022, https://www.archivioluce.com/. Il volume, invece, erroneamente, fa risalire la sua iscrizione al 1943.

III.3.1. Cronache di un giovane corrispondente

Come si è già segnalato nei capitoli precedenti, oltre a scrivere e dirigere film, Antonio Simon Mossa – già legato alla redazione di «Rivoluzione. Quindicinale di politica letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze» – figura tra i collaboratori di «Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari». Nell'agosto 1940 la pagina quindicinale che il Gruppo Universitario Fascista turritano cura su «L'Isola» sin dal gennaio 1939 viene trasformata in un foglio autonomo, diretto inizialmente dal Segretario del GUF Efisio Marghinotti e dal Vice Addetto alla Cultura Angelo Giagu De Martini[109]. Sul secondo numero del Quaderno si legge che la sezione politica è affidata a Gavino Ruju, mentre quella artistico-letteraria ad Antonio Simon Mossa[110]. Dell'amministrazione si occupa, invece, Giuseppe Melis Bassu che, con la chiamata alle armi di Giagu De Martini, Ruju e Simon Mossa, nel giugno 1941 erediterà la direzione[111]. Anche Marghinotti sarà richiamato alle armi e, infatti, la sua carica sarà ricoperta da Arturo Usai, in qualità di Reggente. Sulle pagine di «Intervento», già nel gennaio 1941 si legge:

> «Tra i volontari chiamati alle armi sono anche Antonio Simon-Mossa, Littore per il soggetto cinematografico dell'anno scorso, e Gavino Ruju. Rivolgiamo a tutti e due il saluto più vivo e affettuoso, come a due amici che sono stati con noi spalla a spalla, con l'aperta sincerità che si conviene ai giovani, sino dai giorni in cui INTERVENTO è nato, che con noi hanno vissuto speranze e disillusioni, lietezza ed entusiasmi. Due amici che al giornale han portato il meglio della loro sensibilità, del loro cuore, della loro intelligenza. Nel rammarico per la temporanea separazione ad Antonio Simon e a Gavino Ruju inviamo l'affettuoso orgoglioso abbraccio che ci ha legato in ogni più significativa circostanza, con la certezza di un vicinissimo "a rivederci"»[112].

Sebbene Simon Mossa, in quanto iscritto al GUF, venga arruolato come soldato volontario nel Deposito 83° Reggimento Fanteria di Pistoia nel dicembre 1940, per tutto il 1941 sarà libero dagli impegni militari. Dopo il corso di addestramento, infatti, nel mese di giugno sarà ammesso alla Scuola Allievi Ufficiali di Complemento di Caserta ma,

[109] Il primo numero del foglio, finanziato dalla Federazione Fascista, riporta il sottotitolo «Quaderno di cultura del Guf di Sassari», successivamente sostituito con «Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari» e – nel terzo anno di pubblicazione che si interrompe nel marzo 1943 – con «Periodico del gruppo universitario "Arnaldo Mussolini"». La redazione sassarese, oltre a essere legata agli studenti che scrivono sulle pagine di «Rivoluzione. Quindicinale di politica letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze», tra cui figura anche Franco Tosi, ospita articoli scritti dagli studenti pisani che scrivono su «Il Campano» e dagli studenti romani che scrivono su «Rivoluzione Fascista».

[110] Cfr. c. (n.n.) *Tessera Intervento. Quaderno di cultura del GUF di Sassari del fascista Antonio Simon Capo Sezione Artistico Letteraria*, in ASM. La tessera è firmata dal Segretario del GUF Arturo Usai.

[111] Cfr. Albertina Vittoria, "Dal GUF al movimento studentesco," in *Storia dell'Università di Sassari. Volume secondo*, 281.

[112] Cfr. "Saluto," *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (gennaio 1941): 2.

giudicato non idoneo fisicamente dalla Commissione medica ospedaliera militare, sarà trasferito al Deposito 83° Reggimento Fanteria della stessa città. Di fatto, però, risulta in licenza straordinaria senza assegni almeno fino al 1° maggio 1942, quando rientra nel corpo militare[113]; pertanto, ha tutto il tempo di mantenere la sua collaborazione con «Intervento» e di dedicarsi alle attività culturali.

Come è stato già scritto, sulle pagine del foglio turritano Simon Mossa si dedica alla pratica della critica cinematografica, spaziando dalle recensioni di film che circuitano nelle sale agli aspetti più tecnici legati alla realizzazione del prodotto[114]. Non mancano, però, testi letterari, siglati con vari pseudonimi come Hans, Sam, Ansimo, A.S.M. e Bachisio Ortu. Sul numero 1, pubblicato nell'agosto 1940, firma il suo primo pezzo, intitolato *Il mio amico Heinz*[115], nel quale descrive una serata trascorsa in Germania, in compagnia della sua ombra.

> Allora andavamo allo Schlossberg. Lungo la strada lui non parlava. Si nascondeva fra i tronchi di betulla come per scherzo. Poi riappariva davanti alle case bianche. Non rideva ma sembrava che ridesse la foresta. Il nostro passo non scuoteva più col rimbombo, cupo e monotono la pace delle case vecchie e sempre più giungeva dolce la brezza della valle. All'angolo di Leopoldstrasse ci fermammo, vicino a una casa. Apparve la luna e l'amico Heinz si avvicinò al muro. Da una finestra giungeva una musica di pianoforte. E le note sembravano polvere di stelle. Il vento ci portava il fremito delle betulle e un accordo più forte, profondo, come un canto di nani nelle caverne. E un abete altissimo contro il cielo pallido serpeggiava sulla melodia. Poi le note morirono languendo e nella salita era silenzio. Il viale era azzurro per la luna. E andavamo sull'orlo della valle. E la melodia era cadenzata e inafferrabile. Il mio amico Heinz non parlava, e mi parve a un tratto irraggiungibile. La valle si apriva sotto di noi ed egli uscì dal bosco e divenne grande sino ad avvolgere la vallata e la montagna di se stesso. Era la mia ombra.

Dal racconto è chiaro che si tratti di Freiburg im Breisgau [Friburgo in Brisgovia], al confine tra la Fossa Renana, la *Oberrheingraben*, e la Foresta Nera, la *Schwarzwald*, dominata dallo *Schlossberg*, la cosiddetta "montagna del castello". Del resto, ne troviamo conferma in uno dei suoi curriculum vitae, dove Simon Mossa scrive di essersi recato in città per assistere, a scopo di studio, alle riprese e al montaggio del cortometraggio *Der schwarzmann*[116]. Gli iscritti ai GUF possono godere dei privilegi offerti dall'ufficio viaggi che, oltre a occuparsi dell'accoglienza degli studenti stranieri in Italia, garantiscono i

[113] Cfr. c. (n.n.) *Repubblica Italiana. Esercito Italiano. Copia del foglio matricolare e caratteristico di Simon Antonio, matricola n. 31710*, in ASM.
[114] Si veda cap. I, par. 3.
[115] Cfr. Hans, "Il mio amico Heinz," *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, (agosto 1940): 4; Appendice documentaria.
[116] Cfr. c. (n.n.) *Curriculum vitae del dr. Antonio Simon Mossa*, 1941, in ASM.

viaggi all'estero dei goliardi italiani, per «incrementare i rapporti con le organizzazioni gemelle degli altri paesi»[117]. Sul finire del 1937 – come dimostrato da Benedetta Garzarelli – iniziano a essere intensificati i rapporti tra i Gruppi Universitari Fascisti e la *Reichsstudentenführung*, al fine di collaborare attivamente in tutti i settori dell'attività studentesca, secondo le modalità elencate nel *Progetto di accordo tra la Segretaria dei Guf e la Reichsstudentenführung*[118]. L'accordo prevede:

> «a) riunioni culturali studentesche, in cui si studino le organizzazioni rispettive e si discutano i problemi inerenti di maggiore interesse; b) scambio di studenti che le due organizzazioni favoriranno in ogni modo possibile, interessandosi di ottenere facilitazioni speciali per viaggi e soggiorni nei Paesi rispettivi; c) invito reciproco di rappresentanze alle principali manifestazioni delle due organizzazioni; d) scambio della stampa studentesca dei rispettivi Paesi e collaborazione reciproca degli studenti di ciascun Paese alla stampa studentesca dell'altro; e) organizzazione di incontri sportivi e partecipazione reciproca a campi invernali, estivi, montani, marini; f) partecipazione degli studenti di ciascuno dei due Paesi inscritti presso l'Università dell'altro, alla vita e alle attività dell'Unione Studentesca del Paese che li ospita»[119].

Nel 1938 e nel 1939 vengono organizzati dei veri e propri scambi interculturali fra le due delegazioni studentesche, che partecipano alle rispettive manifestazioni culturali organizzate dai due Paesi. Gli scambi continuano almeno fino al 1942, culminando nel cosiddetto "ponte" culturale Weimar-Firenze, la più importante manifestazione internazionale giovanile italo-tedesca, articolata in una serie di convegni cinematografici, teatrali e radiofonici e di attività legate alla stampa, alla pittura e alla danza[120]. Nell'ambito della Mostra italo-germanica, tenutasi dal 18 al 23 giugno 1942, viene proiettato anche il cortometraggio a colori *Alghero, piccola Spagna*, realizzato da Arturo Usai del GUF di Sassari[121]. Antonio Simon Mossa compie il suo viaggio-studio nell'estate del 1939 e, dal carteggio con la madre, sembrerebbe che il giovane studente si sia recato in Germania per soddisfare il punto D dell'accordo stipulato tra la Segreteria dei GUF e la

---

[117] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 206. Si veda anche Garzarelli, "Universitari fascisti e rapporti con l'estero: le attività dei guf in campo internazionale (1927-1939): 6-7.

[118] Cfr. ACS, guf, b, 44, fasc. 605, citato in Garzarelli "Universitari fascisti e rapporti con l'estero: le attività dei guf in campo internazionale (1927-1939): 26-27.

[119] Ibid.

[120] Cfr. Zagarrio, "Giovani e apparati culturali a Firenze nella crisi del regime fascista," 635; "Filmato D002502 Ponte culturale Weimar-Firenze. Cronaca cinematografica realizzata dall'Istituto nazionale LUCE (1942)," Archivio Storico Istituto Luce, consultato 10 ottobre, 2022, https://www.archivioluce.com/.

[121] «Per coloro che hanno potuto vedere il documentario *Alghero, piccola Spagna* di Usai, farà piacere l'apprendere che il cortometraggio è stato visionato dal Segretario del Partito e ne ha ottenuto la sua alta approvazione; che infine è stato chiesto per una Mostra italo-germanica che si terrà prossimamente». Cfr. Mario Corda, "Commento al Cine-Guf," *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (aprile 1942): 6.

Reichsstudentenführung, che prevedeva lo «scambio della stampa studentesca dei rispettivi Paesi e collaborazione reciproca degli studenti di ciascun Paese alla stampa studentesca dell'altro»[122]. In alcune lettere inviate alla madre, infatti, la sollecita a far pubblicare alcuni suoi articoli sui periodici di Sassari, in particolar modo su «L'Isola», precisando: «scriverò poi qualche articolo sulla Sardegna nel Giornale di Friburgo che ti manderò e che farai in parte riportare dai giornali sardi, senza la mia firma possibilmente»[123]. E ancora:

> «Ulteriori notizie troverai sul mio viaggetto a Breisach nell'articolo che ti accludo. Senza disegni questo, perché Breisach è zona di guerra ed è proibito nel modo più assoluto disegnare o fotografare. Fallo pubblicare e mandamene qualche copia. Non credo che troverai difficoltà a farlo pubblicare, dato che in Sassari è raro avere notizie dall'estero. I disegni sulla Foresta nera te li manderò prossimamente, ma quelli consegnali al giornale soltanto se te ne assicurano la pubblicazione, perché sono molto belli e non li voglio perdere … L'articolo che faccio per i giornali sardi è molto importante per la propaganda in favore della Germania … Non è affatto necessario che l'articolo esca nell'Isola, se nell'Isola fanno difficoltà. Ma nell'Isola sarebbe sempre meglio. In questo modo facci mettere ASSOLUTAMENTE dal nostro corrispondente, così io posso avere viaggi gratis dal Ministero Tedesco della Propaganda per visitare delle zone d'importanza nazionale. Perciò che sia pubblicato in corsivo in terza pagina … Qui manderò degli articoli con disegni alla Freiburger Zeitung, sulla Sardegna, e sono contenti di pubblicarmeli in Friburgo perché io faccio una buona reclame al loro paese. Perciò è necessario che questo e i successivi articoli siano pubblicati sotto forma di normale corrispondenza»[124].

A Friburgo, Simon Mossa arriva nei primi giorni di luglio, e la sua prima impressione è che «questo paese [sia] una specie di manicomio concentrato»[125], in cui le persone vanno e vengono freneticamente. Il giovane, ospitato dalla famiglia Pfister, fa in fretta ad ambientarsi e, nell'arco di un mese di permanenza, ha occasione di studiare e imparare la lingua tedesca, visitare i luoghi circostanti – di cui apprezza paesaggi e architetture – ma soprattutto di respirare il clima culturale. «Qui la signora Pfister ha preso per me l'abbonamento alla stagione dei concerti, in poltrona di platea e mi sono goduti tutti i concerti di Beethoven e le 4, 5, 6, 7, 8 e 9 sinfonia suonate veramente bene»[126]. Naturalmente va anche al cinema, in particolare all'*Harmonie*, a vedere i film in lingua originale. Dal carteggio con la madre emerge anche un dato rilevante, ossia il tentativo di accedere all'industria cinematografica per mezzo di alcune conoscenze di famiglia, come il dottor Manlio Binna, impiegato presso il Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la

[122] Cfr. ACS, guf, b, 44, fasc. 605, citato in Garzarelli "Universitari fascisti e rapporti con l'estero: le attività dei guf in campo internazionale (1927-1939): 26-27.
[123] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, 29 luglio 1939, in ASM.
[124] Ibid.
[125] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, 18 luglio 1939, in ASM.
[126] Ibid.

Propaganda, ancora prima della sua iscrizione al CINEGUF di Firenze ma, anzi, nel tentativo di oltrepassarlo.

> «Manlio Binna è un bugiardo, perché proprio dal Ministero e soltanto dal Ministero dove lui è impiegato dipende il mettere a posto la gente nella Cine-Città. Io nel GUF non ho alcuna simpatia e non ci posso entrare certo nemmeno ora! Perciò, cara madre anche Manlio Binna è da classificare nella serie dei parolai. Poi il G.U.F. non ha affatto alcun potere, e anche li è necessario godere della protezione di gente altolocata»[127].

È evidente che menzionando il GUF, Simon Mossa si stia riferendo al CINEGUF che – come sostiene anche Luca La Rovere – aveva il compito di «selezionare e formare i giovani intellettualmente più dotati per cooptarli nelle istituzioni culturali del regime»[128] e nell'industria cinematografica nazionale. Il giovane ha un obiettivo: approdare a Cinecittà, e deve aver già fatto qualche tentativo perché, nella stessa lettera, sollecita la madre a mettersi in contatto con la signora Rossi, sposata con uno dei due fratelli Scalera, Salvatore e Michele che, dal 1938, grazie al sostegno del regime, sono a capo di una delle più attive case di produzione e distribuzione cinematografiche italiane. Sebbene Simon Mossa dichiari apertamente di non apprezzare le pellicole prodotte dalla Scalera Film, né quelle delle altre case nostrane, qualche tempo prima deve avergli inviato un copione, scritto in collaborazione con Francesco Corrias, uno degli studenti che frequenta durante la sua permanenza a Roma[129].

> «Volevo dirti di cercare la signora Rossi-Scalera e scriverle che ti faccia sapere qualche cosa del copione perché così sapremo che esito ha avuto la lettura; perché la Scalera ha un ex ufficiale alle dipendenze il quale vaglia i copioni etc. e questo ex ufficiale, che non capisce niente, dato che i film della Scalera fanno schifo come quelli delle altre case italiane!, avrà messo il copione in soffitta senza leggerlo. Fatto sta che Francesco Corrias non ha saputo assolutamente nulla, e ora vogliamo sapere assolutamente l'esito, positivo o negativo, non interessa, ma vogliamo farla assolutamente finita con questo malaugurato copione!»[130].

Il giudizio di Antonio Simon Mossa sull'industria cinematografica nostrana è chiaro, e sembrerebbe fornire un'ulteriore motivazione per cui tra le annotazioni riportate sui suoi diari, relative alle visioni in sala, non vi sia traccia di film italiani[131]. Come puntualizza nel

[127] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, 4 agosto 1939, in ASM.
[128] Cfr. La Rovere, "I Cineguf e i Littoriali del cinema," 86.
[129] Si veda cap. II, par. 4.
[130] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, 4 agosto 1939, in ASM. Purtroppo, non è stato possibile stabilire di che copione si tratti.
[131] Si veda cap. I, par. 2.

manuale *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, «troppi sono ancora i dilettanti» che si avvicinano al mondo del cinema italiano. Per il giovane studente, infatti, «il male dell'impreparazione, della faciloneria, del cattivo gusto, della produzione insomma di molti film sotto ogni riguardo deplorevoli, accanto ai pochissimi di alto livello»[132] è ancora tutt'altro che sanato.

Approfittando del soggiorno in Germania, a metà agosto, Simon Mossa si reca a Vienna per far visita ad alcuni suoi parenti. L'occasione gli permette di assistere ai «giuochi mondiali universitari»[133] e di visitare una Mostra d'arte in cui vengono esposte alcune opere realizzate da studenti tedeschi e italiani, alcune delle quali provenienti dai Littoriali della Cultura e dell'Arte che si sono svolti a Trieste. Come lui stesso scrive: «c'era anche una stampa di Clemente dei Littoriali, ma nessuno dei miei disegni»[134], riferendosi all'opera di Fernando Clemente del GUF di Firenze, classificatasi settima al Concorso di bianco e nero, lo stesso al quale partecipa Antonio Simon Mossa con *Miniere*, opera acquistata a luglio da un privato[135]. L'intenzione è quella di trascorrere una settimana in famiglia, per poi rientrare a Friburgo, ma i suoi piani vengono stravolti dell'evolversi degli accadimenti, gli stessi che descrive in *Settembre 1939. Da un taccuino disperso*[136], pubblicato su «Intervento» nel gennaio 1941. Il testo, infatti, ripropone alcuni luoghi di Vienna, come la *Triesterstrasse* e l'*Opernring* dove – si legge – «Anna porta la fisarmonica per il piccolo Hans»[137], pseudonimo di Simon Mossa utilizzato anche per firmare *Il mio amico Heinz*. In apertura si menziona l'arrivo di Von Ribbentrop a Mosca per la firma del patto di non aggressione Molotov-Ribbentrop, stipulato il 23 agosto 1939. Passano pochi giorni e – come scrive Simon Mossa – scoppia la Seconda Guerra Mondiale:

> TUTTI I TRENI SONO SOSPESI. IN CASO DI ALLARME AEREO LA GENTE DEVE USCIRE IMMEDIATAMENTE DALLA STAZIONE. LE FRONTIERE SONO CHIUSE. NON C'È BIRRA NELLA STAZIONE. STAZIONE DELL'OVEST. NESSUN TRENO PER SALZBURG. Donne che piangono. Schutzpolizei. È vietato trattenersi nei corridoi. Soldati. Maschere antigas. Il Preter è aperto. Telefonate alla C.I.T. "Non sappiamo nulla". Consolato Inglese. Chiuso. Stato di emergenza. Passano i riservisti cantando. Dormono a casa. Non avete posto nelle caserme? Io ho fatto l'altra guerra. Meno male che non abbiamo da andare contro gli italiani. TRENO PER L'ITALIA. ORE 15, SINO A VILLACO ATTENZIONE! SESTO BINARIO. Crocerossa. I bambini con un cartello sul

[132] Cfr. "Appunti di cinematografo. L'effetto del cinema sul pubblico e il problema del gusto (Educazione estetica)," 50-51.
[133] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, 30 agosto 1939, in ASM.
[134] Ibid.
[135] Si veda cap. II, par. 4.
[136] Cfr. A.S.M., "Settembre 1939. Da un taccuino disperso," *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (gennaio 1941): 4; Appendice documentaria.
[137] Ibid.

> petto. A Wiener Neustadt. … Freundgasse, IV Distretto è silenziosa. Case vecchie, macchiate d'umido. Le casse della birra. Paglia. La portiera boema ubriaca sulla porta. Che cielo puro, sembra impossibile. C'è la guerra.

A partire dal 24 agosto – spiega il giovane in una lettera indirizzata alla madre – sebbene i giornali non alludano minimamente al precipitare degli eventi – tutti i treni vengono sospesi; pertanto, è impossibile tornare a Friburgo. Si consiglia l'immediato rientro di tutti gli italiani in patria e il 28 agosto viene fatto partire un "treno speciale" per Villach.

> «Dunque sono partito da Vienna con l'ultimo treno speciale per italiani e per soldati. Pieno fino all'inverosimile. Grazie a Fritzi sono partito bene e ho potuto portarmi da mangiare perché non c'era nulla nelle stazioni. Soltanto le dame della Crocerossa giravano in ogni stazione e distribuivano da bere ai soli soldati. Insomma viaggio fortunato, con tre ore di ritardo quasi. Poi ho dovuto pernottare a Villach in un albergo abbastanza pulito. E il 29 mattina alle 10.16 con un altro trenino speciale sono arrivato in Italia … I bagagli sono rimasti tutti a Friburgo. Le frontiere fra Svizzera e Germania e Svizzera e Italia sono tutte chiuse, e anche se fossi arrivato a Friburgo, magari dopo una settimana di viaggio non sarei potuto più tornare indietro! Mah! Pazienza, aspettiamo gli sviluppi ulteriori della situazione. Certo la guerra non è stata mai così vicina come in questi giorni»[138].

Gli anni universitari, nonostante gli offrano tantissimi stimoli culturali sono evidentemente segnati da una situazione incerta e drammatica, che amplifica la nostalgia per la sua amata isola, la Sardegna. Emozioni che trapelano dalle confidenze fatte al suo *Diario*, ma anche da alcuni brani pubblicati tra il 1940 e il 1943 su «Intervento», come per esempio *Meriggio*[139], che firma con lo pseudonimo Sam:

> Non è raro che ci si fermi un poco alle ore più calde ad aspettare la domestica del piano di sopra che canta. Generalmente è una nenia lenta e monotona, che accompagna il corpo di quella che immaginiamo una donna bionda e bellissima nei larghi movimenti del bucato. Noi crediamo talvolta di avere udito questo canto ancestrale in una vita vissuta millenni addietro, quando ancora l'uomo riconosceva il profumo del mirto e sapeva se sul fiume Mascari nascevano canne o sambuchi.
> Quell'uomo doveva essere tranquillo e paziente. Forse si accoccolava per delle ore intere, insensibile al gran sole, sulla riva sabbiosa e grassa degli acquitrini. E nell'attesa udiva quel canto lontano e terribile, che giungeva riportato da eco lontanissime di valle in valle, sotto le rocce giallastre di Gioscari, e si disperdeva più oltre, verso il campo di Ploaghe.
> Quando il vento del mare la sera gli portava la preda, e le rocce cominciavano a confondersi col cielo e il cielo con la terra, tornava calpestando le erbacce e le

[138] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa*, 30 agosto 1939, in ASM.
[139] Cfr. Sam, "Meriggio," *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, (settembre 1940): 7.

> spine. E coglieva un fiore che appendeva sotto la roccia come per fargli lume, in quelle notti fredde ed aspre, senza la donna del canto.
> Poi la donna senza dubbio venne. Attraversando le valli e gli acquitrini, sinché l'uomo la ghermì come la più bella preda. E la notte l'uomo contava le stelle e dava ad esse nomi di fiori e di fiumi. Sino al primo impallidire del cielo.
> ***
> Cantava la donna bellissima e bionda, e il suo corpo flessuoso accompagnava il canto. E cantava delle stelle. La sua stella nasceva all'alba dal mare.
> Allora viene il sonno e ci si assopisce nell'aria ovattata del meriggio, e si sogna di cavalli furiosi che galoppano in praterie immense e di mari lontani e di isole sperdute.

La parabola di «Intervento» è identica a quella della gran parte della stampa *gufina*. Inizialmente il foglio – sebbene nato in un periodo in cui il regime ha già intensificato il controllo sui giovani – gode di una certa autonomia, almeno fino al maggio 1941, quando il Vicesegretario dei GUF, Salvatore Gatto, convoca a Firenze tutti i direttori dei giornali universitari. È il momento di dare istruzioni precise su cosa e in che forma i giornali debbano pubblicare. Dal giugno 1941, a occuparsi della redazione di «Intervento» sarà Giuseppe Melis Bassu, coadiuvato da Antonio Pigliaru, che sebbene abbia ricevuto il «corredo di articoli prefabbricati, che detti giornali avrebbero dovuto univocamente e supinamente pubblicare»[140] – come precisa Marina Addis Saba – dà alle stampe un numero «intriso di pezzi contro il malcostume del fronte interno»[141]. I giovani redattori di «Intervento» eludono le direttive impartite e continuano a denunciare la corruzione del regime in nome del primitivo «fascismo integrale e rivoluzionario»[142]. La *fronda* viene tollerata fino all'ottobre 1942, quando, per decisione della gerarchia locale del Partito, Melis Bassu e Pigliaru sono costretti alle dimissioni. Si pretende e si impone un allineamento assoluto alle direttive gerarchiche e il foglio si trasforma nel «Periodico del Gruppo universitario "Arnaldo Mussolini"», che cesserà le pubblicazioni nel maggio 1943.

Antonio Simon Mossa continua a scrivere per il periodico anche nel corso del 1943, quando si trova in Corsica perché aggregato al Cine Reparto Speciale dello Stato Maggiore del Regio Esercito (SMRE), in qualità di aiuto-regista e fotografo[143]. Sul numero di febbraio-marzo, sotto le mentite spoglie di Bachisio Ortu, firma *Il diavolo a Pujerra (Racconto)*[144], che non è altro che il punto di partenza di *Pujerra*, un romanzo dal tono canzonatorio che Simon Mossa scrive presumibilmente tra il 1943 e il 1946. Come

[140] Cfr. Addis Saba, *Gioventù Italiana del Littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista*, 133.
[141] Ibid.
[142] Ivi, 132.
[143] Si veda cap. I, par. 3.
[144] Cfr. Bachisio Ortu, "Il diavolo a Pujerra (Racconto)," *Intervento. Periodico del gruppo universitario "Arnaldo Mussolini"*, (febbraio-marzo 1943): 6; Appendice documentaria.

precisato nell'*Antefatto* – contenuto nell'Archivio – «Pujerra è un po' la città di ognuno di noi. Siamo tutti pujerrani, ciascuno a suo modo, si intende»[145]. Il romanzo, in realtà, seppure in maniera celata, racconta i luoghi e gli abitanti di un'Alghero e del suo circondario con un sottile *humor* che non risparmia neppure alcune note personalità politiche, e che sembra avere molto in comune con le favolose cronache trasmesse in questi stessi anni dall'emittente sassarese di Radio Sardegna[146]. Una vera e propria satira politica – per usare le parole di Manlio Brigaglia – «trascritta in termini di racconto fantastico, metà voltairriano e metà swiftiano: con un pizzico di condimento di quei mondi esotici (specie il mondo latino-americano) in cui Simon Mossa rimpiangeva di non essere nato»[147]. Come a voler mettere le mani avanti, il giovane scrive:

> «Tutto quello che leggerete non risponde affatto alla realtà; è frutto di immaginazione. Sarebbe sciocco e privo del minimo "humor" chi si sentisse personalmente offeso. Ci saranno, indubbiamente, punti di contatto e somiglianze con la realtà… ma saranno simili alla Fata Morgana: vai a cercare e improvvisamente tutto scompare e ti trovi al punto di prima. È tutto un miraggio, dunque»[148].

Il racconto pubblicato su «Intervento», ruota attorno a un avvenimento fuori dall'ordinario che crea scompiglio tra i pujerrani e dà il la al romanzo. I due fratelli Joaquin e Josè si trovano a bordo della loro bilancella, la *Nuestra Senora de Guadalupe*, nei pressi di Punta Negra, quando, improvvisamente, si imbattono in una creatura marina sospetta. Giunti a *La Caleta* – come Antonio Simon Mossa è solito chiamare Alghero – la creatura, dopo aver seminato il panico tra i pujerrani con i suoi lugubri gemiti, scomparirà nella notte, con la complicità delle alte autorità cittadine che, all'insaputa dei due pescatori e sfruttando l'ingenuità degli abitanti creduloni e superstiziosi, la mangeranno dopo averla cucinata alla griglia. Nel romanzo si ritrovano alcuni personaggi protagonisti del suo *Vento di terra*, come *xià Catalina* [sic] e il signor *Jonquillet*, un forestiero sbarcato a Pujerra con qualche sacco di fagioli e un prosciutto, che «col commercio di tante coserelle (qualcuno diceva che facesse il contrabbando con il Portogallo) aveva comperato una barca e aveva messo un piccolo ufficio, vicino al porto»[149].

---

[145] Cfr. c. (n.n.) *Pujerra. Antefatto*, in ASM.
[146] La redazione è composta dal capo redattore Antonio Simon Mossa e dal redattore semplice Antonio Santoni Rugiu.
[147] Cfr. Manlio Brigaglia, "Antonio Simon Mossa. Un giornalista fantaccino," in *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto,* 156.
[148] Ibid.
[149] Cfr. c. (n.n.) *Pujerra. Capitolo secondo*, 16, in ASM.

III.4. L'*affaire La barca sul fiume*

Accantonata la realizzazione del film documentario *L'armata grigia*, Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra iniziano a pensare al nuovo soggetto cinematografico commissionato dal Fiduciario del CINEGUF, Sergio Lepri. Come racconta Serra, in un primo momento, pensano semplicemente di riadattare la storia de *L'armata grigia*, una scelta che, però, li avrebbe costretti a una sorta di "blocco psicologico" e di ripetitività[150]. Entrambi sono orientati a sviluppare un film di finzione dal taglio realistico, un film che come il precedente guardi all'ambiente popolare. Dopo una serie di sopralluoghi, la loro attenzione viene catturata dai renaioli dell'Arno che, a bordo delle loro imbarcazioni, con l'aiuto di lunghe aste di legno, alla cui estremità è inserita una ghiera di ferro, dall'alba al tramonto, dragano il fondo del fiume per estrarne la rena, utilizzata a scopo edilizio. Questa volta, per la stesura del soggetto si affidano a Luca Pinna[151], amico d'infanzia di Serra, iscritto al primo anno della Facoltà di Lettere e Filosofia che – come riscontrabile dal *Piano di produzione film N.1*[152] contenuto nel Fondo Serra – si avvale della collaborazione di Franco Cappugi. I due giovani, entrambi collaboratori di «Rivoluzione», nell'arco di due mesi, sviluppano la storia di un "breve incontro", quello tra un renaiolo e una ragazza che lavora in un Luna Park. Siamo ormai giunti al maggio del 1940 e Simon Mossa e Serra devono prepararsi per gli esami della sessione che precede la pausa estiva; pertanto, la stesura della sceneggiatura viene posticipata a settembre.

Contrariamente a quanto si è creduto fino a oggi, la sceneggiatura viene scritta da Simon Mossa, e non a quattro mani con Serra, un dato accertato grazie al *Piano di produzione* ma anche ad alcuni appunti scritti da Serra in un quaderno contenuto nel Fondo.

> «La trama essenziale fu tratta da un soggetto di Luca Pinna e Franco Cappugi. La prima sceneggiatura fu scritta da Antonio Simon Mossa nell'autunno del 1940. Tale sceneggiatura seguiva fedelmente il soggetto e si sarebbe dovuta realizzare al Cine-Guf di Firenze con la regia di Antonio Simon e mia»[153].

All'indomani dei Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna, svoltisi tra aprile e maggio 1940, nel corso dei quali Antonio Simon Mossa viene proclamato Littore grazie al soggetto cinematografico di *Vento di terra*, il giovane studente, oltre a barcamenarsi con

[150] Cfr. Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," 93.
[151] Luca Pinna (Thiesi 8 aprile 1919 – Roma 1977). È stato sociologo, saggista e giornalista.
[152] Cfr. c. (n.n.) *Piano di produzione film N.1. La barca sul fiume*, in FS.
[153] Cfr. c. (n.n.) *Quaderno N.2*, contenente *Notizie sul film "La barca sul fiume"*, in FS.

gli esami, è nel pieno della stesura del suo manuale *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, collabora attivamente con le redazioni di «Rivoluzione» e di «Intervento» ed è impegnato a dirigere la nascente sezione cinematografica della GIL sassarese. Pertanto, troverà il tempo di dedicarsi alla stesura della sceneggiatura del film a soggetto, intitolato *La barca sul fiume*, al principio del nuovo anno accademico. La sceneggiatura[154] – contenuta nell'Archivio Simon Mossa, non firmata e sviluppata in 81 quadri – si apre con l'immagine di un renaiolo intento nel suo lavoro:

> 1.
> C.L. dall'alto del ponte di ferro. Una barca da renaiolo. Sulla barca Remo scava rena dal fiume. È vicino alla spiaggetta sulla riva sinistra a valle del ponte. È il tardo pomeriggio. Una lieve nebbia si innalza dal fiume. Alberi ischeletriti e spallette di pietra ricamate di muschio e di enormi macchie d'umido. Remo sta per finire il lavoro. Comincia a tirar su la pala.

Terminato il lavoro, Remo è attratto dalle luci di un Luna Park. Avvicinatosi al "baraccone", scorge una ragazza al banco del tiro a segno e si ferma a sparare. La fanciulla sembra avere occhi soltanto per lui, non curante di altri due giovani in attesa di misurarsi con il fucile. Segue una disputa tra i tre ragazzi e ad avere la meglio è il renaiolo. Al termine della serata trascorsa in compagnia della ragazza, però, Remo scopre che i due antagonisti, indispettiti, hanno affondato la sua imbarcazione. Il Fondo Serra contiene copia della sceneggiatura scritta da Simon Mossa in una versione leggermente ampliata, dato che i quadri da 81 sono diventati 89, e la sceneggiatura scritta in previsione di montaggio, su cui è indicato: «film passo ridotto 16 mm. Lunghezza 330 m. circa. Durata Ev. 30'»[155]. Dal *Piano di produzione* si desume anche la composizione della *troupe* coinvolta nella realizzazione del film. La produzione sarà diretta da Sergio Lepri, affiancato dal segretario Camillo Corradini, che ricopre anche il ruolo di operatore, coadiuvato dall'aiuto Quinzio Fava, che figura pure come direttore della fotografia; segretario di edizione sarà Giorgio Signorini, mentre Pierluigi Ligabue si occuperà del montaggio. Antonio Simon Mossa, oltre che come sceneggiatore, figura anche come scenografo e compositore delle musiche, per le quali sarà supportato da Franco Cappugi. La regia, invece, sarà di competenza di Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra, con la supervisione di Giulio Scarnicci[156]. La scelta del cast tecnico sembrerebbe essere stata

[154] Cfr. c. (n.n.) *La barca sul fiume. Sceneggiatura*, in ASM.
[155] Cfr. c. (n.n.) *La barca sul fiume. Sceneggiatura*; *La barca sul fiume. Film a passo ridotto 16 mm. Lunghezza 330 m. circa. Durata Ev. 30'*, in FS.
[156] Cfr. c. (n.n.) *Piano di produzione film N.1. La barca sul fiume*, in FS.

affidata a Fiorenzo Serra che, a settembre, per mezzo di lettera, incarica Luca Pinna di contattare per suo conto alcune persone da coinvolgere nell'attività cinematografica[157].

Il film dovrà essere girato nel teatro di posa di via degli Alfani 37, sul Ponte di Ferro, ossia il Ponte di San Nicolò, e lungo la costa, con una macchina da presa Siemens D su pellicola pancro ISS Isopan Agfa invertibile 16 mm e registrato su dischi Vitaphone, in vista della nuova edizione dei Littoriali del Cinema[158]. Come si può leggere sulle pagine di diversi quotidiani, infatti, i Littoriali della Cultura e dell'Arte dell'anno XIX vengono regolarmente banditi e programmati a San Remo dal 2 al 14 aprile 1941, e in alcune città, tra cui Firenze e Sassari, vengono addirittura organizzati i Prelittoriali. Da una lettera di Luca Pinna si ha notizia che Serra sia «stato fatto prelittore all'unanimità benché ci fosse il beniamino di De Robertis»[159], presumibilmente nel Concorso per una composizione poetica. Sulle pagine de «L'Isola», invece, si può leggere la composizione delle Commissioni esaminatrici dei Prelittoriali dell'Ateneo sassarese. Per il Convegno di cinema il presidente sarà proprio Simon Mossa, dato che l'anno precedente è stato proclamato Littore nel Concorso per un soggetto cinematografico, affiancato dal Professor Lorenzo Forteleoni e da Angelo Giagu De Martini[160]. Una circolare diretta ai GUF – di cui si ha notizia grazie a «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica» – fornisce alcune anticipazioni sul nuovo regolamento dei Littoriali del Cinema per i film a passo ridotto:

> «tre sono le categorie contemplate nel nuovo regolamento: dalla categoria *film sperimentali* comprendente "film od eventuali brani di film a soggetto, polemici, di fantasia o comunque classificabili come esperimenti nell'ambito propriamente artistico", si passa, attraverso la categoria *film documentari*, alla categoria *film didattici* … La categoria *film documentari* comprende "riprese di avvenimenti o di atti, comprese quelle di esperienze scientifiche o di processi tecnici a scopo divulgativo". … La categoria *film didattici* prevede … film che costituiscano "vere e proprie lezioni cinematografiche con precisa destinazione alle scuole, di cui dovrà essere indicato nelle didascalie introduttive l'ordine e il grado, dalle inferiori alle superiori"»[161].

Il regolamento vorrebbe, inoltre, accorpare i Littoriali del Cinema, i Littoriali del Teatro e i Littoriali della Radio in un'unica manifestazione, i cosiddetti Littoriali dello

[157] «Cercherò di vedere e di parlare e di convincere le persone che ti interessano per l'attività cinematografica». Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Luca Pinna a Fiorenzo Serra*, 3 settembre 1940, in CPFS.
[158] Cfr. c. (n.n.) *Piano di produzione film N.1. La barca sul fiume*, in FS.
[159] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Luca Pinna a Fiorenzo Serra*, 22 aprile 1941, in CPFS.
[160] Cfr. "Commissioni giudicatrici dei Prelittoriali della Cultura e dell'Arte," *L'Isola*, no. 25 (29 gennaio 1941): 3.
[161] Cfr. Virgilio Sàbel, "Anticipazioni sui Littoriali," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 109 (10 gennaio 1941): 17.

Spettacolo. A febbraio, però, la notizia è che i Littoriali del Cinema si svolgeranno in luglio a Napoli e, oltre ai tre concorsi per film a passo ridotto, includeranno un concorso per una sceneggiatura e un convegno di critica cinematografica. Il Concorso per una sceneggiatura richiede un vero e proprio copione cinematografico corredato di piani di lavorazione, bozzetti scenografici e quanto di utile alla realizzazione del film, mentre il Convegno di critica cinematografica verterà sul tema *Necessità di una originalità tecnica e spirituale del cinema italiano*[162]. Sulle pagine di «Cinema» si legge che, entro il 5 febbraio, i GUF dovranno far pervenire alla Segreteria Centrale le sceneggiature in triplice copia, in modo tale da stilare la lista dei film che parteciperanno ai Littoriali.

> «Le sceneggiature complete, e non semplici trattamenti, dovranno essere redatte secondo l'usuale tecnica cinematografica, numerate inquadratura per inquadratura e potranno venire completate con fotografie, piante, bozzetti scenografici, ecc. Due copie della sceneggiatura verranno restituite ai singoli GUF entro il 28 febbraio con una delle annotazioni: approvata, approvata con riserva, bocciata. Nei primi due casi verranno inoltre forniti consigli sulle eventuali modifiche da apportare»[163].

La sceneggiatura contenuta nell'Archivio Simon Mossa, timbrata Gruppo Universitario Fascista Ufficio Segreteria, non riporta alcun giudizio sull'approvazione, il che farebbe presumere non si tratti della copia inviata in febbraio alla Commissione tecnica istituita presso la Segreteria Centrale dei GUF, preposta alla supervisione. Fiorenzo Serra, infatti, ricorda che la sceneggiatura,

> «non solo fu fra le pochissime, nell'ambito di quelle presentate, approvate all'unanimità dalla Commissione … ma fu restituita, inoltre, accompagnata da un giudizio particolarmente lusinghiero, che a noi lì per lì apparve perfino troppo generoso: in esso non si mancava di evidenziare la felice creazione di una "atmosfera" molto appropriata, efficace e sentita, ed inoltre di elogiare la coerenza e il rigore con cui veniva condotto, nel corso della sceneggiatura, il racconto della vicenda, mantenendolo sempre, dall'inizio alla fine, ad un livello costante di intensità lirica»[164].

A firmare il giudizio è il Presidente della Commissione Francesco Pasinetti, regista, sceneggiatore e autore di *Storia del cinema dalle origini al 1939*, uno dei testi su cui i due giovani *cinegufini* studiano e affinano la propria conoscenza del cinema, oltre a *Una grammatica del film* di Raymond Spottiswoode e *Film: soggetto e sceneggiatura* di

[162] Cfr. Renzo Renzi, "Nota sui Littoriali del Cinema," *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 5 (1° febbraio 1941): 3.
[163] Cfr. "Littoriali del Cinema," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 111 (10 febbraio 1941): 77-78.
[164] Cfr. Serra, "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine," 94.

Umberto Barbaro, tutti editi da «Bianco e Nero»[165]. Testi che – come precisa Gian Piero Brunetta – insieme a quelli di Domenico Paoletta, Antonio Covi e Antonio Chiattone, rappresentano le fonti ispiratrici per la redazione del manuale *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*[166].

Nel dicembre 1940, infatti – quando Simon Mossa viene assegnato come soldato volontario al Deposito 83° Reggimento Fanteria di Pistoia – Serra decide di rimaneggiare la sceneggiatura de *La barca sul fiume*. «Restato io unico regista del film, sottomisi il soggetto a una rapida rimanipolazione e scrissi indi, nelle sere del 20 e del 21 dicembre 1940, una nuova sceneggiatura essenzialmente diversa dalla prima come stile, e vasta letteralmente il doppio»[167]. L'ipotesi più plausibile sembrerebbe essere quella che la sceneggiatura di Simon Mossa, vistata dalla Segreteria Centrale dei GUF, nel dicembre 1940 sia stata oggetto di precise indicazioni che potrebbero aver indotto Serra, di comune accordo con Simon Mossa, a rimaneggiarla in vista della consegna ultima, fissata a febbraio 1941. La versione scritta da Fiorenzo Serra – articolata in 184 quadri e contenuta nel Fondo[168] – dà forma alla scrittura di Simon Mossa, certamente più affrettata e impulsiva, sviluppando le azioni e arricchendole di minuziosi particolari. La storia narrata sostanzialmente è la stessa ma Serra ha la capacità di contestualizzare visivamente i due ambienti, «i due mondi in lotta»[169] a cui appartengono i due giovani protagonisti: Remo, il renaiolo, e Maria, la ragazza del tiro a segno che, al di là dell'episodio che costringerà Remo a soccombere, sono destinati a non poter stare insieme[170]. Così come era accaduto per *Il ferro magico e Nebbia*, che muovono i passi da *L'armata grigia*, il giovane studente predilige come ambientazione la periferia e opta, anziché per il Ponte di Ferro, per il Ponte alla Vittoria, a ridosso della cinta muraria, nei pressi del Parco delle Cascine.

> 1) – C.L. Grande piazza della periferia (davanti al ponte alla Vittoria). Traffico. Alberi nudi.
> 2) – C.L. Panor. su case della periferia lungo il fiume (Oltrarno cascine)
> 3) – C.L. Panor. sul fiume. Erbe. Barcaioli al lavoro in mezzo al fiume.
> 4) – Part. Un po' d'acqua che lambisce la riva.
> Pan. Un fianco di barca, poi il renaiolo Remo in F.I. che tira su la pala.
> La pala emerge carica di sabbia.

[165] «Mi raccomando leggiti bene lo Spottiswoode e il Barbaro per farti una conoscenza cinematografica. Io compro ora a Pisa la Storia del Cinema di Pasinetti». Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 22 dicembre 1939, in CPFS.
[166] Cfr. Gian Piero Brunetta, *Prefazione,* in Simon Mossa, *Praxis und Kino. Prassi e Cinema*, 9.
[167] Cfr. c. (n.n.) *Quaderno N.2*, contenente *Notizie sul film "La barca sul fiume"*, in FS.
[168] Cfr. c. (n.n.) *Cine-Guf Firenze. La barca sul fiume. Sceneggiatura di Fiorenzo Serra*, in FS.
[169] Cfr. c. (n.n.) *La barca sul fiume. Soggetto manoscritto*, in FS.
[170] Cfr. Olla, *Fiorenzo Serra, regista*, 84.

5) – Part. Pala che emerge carica di sabbia e deposita la sabbia sul mucchio: nella barca.
6) – C.M. Remo deposita la pala: prende il palo e spinge la barca.
Nello sfondo il ponte di ferro.

Nel marzo 1941 il segretario di edizione Giorgio Signorini chiede a Fiorenzo Serra: «ne sai più niente del nostro film? Quale è stato il resoconto di Roma? Forse negativo? Ci avremmo fatta una cattiva figura sia di fronte a Lepri, sia di fronte, ancora di più, a Nocentini»[171]. La sceneggiatura scritta da Serra viene, infatti, inviata alla Segreteria Centrale dei GUF proprio da Signorini che nel mese di ottobre ricorda:

> «spedii proprio negli ultimi giorni la copia dattilografata della nostra sceneggiatura ed è proprio quella che è tornata da Roma con tutti gli elogi e che Corradini mi fece vedere quando fui a casa a Giugno. Quindi inneggiamo pure al nostro comune amico una volta colonna e lume del Cineguf fiorentino, ma siamo più orgogliosi degli elogi che Chiarini e Pasinetti hanno tributato a noi e soltanto a noi. Non disperare nel nostro ritorno alla vecchia attività. Ritorneremo e coll'appoggio di Corradini, ormai assurto ai più alti fastigi del Guf fiorentino riusciremo ad avere interi capitoli, macchine da presa nuovissime e migliaia di metri di pellicola. Tutto andrà bene e la Fama si impadronirà dei nostri nomi»[172].

La stoccata sembrerebbe essere rivolta a Sergio Lepri, Fiduciario del CINEGUF fiorentino, dato che in un'altra lettera, risalente al settembre 1941, Signorini tiene a sottolineare che il copione di Lepri è stato «clamorosamente bocciato sia da Pasinetti che da Chiarini»[173]. L'invio della sceneggiatura di Serra alla Segreteria Centrale dei GUF è confermato anche da una lettera del nuovo Addetto alla Cultura del GUF di Firenze, Camillo Corradini, che nel gennaio 1942 gli scrive:

> «la tua sceneggiatura fu approvata a Roma da Pasinetti e da altri. Fu lodato soprattutto il soggetto e l'atmosfera che si manteneva per tutta la durata dell'azione (Fu solo osservato che il particolare del cieco non c'entrava affatto). La tua sceneggiatura fu la sola ad essere approvata perché specie quella di Lepri tornò con molte riserve»[174].

È plausibile anche pensare, però, che il copione di Lepri, più volte menzionato da Signorini e Corradini, altro non sia che la prima versione della sceneggiatura scritta da Antonio Simon Mossa. La loro insistenza nel paragonare i due risultati fa supporre che Lepri, in qualità di Fiduciario del CINEGUF di Firenze, ma anche di direttore di

[171] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Giorgio Signorini a Fiorenzo Serra*, 26 marzo 1941, in CPFS.
[172] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Giorgio Signorini a Fiorenzo Serra*, 11 ottobre 1941, in CPFS.
[173] Cfr. c. (n.n.) *Cartolina postale di Giorgio Signorini a Fiorenzo Serra*, 7 settembre 1941, in CPFS.
[174] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Camillo Corradini a Fiorenzo Serra*, gennaio 1942, in CPFS.

produzione della prima idea de *La barca sul fiume*, abbia deciso – all'insaputa di Simon Mossa, ormai trasferitosi a Pistoia – di inviare la sua sceneggiatura alla Segreteria Centrale dei GUF, che a differenza di quella scritta da Serra, però, tornerà da Roma «con molte riserve»[175], anche perché la versione scritta da Simon Mossa in alcuni passaggi risulta lacunosa, motivo per cui Serra decide di riscriverla e ampliarla.

Da regolamento la copia del film avrebbe dovuta essere inviata al GUF di Napoli entro e non oltre il 22 giugno 1941 ma, a causa delle contingenze belliche, le prove maschili vengono prima rinviate e poi annullate[176], quindi le riprese del film non vengono calendarizzate. A novembre, però, Simon Mossa scopre che qualcuno ha girato *La barca sul fiume*, «facendo una solenne porcheria, una cosa ibrida che proprio ci sarebbe da mettersi le mani sui capelli»[177]. Ognuna delle persone coinvolte dà una versione diversa dei fatti. Corradini racconta che la sceneggiatura di Serra, fino a quel momento custodita da lui in un cassetto degli uffici del CINEGUF, viene presa da Nocentini che, in qualità di Addetto alla Cultura del GUF di Firenze – sostituito a giugno 1941 da Camillo Corradini – decide di affidare la regia del film a Vieri Bigazzi, suo collega, maestro elementare[178]. Le riprese vengono effettuate da un certo Messina e Luigi Orsi Battaglini e il film viene interpretato dalla coppia Torniai-Terzi[179] che, presumibilmente, viene scelta da Bigazzi tra gli attori e le attrici che fanno parte della Compagnia del Teatro Sperimentale dei GUF di Firenze. Corradini racconta, inoltre, che Bigazzi, non conoscendo il soggetto cinematografico, non aveva le idee chiare su come dovesse finire la storia, oltre a non avere grande dimestichezza con il linguaggio cinematografico, tanto da non sapere «cosa volesse dire P.P. o P.M.»[180]. Si tratta, infatti, della sua prima esperienza come regista cinematografico e «il film, al quale non hanno dato nemmeno un montaggio decente» – scrive Corradini – «è stato girato ma è venuto una cosa che non riesce nemmeno a ricordare il soggetto, una cosa senza significato, senza narrativa, un insieme di fotografie non tutte ben riuscite»[181]. Dalla lettera di Corradini si deduce anche che si fosse discusso dell'ipotesi di far girare il film a Serra ma che Nocentini, reputandolo inesperto, non si fosse fidato di affidargli la regia. Effettivamente – come scrive anche Franco Saponieri su «Film», già nel settembre 1938 – «quando una Sezione Cinematografica riesce a

[175] Ibid.
[176] Cfr. Alfassio Grimaldi e Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, 69; La Rovere, "Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista: i Cineguf," 90-91.
[177] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 20 novembre 1941, in CPFS.
[178] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Camillo Corradini a Fiorenzo Serra*, gennaio 1942, in CPFS.
[179] Bruno Torniai, divenuto in seguito tenore.
[180] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Camillo Corradini a Fiorenzo Serra*, gennaio 1942, in CPFS.
[181] Ibid.

raggranellare i soldi per mettere su un film, affida il lavoro agli elementi – e solo a quelli – che abbiano già della pratica e sui quali si possa contare per un posticino nella classifica dei Littoriali»[182]. E Bigazzi, a differenza di Serra, anche se non in campo cinematografico, si è già distinto più volte nell'ambito dei Prelittoriali e dei Littoriali della Cultura e dell'Arte[183]. Inoltre, Serra, nel febbraio 1941 viene chiamato alle armi. Giorgio Signorini, però, diffida dalla versione di Corradini, tanto da instillare il dubbio che sia stato proprio Corradini a "estorcere" a Nocentini il permesso di girare *La barca sul fiume* e che Nocentini abbia così deciso di affiancargli Vieri Bigazzi. Tutti, però, iniziano a convincersi che la sceneggiatura fornita a Bigazzi non sia quella scritta da Serra, ma quella scritta da Simon Mossa, depositata al CINEGUF di Firenze nel dicembre 1940, tesi confermata da uno scritto di Serra:

> «Portai via con me, ~~per spirito di gelosia~~, la sceneggiatura. Restava quindi al Cine-Guf fiorentino la sola sceneggiatura del Simon, che fu realizzata con la regia di Vieri Bigazzi nell'estate del 1941»[184].

Nel dicembre 1942, il film diretto da Vieri Bigazzi per il CINEGUF di Firenze viene proiettato a Udine, nell'ambito della Mostra Nazionale del passo ridotto, organizzata dal GUF friulano. La manifestazione ospita anche il Convegno Interguf di critica cinematografica – organizzato in sostituzione dei Littoriali maschili, ormai cessati – nel corso del quale si discutono i seguenti temi: *Funzione politica della cinematografia, il passo ridotto e le sue possibilità di sviluppo e impiego, funzione politica del documentario, esigenze emerse e problemi da risolvere*[185]. I film proiettati sono circa sessanta e vengono visionati e giudicati da una Commissione composta da Eitel Monaco (Direttore Generale per la Cinematografia), Augusto Fantechi (Presidente dell'Istituto Nazionale Luce), Luigi Chiarini (Vice Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia), Gianni de Tommasi (Capo Divisione alla Direzione Generale per la Cinematografia), Enzo Pezzato (Ispettore dei Gruppi Universitari Fascisti), Arrigo Montani (Capo dei Servizi Culturali del Partito Nazionale Fascista) e Leonardo Algardi (Consulente in materia di passoridottismo), che assegna i Premi alle varie categorie[186]. La Coppa Micro-Film, istituita per l'occasione

[182] Cfr. Franco Saponieri, "Passo ridotto. Tirando le somme," *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 34 (17 settembre 1938): 8.
[183] Si veda cap. II, par. 2 e 4.
[184] Cfr. c. (n.n.) *Quaderno. Opera N.2*, in FS.
[185] Cfr. "La conclusione a Udine del Convegno cinematografico. Successi dei Guf Udine e Napoli", articolo contenuto nel *Quaderno. Opera N.2*, in FS. Si veda anche Leonardo Algardi, "Le manifestazioni passoridottistiche di Udine," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 156 (25 dicembre 1942): 740-741.
[186] Cfr. *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 156 (25 dicembre 1942): 727.

dall'omonima Casa, viene conferita a *La fanciulla del bosco*, miglior film sperimentale, realizzato dal GUF di Milano, mentre *La barca sul fiume* del GUF di Firenze viene premiato nella categoria dei film a soggetto, seguito al secondo posto da *Gli uomini sul fiume* del GUF di Padova[187], ma Simon Mossa non riesce a capacitarsi di come il film di Bigazzi abbia potuto ottenere il primo premio, «come dovevano essere gli altri allora?»[188]. La Mostra Nazionale del passo ridotto non è l'unica occasione in cui viene proiettato *La barca sul fiume* che riscuote un buon successo di pubblico anche al Congresso Europeo per il film a passo ridotto, tenutosi a Zagabria dal 17 al 24 maggio 1943. In quell'occasione il film – come scrive Andrea Mariani – viene proiettato insieme a *Lezioni di Embriologia* del GUF di Roma, *Friuli* del GUF di Udine, *Il convento di San Nazzaro* del GUF di Novara e *La fanciulla del bosco* del GUF di Milano[189].

A marzo dello stesso anno, per «riscattare il nome … dall'infamia del cortometraggio»[190] diretto da Vieri Bigazzi, Serra decide di girare la sua versione de *La barca sul fiume*. In una intervista rilasciata a Gianni Olla, dichiara di aver effettuato le riprese del cortometraggio nel corso di una licenza di quindici giorni, concessagli dal Comando Militare del Piemonte[191]. Effettivamente, il preventivo del film contenuto nel Fondo Serra[192] indica quindici giorni di riprese, oltre ai costi da sostenere: lire 3000 per un taxi, la costruzione del baraccone – che, in alternativa, potrebbe essere sostituita dall'affitto per cinque giorni di un baraccone già esistente –, il noleggio di cinque abiti, il trucco, l'affitto della barca, le spese dell'affondamento della barca e varie ed eventuali. Dal carteggio privato posseduto dalla famiglia Serra, però, è evidente che le riprese durino almeno un paio di mesi e siano di competenza di suo fratello Elio che, nei primi giorni di maggio, comunica di aver girato «l'affondamento della barca [e] le scene del cieco», ma mancano ancora «le scene della "sinfonia" e fiume che scorre»[193]. Le riprese sono state rallentate dal maltempo che – come scrive Simon Mossa – «rendono il girare, così semplice sulla carta, difficilissimo»[194], ma il giovane confida nell'esperienza di «Elio il Cineasta»[195] che certamente, nonostante le difficoltà, è «riuscito ad ottenere uniformità

[187] Si tratta di film datati dato che *La fanciulla del bosco* viene realizzato nel 1938 e *Gli uomini sul fiume* nel 1939.
[188] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 5 aprile 1943, in CPFS.
[189] Cfr. Andrea Mariani, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo* (Milano_Udine: Mimesis Edizioni, 2017), 210-211.
[190] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 21 aprile 1943, in CPFS.
[191] Cfr. "Fiorenzo Serra si racconta attraverso i film", intervista a cura di Gianni Olla, in *Fiorenzo Serra, regista*, 15.
[192] Cfr. c. (n.n.) *Preventivo manoscritto del film "La barca sul fiume"*, in FS.
[193] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Elio Serra a Fiorenzo Serra*, 6 maggio 1943, in CPFS.
[194] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 21 aprile 1943, in CPFS.
[195] Cfr. c. (n.n.) *Cartolina di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 30 marzo 1940, in CPFS.

nella fotografia»[196]. Le scene che hanno per protagonista Maria, la ragazza del tiro a segno, invece, vengono girate a metà aprile perché l'attrice coinvolta, una certa Rina, è finalmente libera dagli impegni con il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma[197]. Si desume, pertanto, che l'attrice scelta per la parte possa essere un'allieva del Centro. L'unica Rina iscritta nella sezione Recitazione, nell'anno accademico 1942/1943, è Rina Pulvirenti, nata a Cervignano il 27 gennaio 1922, diplomatasi nel 1944[198]. L'attrice – secondo quanto riportato su «Bianco e Nero» – risulta residente a Bologna, quindi, sembrerebbe non aver alcun legame con la città di Firenze dove vengono effettuate le riprese[199]. Nel tema *Per quali ruoli vi sentite inclinata e perché*, prova scritta da sostenere per l'ammissione al Centro, la giovane aspirante scrive:

> «Ruoli drammatici "forti". Sarebbe forse un po' banale dire che il perché di questa mia inclinazione è dovuto al mio carattere al mio temperamento: no non lo dirò! Amo la realtà e la vita in tutta la loro drammaticità, ed è l'espressione vera di questa realtà, di questa vita che vorrei riuscire ad esprimere nell'interpretazione dei ruoli che mi venissero affidati. Allo studio sincero del carattere del personaggio che mi appassiona, L'ultimo suo modo di sentire, I suoi più reconditi stati d'animo e, solo quando avessi la sicurezza di potermi immedesimare perfettamente nel suo "io", mi accingerei ad interpretarlo in tutta la sua realtà e verità di vita»[200].

Sebbene Pulvirenti figuri tra le allieve diplomatesi, da una lettera del 3 gennaio 1943 indirizzata a Luigi Chiarini, sembrerebbe essere stata eliminata, un provvedimento certamente non gradito dalla giovane che obietta:

> «Non posso accettare questa decisione che compromette il mio avvenire, senza difendermi e combattere perché la mia posizione venga riesaminata. Io non ho cercato di avere alcuna raccomandazione, l'unica forza consiste nella grande volontà di riuscire e fu per me una grande gioia. Comprenderete che non avendo mai potuto far niente di importante in cinematografia, Pur ottenendo nel poco che ho fatto complimenti e favorevoli pronostici per il mio avvenire, La decisione di

[196] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 21 aprile 1943, in CPFS.
[197] Cfr. c. (n.n.) *Lettera di Elio Serra a Fiorenzo Serra*, 6 maggio 1943, in CPFS.
[198] Cfr. "Vita del Centro", *Bianco e Nero*, no. 11-12 (novembre-dicembre 1942): 90; "Ex Allievi," Fondazione CSC Centro Sperimentale di Cinematografia, consultato 3 ottobre 2022, https://www.fondazionecsc.it/scuola-nazionale-di-cinema-chi-siamo/ex-alunni/.
[199] Attualmente l'Archivio Storico della SNC è in fase di riordino, schedatura e trattamento a fini conservativi; pertanto, non è stato possibile consultare il fascicolo personale di Rina Pulvirenti. L'allieva è menzionata nel saggio di Maria Ida Bernabei, che ringrazio per aver condiviso le sue preziose trascrizioni. Cfr. Maria Ida Bernabei, "Lasciar leggere tra le righe. Modelli di regime e sfumature della soggettività nelle scritture delle allieve del centro sperimentale di cinematografia (1935-1943)," in *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, a cura di Mariapia Comand e Andrea Mariani (Venezia: Marsilio, 2019), 195-226.
[200] Dal fascicolo di Rina Pulvirenti contenuto nell'Archivio Storico della SNC, trascrizione di Maria Ida Bernabei.

> codesto centro che mi scarta con una tale dichiarazione mi preclude ogni possibilità di procurarmi lavoro»[201].

Ed è forse proprio questo il motivo per cui, nell'aprile 1943, la ragazza sarà libera di interpretare Maria ne *La barca sul fiume*. Tuttavia, l'attrice protagonista del film di Serra somiglia molto a Caterina Ranieri, affermatasi negli anni Cinquanta come cantante e attrice con lo pseudonimo di Katyna Ranieri[202]. Simonetta Serra, figlia di Fiorenzo, ricorda che il padre la nominasse spesso, probabilmente proprio in rapporto a *La barca sul fiume.* Nata a Follonica il 31 agosto 1925 da genitori toscani, Ranieri trascorre la sua infanzia e adolescenza proprio a Firenze, dove si trasferisce per via degli impegni lavorativi del padre, maresciallo dei carabinieri[203]. Come lei stessa dichiara in un'intervista rilasciata nel 2017 al giornalista e fotografo *freelance* Damiano Fedeli:

> «Abitavamo vicino al vecchio Teatro comunale. Io, bambina, passavo le serate a guardare i macchinoni neri che arrivavano, le signore che scendevano in volpe bianca, gli uomini in tight. E questo colpiva la mia fantasia. Ho studiato danza con Kyra Nijinsky, figlia di Vaclav, uno dei grandi ballerini di tutti i tempi. Mi parlava di lui, mi faceva conoscere e apprezzare la musica, mi insegnava una forma di ballo più moderno. Era un ambiente straordinario e stimolante: l'essenza stessa della danza»[204].

Oltre alla danza, ad attrarla è la musica che la spinge ad abbandonare il liceo all'ultimo anno per studiare canto con la soprano Nerina Baldisseri. «Dai dieci ai diciotto anni ho incamerato tutto quello che c'era di più raffinato dalle grandi persone che, per caso, ho avuto la fortuna di incontrare»[205]. Sebbene la ragazza, inizialmente, sia interessata ad altre forme d'arte, e non risulti alcuna sua iscrizione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, potrebbe essersi prestata per le riprese del cortometraggio di Serra.

Il film, però, sebbene venga girato, non viene montato. Rispetto alla pellicola Serra dà due versioni diverse. Nel 1995, a Gianni Olla, racconta di aver cercato di recuperare, invano, metà del materiale girato, finito in una ditta di sviluppo e stampa di Roma. Circa dieci anni dopo, però, a Raffaele Sari Bozzolo, dice di essere riuscito a recuperare parte

---

[201] Ibid.
[202] Nel Fondo Serra, infatti, sono contenuti alcuni provini, corrispondenti ad alcune inquadrature realizzate per il film e ritraenti gli interpreti, a oggi unica testimonianza concreta legata alla pellicola, non presente nel Fondo.
[203] Cfr. "Biografia," Katyna Ranieri, consultato 5 ottobre, 2022, http://www.katynaranieri.it/it/biografia/.
[204] Cfr. Damiano Fedeli, "Katyna Ranieri, l'italiana che cantò agli Oscar," Damiano Fedeli giornalista – fotografo, consultato 5 ottobre, 2022, http://www.damianofedeli.it/storie/katyna-ranieri-la-signora-della-canzone-italiana-che-canto-agli-oscar/.
[205] Ibid.

della pellicola nel dopoguerra, ed effettivamente nel Fondo è presente una custodia, purtroppo vuota, con su scritto *La barca sul fiume*[206].

III.4.1. Vieri Bigazzi, dalle scene teatrali al mondo di celluloide

Come si è già scritto in precedenza, Vieri Bigazzi inizia a muovere i suoi primi passi in campo culturale nel marzo 1937, quando partecipa ai Prelittoriali della Cultura e dell'Arte dell'Ateneo fiorentino nel Concorso di scenografia e nel Convegno di critica cinematografica, classificandosi rispettivamente al secondo e al terzo posto e ottenendo il privilegio di gareggiare ai Littoriali[207]. Nel 1939 partecipa nuovamente ai Littoriali della Cultura e dell'Arte, classificandosi quinto nel Concorso di scenografia, con le tavole realizzate per l'allestimento scenico della commedia in tre atti *Ecco l'illusione* di Franco Rossi, terzo classificato ai Littoriali del Teatro, che si tengono a Firenze, presso il Teatro Sperimentale dei GUF di via Laura, dal 30 marzo al 1° aprile. Per i Littoriali del Teatro – come scrive Luca La Rovere – i concorrenti inviano i propri copioni alla Commissione Nazionale che sceglie quali debbano essere messi in scena dalla Compagnia stabile del Teatro Sperimentale, in modo tale da consentire "unità di giudizio" alla Commissione esaminatrice[208]. Quell'anno, le sue scenografie vengono apprezzate dalla Commissione presieduta dal commediografo Cesare Vico Lodovici e composta dal fumettista Luigi Bonelli e da Federico Zardi, Littore dell'anno precedente con la commedia *E chi lo sa…?*[209]. La storia si ripete anche nel corso dei Littoriali del Teatro del 1940, dato che la Commissione presieduta dal drammaturgo Corrado Pavolini segnala le sue scenografie, questa volta realizzate per *Senza ritorno* di Beppe Costa, tre atti di soggetto marinaresco che – come si legge su «Il dramma» – «sono stati ascoltati con interesse e vivamente applauditi»[210].

Sebbene i Littoriali della Cultura e dell'Arte si concludano con l'edizione bolognese, i Littoriali del Teatro vengono organizzati almeno per un altro anno e, nonostante l'evolversi della guerra e l'occupazione tedesca di Firenze, il Teatro Sperimentale dei GUF – diretto,

[206] Cfr. "Fiorenzo Serra si racconta attraverso i film", 15; Sari Bozzolo, *Antonio Simon Mossa ad Alghero: tracce di una vita appassionata*, 14.
[207] Cfr. *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 9 (15 marzo 1937): 3. Si veda anche Currini, "La conclusione dei Prelittoriali Cultura e Arte Anno XV," 3.
[208] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 299.
[209] Si veda cap. II, par. 4.
[210] Cfr. "Littoriali del Teatro," *Il dramma*, no. 328 (15 aprile 1940): 40. Si vedano anche "I Littoriali del teatro a Firenze," *Corriere della sera,* (30 marzo 1940): 2.

sin dalla sua nascita, da Giorgio Venturini e denominato, a partire dal gennaio 1942, Teatro Nazionale dei GUF – continua a mettere in scena commedie e tragedie, grazie anche alla Scuola di Recitazione annessa al Teatro, gestita da Raffaello Melani. Un Teatro all'avanguardia, dotato di Consiglio Direttivo e Consiglio Esecutivo di nomina politica, pertanto, dipendente dal Partito, che si propone come banco di prova per giovani aspiranti drammaturghi, registi e scenografi, e che ospita anche le "serate retrospettive" organizzate dal CINEGUF di Firenze[211], che nel 1941 affida a Bigazzi la regia de *La barca sul fiume*, esperienza che segna il suo esordio dietro la macchina da presa.

Nel marzo 1942 il palcoscenico del Teatro Nazionale dei GUF ospita la rappresentazione dell'atto unico *Unificazione*, dello scrittore basco Jacinto Miquelarena, con la regia di Raffaello Melani e le scenografie di Vieri Bigazzi, interpretato da Adolfo Geri ed Edimiro Borri. In quegli stessi giorni vengono messe in scena anche le commedie *Noi siamo vivi* di Gastone Toschi e *Temporale* di Mario Roberto Cimnaghi, per le quali Bigazzi figura, invece, come regista[212]. Entrambe le commedie sono interpretate dagli allievi e dalle allieve della Scuola del Teatro Sperimentale che recitano al fianco di professionisti già affermati[213]. A proposito di *Temporale* – sulle pagine de «Il dramma» – Cipriano Giachetti scrive:

> «È una commedia che si potrebbe dire "atmosferica". Infatti, quello che ha maggior valore in essa è il parallelismo esistente fra lo stato atmosferico e lo stato d'animo dei personaggi. … Stati d'animo, chiaroscuri, sensazioni, alti e bassi espressi con uno stile mosso e vibrante, con uno spirito di osservazione non volgare: commedia di intenzioni più che di fatti: ritorno, se si vuole, a una specie di intimismo, espresso però con una singolare maturità di pensiero per un giovane. … La regia del Bigazzi non mi pare abbia reso abbastanza lo specialissimo "clima" che ha molta importanza nel determinare i valori della commedia. La quale – nonostante qualche inesperienza – mi sembra degna di restare in repertorio»[214].

A luglio – come attestato da Simone Trecca – Bigazzi e Venturini, in rappresentanza del Teatro Nazionale dei GUF, si recano a Siviglia, per assistere alle attività del Teatro Español Universitario (TEU), creato da Modesto Higueras nel settembre 1939[215]. Per

---

[211] Si veda cap. I, par. 3.
[212] Cfr. "Il Teatro nazionale dei G.U.F. inizia la sua attività," *Corriere della sera*, (3 marzo 1942): 3.
[213] *Noi siamo vivi*, ambientata tra il settembre e l'ottobre 1940, è interpretata da Guido Gatti, Raffaello Niccoli, Miranda Campa ed Elio Concetti; mentre per *Temporale* sul palcoscenico si muovono Letizia Bonini, Miranda Campa, Bruno Torniai, Carla Ragionieri, Adolfo Geri e Mannozzi. Cfr. *Il dramma*, no. 374 (15 marzo 1942): 35-36; "Noi siamo vivi. Tre atti di Gastone Toschi," *Il dramma*, no. 444-445-446 (1° marzo – 16 aprile 1945): 41-59.
[214] Cfr. "Teatri dei Guf," *Il dramma*, no. 375 (1° aprile 1942): 28.
[215] Cfr. Simone Trecca, "Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los teatri G.U.F.," *Anales de literatura española*, no. 29-30 (2018), 194-195.

l'occasione, al Teatro Lope de Vega, vengono messi in scena *La locandiera* di Goldoni, *La vida es sueño* di Pedro Calderón de la Barca e il primo atto del *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe. Non si tratta del primo scambio interculturale con la Spagna dato che, già nel 1940, una delegazione del Sindicato Español Universitario (SEU)[216] era giunta a Bologna, in occasione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, per studiarne il funzionamento e visitare gli uffici culturali creati dal Fascismo[217]. È plausibile pensare – come sostiene Trecca – che la visita dei due rappresentanti del Teatro Nazionale dei GUF venga programmata proprio per verificare quanto l'organizzazione spagnola avesse appreso dal modello fascista[218]. Venturini, infatti, gode di ottima fiducia da parte delle alte gerarchie fasciste. Oltre a dirigere il Teatro, dal 1934 al 1936 è stato Vicesegretario del GUF fiorentino, e nel febbraio 1938 gli è stato affidato il coordinamento dei festeggiamenti organizzati in occasione della visita del Führer a Firenze[219], pertanto è autorizzato a muoversi in rappresentanza del Partito. Bigazzi, invece, che – come precisa Trecca – viene erroneamente indicato come direttore del Teatro GUF di Firenze sul numero quattro di «Teatro», il foglio pubblicato dal TEU di Siviglia[220], sembrerebbe essersi affermato come uno dei registi e degli scenografi di punta del Teatro Nazionale o, comunque, rientrare nella ristretta cerchia di collaboratori di Venturini, per essere inviato in rappresentanza a Siviglia.

Lasciata la direzione del Teatro Nazionale dei GUF a Umberto Benedetto, dopo una breve parentesi come guida della Compagnia stabile Randone-Palmer-Villa[221] presso il Teatro della Pergola, Venturini, all'indomani dell'Armistizio, seguirà Alessandro Pavolini tra le fila della Repubblica Sociale Italiana (RSI), assumendo l'incarico di Direttore Generale dello Spettacolo, sotto l'egida di Ferdinando Mezzasoma, Ministro della Cultura Popolare. Il 22 febbraio 1944, nei giardini della Biennale di Venezia, viene inaugurato il Cinevillaggio che, nel disegno politico del governo fantoccio costituitosi nel Nord Italia, ha il compito di far sopravvivere la produzione cinematografica locale nel segno della continuità con Cinecittà, occupata dai tedeschi e trasformata in campo di concentramento.

[216] Creato all'indomani della fondazione del partito fascista Falange Spagnola, nell'autunno del 1933, per organizzare i giovani universitari falangisti sull'esempio dei Gruppi Universitari Fascisti. Cfr. Francisco Morente, "El Sindicato Español Universitario. Estudiantes fascistas, el ejemplo italiano y la lucha contra la democrazia en España (1931-1936)," *Spagna contemponarea*, no. 53 (agosto 2018).
[217] Cfr. Trecca, "Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los teatri G.U.F.," 196.
[218] Ivi, 200.
[219] Cfr. Alessandro Sardelli, "Firenze. 9 maggio 1938. La coreografia, le decorazioni murali e gli interventi architettonici per accogliere Hitler." *Firenze 9 maggio 1938. Il ritorno all'ordine. 1938 – L'immagine di Firenze per la visita del Fuher*.
[220] Cfr. Trecca, "Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los teatri G.U.F.," 195.
[221] Compagnia composta da Salvo Randone, Daniela Palmer e Roberto Villa.

Il Cinevillaggio si prefigge di produrre venti film all'anno, puntando sulla disponibilità degli stabilimenti della Fert di Torino e della Kursal di Montecatini[222]. Traguardo naufragato a causa di una serie di motivi, tra cui le limitate risorse finanziarie e la scarsa disponibilità di registi, attori, attrici e maestranze tecniche che, in gran parte, preferiscono restare a Roma. Tra i film prodotti dalla RSI, perlopiù «poveri spettacolarmente e tecnicamente difettosi»[223], due recano la firma di Bigazzi. Il primo è un cortometraggio dal titolo incerto, *Chi passa il fiume* o *Il traghetto del fiume* (1944)[224], per cui cura la regia, prodotto dal Centro Sperimentale di Cinematografia, che formalmente si trova ancora a Roma, ma realizzato a Venezia; il secondo è il lungometraggio *Scadenza trenta giorni* (1944)[225], prodotto dalla Sidera Film e realizzato negli stabilimenti della Fert, per cui scrive la sceneggiatura insieme a Luigi Giacosi e Gian Maria Cominetti. Secondo il gruppo di ricercatori che cura il progetto Cinesalò[226], il film viene distribuito in alcune sale cinematografiche del territorio della Repubblica Sociale Italiana, come testimoniano anche gli annunci pubblicitari e le critiche cinematografiche apparse sui quotidiani dell'epoca. A proposito della sua realizzazione – sulle pagine de «Il dramma» – si legge:

> «Non tutte fittizie saranno tuttavia le costruzioni di *Scadenza trenta giorni*, perché essendo numerose scene del film situate nelle sale d'un grande albergo, tali funzioni ambientali sono state, nelle "riprese", abilmente e senza trucco sostenute dai preziosi marmi, dai lucenti specchi, dalle policrome vetrate d'uno dei massimi cinema torinesi, tramutato per la circostanza in un affollato ritrovo elegante»[227].

Al momento dell'uscita in sala, Raul Radice – sulle pagine del «Corriere della sera» – definisce la commedia «una farsa senza idee inutilmente e sgarbatamente complicata nella quale i litigi di due coniugi scipiti si alternano alla goffaggine di un poliziotto dilettante»[228]. Il giornalista, inoltre, trova del tutto fuori luogo, in un momento così delicato

[222] Cfr. Franco Montini, Enzo Natta, *Una poltrona per due. Cinecittà tra pubblico e privato*, (Torino: Effatà editrice, 2007), 26.
[223] Cfr. Roberto Chiti, Mario Quargnolo, "Il cinema di Salò," *Bianco e Nero*, no. 11-12 (dicembre 1961): 58.
[224] Regia: Vieri Bigazzi; direzione tecnico-artistica: Giorgio Ferroni; fotografia: Franco Pesce; sceneggiatura: Ernesto Nelli; produzione: Centro Sperimentale di Cinematografia (cortometraggio). Cfr. Chiti, Quargnolo, "Il cinema di Salò," 68-69.
[225] Regia: Luigi Giacosi e Luigi Rovere; soggetto: Barbara Dil; sceneggiatura: Luigi Giacosi, Gian Maria Cominetti e Vieri Bigazzi; fotografia: Giorgio Orsini e Domenico Scala; musica: Vittorio Giuliani; scenografia: Luigi Ricci; montaggio: Annibale Rajnieri; interpreti: Antonio Gandusio, Roberto Villa, Carlo Dapporto, Nais Lago, Lilla Brignone, Federico Collino, Renata Seripa, Wando Acerbi, Ernesto Calindri, Tilde Mercandelli, Delizia Pezzinga, Ermanno Roveri, Pinuccia Galantucci, Mario Ricci; produzione: Sidera Film. Cfr. Chiti, Quargnolo, "Il cinema di Salò," 70; "Scadenza trenta giorni," Cinesalò, consultato 12 ottobre, 2022, https://cinesalo.beniculturali.unipd.it/film/72.
[226] Progetto di ricerca del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova,
[227] Akva, "Cinema," *Il dramma*, no. 436-437-438 (15 ottobre – 15 novembre 1944): 70.
[228] Cfr. Raul Radice, *Corriere della sera*, (20 aprile 1945), citato in "Scadenza trenta giorni (1944) di Luigi Giacosi e Luigi Rovere," in Cinema Italiano Database, consultato 13 ottobre, 2022, https://cinemaitalianodatabase.com/2020/02/11/scadenza-trenta-giorni-1944-di-luigi-giacosi-e-luigi-rovere/.

per l'Italia, pensare di poter svagare il pubblico «con la sfilata di abiti da sera meschini quanto anacronistici e con la promessa … di andare a divertirsi a Montecarlo»[229], meta scelta dalla coppia di sposi per trascorrere i loro trenta giorni di vacanze. Come precisa Gian Piero Brunetta, Venturini è consapevole che il livello dei film prodotti dalla RSI sia molto basso, anche perché realizzati «con quadri intellettuali, artistici e tecnici per anni rimasti come *esercito di riserva* e come comparse e all'improvviso posti di fronte alla grande occasione della loro vita»[230]. Il Cinevillaggio ha, comunque, vita breve e, nell'immediato dopoguerra, Giorgio Venturini, dopo un breve soggiorno nelle patrie galere, sarà scagionato da ogni responsabilità e dall'accusa di collaborazionismo, grazie all'intervento di Francesco Pasinetti, Enzo Duse e Geo Taparelli[231], e libero di reinventarsi in campo cinematografico. A seguirlo saranno i fedelissimi del gruppo fiorentino, tra cui Vieri Bigazzi e Fernando Cerchio.

A partire dal 1948, Bigazzi, salvo qualche rara eccezione, inizia a muoversi nel settore della produzione. Tra le prime collaborazioni, quella con Michelangelo Antonioni, come produttore esecutivo dei documentari *N.U. (Nettezza urbana)*, girato a Roma nel 1947 e vincitore del Nastro d'Argento per il miglior film documentario, *ex aequo* con *Piazza San Marco* di Francesco Pasinetti[232], e *Sette canne, un vestito*, girato negli stabilimenti della SNIA di Torviscosa, in Friuli-Venezia Giulia, e prodotto dalla Artisti Associati con la ICET – Industrie Cinematografiche e Teatrali di Milano, nella quale è coinvolto anche Giorgio Venturini[233]. Nell'arco di due anni, con la ICET, Venturini e Bigazzi producono quattro lungometraggi: il melodramma *La mano della morta* (1949) di Carlo Campogalliani, i film d'avventura *Guglielmo Tell. L'arciere della foresta nera* (1949) di Giorgio Pàstina e Michal Waszynski e *Capitan Demonio* (1950) di Carlo Borghesio, e *Gente così* (1950) di Fernando Cerchio, per cui Venturini collabora anche alla stesura della sceneggiatura. Nel 1952, Venturini rileva gli studi della Fert di Torino e fonda la Venturini Film, dando vita a un efficace sistema produttivo che ricalca lo *studio system* americano. Grazie a un sistema di finanziamenti fondato sui mercati italiano ed estero, fin dall'inizio della lavorazione, e ai rapporti con i distributori indipendenti regionali, Venturini riesce a

[229] Ibid.
[230] Cfr. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*, 329.
[231] Ivi, 338.
[232] Si veda cap. III, par. 2.
[233] Gli stabilimenti della ICET, sorti nel quartiere Barona, in via Pestalozzi 18, entrano in funzione nel 1945 ma, ancora prima di iniziare l'attività, vengono distrutti da un incendio e ricostruiti da Ferruccio Caramelli dell'Artisti Associati. Nel 1955, sull'orlo del fallimento, gli stabilimenti vengono rilevati dalla famiglia Corti che nel 1961 li trasforma nella ICET – De Paolis. Nel 1965 gli stabilimenti vengono trasferiti a Cologno Monzese.

far girare contemporaneamente due film, servendosi degli stessi artisti, maestranze tecniche, scenografie e costumi, abbattendo notevolmente i costi.

> «Costruiti i primi interni nel Teatro 1, dopo una settimana al massimo di riprese del film n. 1, si montano scene e arredi per le modifiche essenziali al Teatro 3 e appena pronte si trasferiscono al Teatro 2 dove intanto era iniziato il film n. 2. E così si procede usando il Teatro 3 come deposito attivo per le trasformazioni (da ridurre al minimo), mentre i due film procedono parallelamente sfruttando le scene, i costumi … e possibilmente una parte degli attori»[234].

Ad affiancarlo in questa avventura c'è sempre Vieri Bigazzi, in veste di direttore della produzione, e alcuni fidati collaboratori come il direttore della fotografia Arturo Gallea e lo scenografo e costumista Giancarlo Bartolini Salimbeni. Con questo sistema – come riscontrato da Emiliano Morreale – vengono prodotte alcune coppie di film: nel 1952 *Il figlio di Lagardère* di Fernando Cerchio e *Il boia di Lilla. La vita avventurosa di Milady* di Vittorio Cottafavi; nel 1953 *Il mercante di Venezia* di Pierre Billon e *I piombi di Venezia* di Gian Paolo Callegari; nel 1954 *I misteri della giungla nera* di Gian Paolo Callegari e Ralph Murphy *e La vendetta di Tughs* di Gian Paolo Callegari[235]. Un sistema lavorativo che non ammette ritardi e che – come racconta l'attore Armando Francioli – mette a dura prova i lavoratori del cinema:

> «nel *Mercante di Venezia* e nei *I piombi di Venezia* lavoravo tra Torino e Venezia e sono rimasto in piedi per quattro giorni di seguito, cadendo poi addormentato per quarantotto ore di fila. Sono film che non ho mai più rivisto. E li ricordo sempre con un po' di rabbia dentro. Non che Venturini cercasse intenzionalmente di sabotarli, ma quando servivano venti comparse, lui era costretto, per problemi reali, a metterne a disposizione soltanto dieci. E poi erano film d'evasione girati in un periodo in cui sembrava si dovessero fare soltanto film piuttosto impegnati»[236].

Negli stabilimenti ICET e FERT, la Venturini Film produce anche *Abbiamo vinto!* (1951) del regista tedesco Robert Adolf Stemmle; *La leggenda di Genoveffa* (1952), noto pure come *La vendetta di Bramante*, dell'austriaco Arthur Maria Rabenalt, per cui le scenografie di Giancarlo Bartolini Salimbeni vengono spesso attribuite a Vieri Bigazzi; la commedia musicale *Canzone a due voci* (1953) di Gianni Vernuccio; il melodramma *Traviata '53* (1953) e il film a episodi *Avanzi di galera* (1954) di Vittorio Cottafavi; *Il*

[234] Cfr. Lorenzo Ventavoli, *Pochi, maledetti e subito. Giorgio Venturini alla FERT (1952-1957)* (Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1992), 20.
[235] Cfr. Emiliano Morreale, "Le Italie del cinema: centralità di Roma, immaginari locali e decentramenti produttivi," *Treccani,* consultato il 13 ottobre 2022, https://www.treccani.it/enciclopedia/le-italie-del-cinema-centralita-di-roma-immaginari-locali-e-decentramenti-produttivi_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/.
[236] Cfr. Ventavoli, *Pochi, maledetti e subito. Giorgio Venturini alla FERT (1952-1957)*, 122.

prigioniero del re (1954) diretto da Giorgio Venturini, sotto le mentite spoglie di Giorgio Rivalta, con Richard Pottier; *La vedova X* (1955) di Lewis Milestone; e *La peccatrice del deserto* (1959) di Gianni Vernuccio e Steve Sekely. La collaborazione tra Bigazzi e Venturini sembrerebbe durare fino al 1959 ma, già a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, Bigazzi inizia a muoversi anche nel settore televisivo. Nel 1956, infatti, firma la regia televisiva de *Il teatro di Eduardo*. Sei atti unici in bianco e nero: *Il dono di Natale, Quei figuri di tanti anni fa, I morti non fanno paura, San Carlino 1900 … e tanti, Amicizia* e *La chiave di casa*, prodotti dalla Rai con la San Ferdinando Film e trasmessi sul Programma Nazionale. A partire dal 1957, invece, entra a far parte della squadra del *Carosello*, come sceneggiatore e regista di spot e cortometraggi, cessando la carriera nel 1976 con *Il cavallo bianco* della Vidal[237].

[237] Cfr. Vieri Bigazzi, *Il mito di Carosello*, consultato il 16 ottobre 2022, https://carosello.tv/registi/vieri-bigazzi/.

Capitolo IV
Vento di terra, un inno d'amore alla città di Alghero

IV.1. Littore del Concorso per un soggetto cinematografico

Tra la fine di febbraio e i primi giorni di marzo del 1940, Antonio Simon Mossa partecipa nuovamente ai Prelittoriali della Cultura e dell'Arte dell'Ateneo fiorentino, questa volta nel Concorso per un soggetto cinematografico. Il regolamento precisa che «nei concorsi in cui la scelta del tema è lasciata all'ispirazione del concorrente» – come nel caso del soggetto cinematografico – «dovrà essere tenuto presente il carattere politico dei Littoriali, i quali vogliono contribuire, attraverso la produzione dei giovani, alla formazione di una cultura e di un'arte fascista»[1]. A proposito delle prove di Ateneo, «Rivoluzione» esce con un pezzo intitolato *Ignoranza prelittoriale* in cui – come riportato da «Critica Fascista. Rivista quindicinale del Fascismo diretta da Giuseppe Bottai» – si condanna esplicitamente l'impreparazione politica dei più giovani.

> «Svoltisi in questi giorni, i prelittoriali della cultura ci hanno suggerito una tristezza nuova, che l'ottima organizzazione e l'intelligenza delle commissioni sono riuscite a svelare nella loro pienezza l'ignoranza e, spesso, la nullità dei concorrenti. Ignoranza che non si limita, intendiamoci bene, al tema specifico del convegno preferito, ma che investe il campo generale della cultura. Si tratta spesso di incompetenti integrali che non solo offendono le commissioni, ma rendono inutile il significato di queste gare»[2].

Una critica che i giovani *gufini* muovono nei confronti delle matricole, e che viene alimentata anche dalle penne de «Il Lambello. Quindicinale dei fascisti universitari del Piemonte»[3].

La manifestazione nazionale, che si tiene a Bologna dal 25 aprile al 6 maggio, accoglie circa tremila goliardi e, per la prima volta, è vincolata dal superamento di una prova di tiro a segno, che si svolge al Poligono di tiro nazionale. L'arma assegnata è il moschetto e i goliardi hanno a disposizione sei colpi e trenta secondi per colpire il bersaglio: la sagoma

[1] Cfr. "Il regolamento dei Littoriali maschili della Cultura e dell'Arte dell'anno XVIII," *L'Isola*, no. 3 (4 gennaio 1940): 3.
[2] Cfr. "I Littoriali dell'Anno XVIII," *Critica Fascista. Rivista quindicinale sul fascismo*, no. 12 (15 aprile 1940): 194-195.
[3] Cfr. Alessandro Bonsanti, "La cultura degli anni trenta: dai littoriali all'antifascismo," *Terzo Programma*, no. 4 (1963): 210. Si veda anche Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, 47, 67.

di un uomo; chi non dovesse riuscirci sarà penalizzato con un punto in meno per il GUF di appartenenza. Già nella prima giornata, la stampa annuncia che «hanno compiuto i tiri in meno di due ore, circa 500 fascisti universitari, tutti con esito positivo»[4]. L'idoneità fisica è un requisito imprescindibile per i giovani studenti che, già dall'anno prima, sono stati obbligati ad iscriversi alla sezione sportiva del GUF[5]. Questa settima e ultima edizione Littoriale, inoltre – come precisa Giovanni Lazzari – accoglie ben cinque delegazioni di studenti stranieri, «in nome dei legami politici che il fascismo veniva radicando in Europa»[6]. Alla Casa del Fascio, nella mattinata del 28 aprile, viene organizzato un convegno italo-tedesco nel quale intervengono il Vicesegretario dei GUF, Guido Pallotta, e alcuni dirigenti della *Reichsstudentenführung*; mentre, in serata, si svolge una manifestazione di accoglienza della delegazione del Sindicato Español Universitario, alla quale prendono parte anche gli studenti delle altre Nazioni rappresentate, ossia Ungheria, Bulgaria e Grecia[7]. L'Italia sta per entrare in guerra al fianco della Germania nazista e – come fanno notare Ugoberto Alfassio Grimaldi e Marina Addis Saba – la gran parte dei convegni e concorsi ruota attorno ai temi della "razza", della "guerra" e del "dopoguerra". Restano indenni i convegni di giornalismo, composizione narrativa, poetica e musicale, i concorsi di cinema, teatro e ora radiofonica, e le arti come la scultura, la pittura e la fotografia scientifica[8]. A partire dall'edizione napoletana, la vigilanza del regime ha iniziato a inasprirsi, sia nella scelta dei temi, quasi tutti rigidamente ufficiali, sia nella scelta dei membri delle commissioni che, via via, sono sempre più in prevalenza «funzionari di partito ed ortodossi ideologi del regime»[9], sia per mezzo delle eliminatorie provinciali. Il clima che si respira nelle ultime edizioni Littoriali – come scrive anche Ruggero Zangrandi – non è più «improntato a un certo tono di goliardia, tolleranza [e] distrazione … ma tutto impregnato, invece, di retorica patriottica e guerresca»[10]. Non a caso i Littoriali di Bologna saranno più volte definiti su «Libro e Moschetto» i "Littoriali di guerra". Articolata in venti concorsi e quindici convegni, la manifestazione nazionale

[4] Cfr. "Tremila goliardi partecipano ai convegni e concorsi iniziati a Bologna," *Stampa sera*, (25 aprile 1940): 5. Si vedano anche "I Littoriali della cultura," *Corriere della sera,* (26 aprile 1940): 3; "L'inizio dei Littoriali della Cultura e dell'Arte," *La stampa*, (26 aprile 1940): 4.

[5] Cfr. La Rovere, *Storia dei Guf. organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943*, 214. Si veda anche cap. II, par. 2.

[6] Cfr. Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, 44.

[7] Cfr. Attilio Crepas, "I Littoriali di Bologna. I convegni di letteratura, dottrina del Fascismo e politica corporativa. Le delegazioni tedesca e spagnola fra i goliardi," *La stampa*, (29 aprile 1940): 3. Si veda anche cap. III, par. 4.1.

[8] Cfr. Alfassio Grimaldi e Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, 62.

[9] Cfr. Lazzari, *I littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, 45.

[10] Cfr. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, 221. Si veda anche Grandi, *I giovani di Mussolini. Fascisti convinti, fascisti pentiti, antifascisti*.

proclama ben trentacinque Littori che – secondo «Primato. Lettere e Arti d'Italia» – «paiono veramente troppi»[11]. Tra questi c'è anche Antonio Simon Mossa, Littore del Concorso per un soggetto cinematografico, cui vengono assegnati dieci punti. Al secondo posto, con nove punti, Renzo Renzi del GUF di Bologna[12], che l'anno precedente si è distinto con il film sperimentale *La città nemica*, classificandosi sesto ai Littoriali del Cinema di Merano[13]. La Commissione esaminatrice, presieduta da Luigi Chiarini e composta da Manlio Barilli, Giuseppe Isani, Giulio Scarnicci e Virgilio Nigro, in qualità di Segretario, cui si aggiunge un allievo del Centro di preparazione politica per i giovani[14], annuncia i risultati sabato 27 aprile, lo stesso giorno in cui viene inaugurata la Mostra d'Arte. A proposito dei soggetti in gara, sulle pagine di «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica», Giuseppe Isani scrive:

> «i soggetti presentati se sono risultati ricchi di possibilità veramente poetiche d'ispirazione hanno tuttavia rivelato nella loro totalità una scarsa conoscenza della forma cinematografica e delle necessità di questo modo espressivo. Non si tratta di una mancanza di controllo che abbia portato a divagazioni assolutamente irrealizzabili su un piano pratico, ma, cosa ancora più seria, ad una leggerezza di esposizione che denota scarsa conoscenza di una scrittura cinematografica. … In breve avremmo voluto vedere, nello spogliare quei soggetti, magari meno abbandoni poetici, ma più cinematografo, meno impressioni ed effetti puramente superficiali e più fatti veri e vivi. La maggior parte di coloro che hanno steso quei lavori, nella preoccupazione di dare un clima fervente di patriottismo, hanno dimenticato gli uomini della realtà quotidiana e la loro vita normale ed umana»[15].

Considerazioni che nulla sembrano a che vedere con *Vento di terra*, il soggetto cinematografico presentato da Simon Mossa, la cui copia è custodita nell'Archivio[16]. La storia sceneggiata, ambientata nella «piccola città costiera di A°, sul mare Mediterraneo»[17],

---

[11] Cfr. "Conclusioni sui Littoriali," *Primato. Lettere e Arti d'Italia*, no. 6 (15 maggio 1940): 1.
[12] Renzo Renzi (Rubiera, 13 dicembre 1919 – Bologna, 17 ottobre 2004). Iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna. Nel 1940, insieme a Ferruccio Terzi, dirige il CINEGUF di Bologna e si occupa di critica cinematografica su «Architrave. Mensile di politica letteratura e arte» del GUF di Bologna. Nell'immediato dopoguerra collabora con le riviste «Bianco e Nero», «Sipario» e «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica» e fonda, insieme a Guido Aristarco, la rivista «Cinema Nuovo». È stato critico cinematografico, storico del cinema e saggista.
[13] Cfr. "La proclamazione dei vincitori di una serie di concorsi artistici," *Corriere della sera*, (27 aprile 1940): 2. Si tratta di un mediometraggio che viene presentato, oltre che con il titolo italiano, anche con il titolo spagnolo *La ciudad enemiga*, dato che Bologna è mascherata da città spagnola. Cfr. Mariani, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo,* 109-110.
[14] Cfr. "Il "Foglio di Disposizioni". I Littoriali maschili dell'Anno XVIII della Cultura e dell'Arte," *La stampa*, no. 97 (22 aprile 1940): 6.
[15] Cfr. Giuseppe Isani, "Mestiere e "Littoriali"," *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 93 (10 maggio 1940): 330.
[16] Cfr. c. (n.n.) *Littoriali della Cultura e dell'Arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale – 2400 m. Soggetto cinematografico Vento di terra*, Firenze – Febbraio 1940 – XVIII, in ASM.
[17] Ibid.

descrive la realtà quotidiana e lavorativa di una comunità di pescatori, la cui tranquillità e monotonia è scossa dall'arrivo di un ricco commerciante e armatore. L'ambientazione marinara è curata nei minimi dettagli e la storia, che ruota attorno al conflitto tra tradizione e modernità nel mondo della pesca, è strutturata con perizia. Non mancano neppure l'azione, con sequenze ricche di *suspense* e colpi di scena, e la storia d'amore che si innesta perfettamente nella trama principale. Simon Mossa dà vita a una sorta di melodramma neorealista *ante litteram* a lieto fine, la cui morale sembra essere: "non bisogna avere paura del progresso". La scintilla creativa è certamente da ricondurre all'urgenza di raccontare un mondo che Antonio Simon Mossa conosce molto bene, quello della marineria di Alghero[18]. Un'Alghero un po' mitizzata, che il giovane studente frequenta sin da bambino e sente già come una seconda patria.

Per partecipare al Concorso – ricorda Fiorenzo Serra – «bastavano una ventina di cartelle in cui per sommi capi si descrivesse l'azione del film»[19]. Simon Mossa, invece, «con un lavoro accanito durato non più di trenta-quaranta giorni»[20], scrive a tutti gli effetti una "sceneggiatura di ferro", corredata di testi e spartiti musicali, bozzetti delle *location* e precise indicazioni sulla posizione della macchina da presa e sugli effetti di luce da ottenere. Un tipo di sceneggiatura fortemente caldeggiata da Umberto Barbaro, laddove «i fattori economici prevalgono sulle esigenze artistiche»[21]. A proposito della sua vittoria, Serra scrive:

> «fu chiamato a Roma per il conferimento del premio, ebbe l'onore di essere intervistato alla radio: parlò del suo soggetto, ma soprattutto della "sua" Sardegna e della "sua" Alghero. A Firenze, al suo rientro, trovò molti telegrammi di sardi che entusiasticamente gli rivolgevano rallegramenti e auguri»[22].

Il 9 giugno, a Palazzo Venezia, Mussolini riceve una «numerosa rappresentanza dei littori e littrici della cultura, dell'arte, dello sport e del lavoro»[23], circa cinquecento giovani – si legge sulle pagine del «Corriere della sera» – cui vengono assegnati i brevetti, i premi

[18] Cfr. Nadia Rondello, "La riviera dei desideri, una travagliata storia d'amore. Il cinema ad Alghero dagli anni Sessanta a oggi," in *Alghero. Persone, storie, speranze,* a cura di Francesco Indovina (Alghero: Cyrano libri, 2018), 164.
[19] Cfr. Serra, "Nascita di una vocazione (ovvero la vocazione del cinema)," 68.
[20] Ibid.
[21] Cfr. Umberto Barbaro, "Soggetto e sceneggiatura," *Bianco e Nero,* no. 7 (1939), cit. in Andreazza, "Sullo sceneggiatore italiano negli anni Trenta," 261.
[22] Cfr. Serra, "Nascita di una vocazione (ovvero la vocazione del cinema)," 68.
[23] Cfr. "Il Duce acclamato premia i littori dell'Anno XVIII," *Corriere della sera*, (10 giugno 1940): 3.

e le coppe[24]. Diversamente da quanto accaduto negli anni precedenti, non tutti i Littori vengono premiati direttamente dal Duce e, infatti, Simon Mossa è tra quelli che riceveranno il brevetto per posta, come testimonia la lettera inviata dal Direttorio Nazionale del Partito, firmata dal Vicesegretario dei GUF alle armi, Aldo Vidussoni.

> «Diversamente da quanto avvenne negli anni passati, i brevetti dei Littori non sono stati tutti consegnati dalle mani del DUCE perché Egli ha potuto dedicare solo pochi minuti alla solenne udienza concessaci il 9 giugno scorso, vigilia del nostro intervento. Ti invio, quindi, il tuo brevetto nella certezza che ti classificherai primo anche ai "Littoriali della Guerra"»[25].

Ciò non esclude il fatto che Simon Mossa si sia comunque recato a Roma per partecipare alla cerimonia di premiazione, ma non è chiaro – considerato il momento storico e l'imminente entrata in guerra dell'Italia – se sia stato beneficiario del Premio in denaro di 700 lire, che veniva abitualmente conferito al primo classificato di ciascuna categoria. Sebbene Serra affermi che Simon Mossa vince il Concorso senza incontrare alcun ostacolo, nonostante si presenti con un soggetto non propagandistico, Gian Pier Brunetta sostiene che il vincitore morale sia, in realtà, Renzo Renzi, poiché beneficiario del voto più autorevole della giuria, quello di Luigi Chiarini[26]. La classifica finale vede al primo posto il GUF di Roma con 303 punti, seguito al secondo posto dal GUF di Firenze con 283 punti e al terzo posto dal GUF di Milano con 199 punti[27]. Quelli di Bologna saranno gli ultimi Littoriali della Cultura e dell'Arte, cessati non solo per il coinvolgimento dell'Italia nella Seconda guerra mondiale, ma anche perché – come sottolineano Ugoberto Alfassio Grimaldi e Marina Addis Saba – la gerarchia inizia a comprendere «i rischi di una discussione, sia pure vigilata, indirizzata e compromessa» e a sentire l'urgenza di «troncare una pratica sempre meno "redditizia" e [sempre] più pericolosa»[28].

---

[24] Si ha testimonianza della premiazione anche grazie al "Giornale Luce C / C0047 Il Duce consegna i premi dei Littoriali dell'anno XVIII (14 giugno 1940)," Archivio Storico Istituto Luce, consultato 13 novembre, 2022, https://www.archivioluce.com.

[25] Cfr. c. (n.n.) *Lettera del Partito Nazionale Fascista Direttorio Nazionale al Fascista Antonio Simon,* 17 giugno 1940, in ASM.

[26] Cfr. Sari Bozzolo, *Antonio Simon Mossa ad Alghero: tracce di una vita appassionata*, 14; Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945* (Roma: Editori riuniti, 1979), 353.

[27] Seguono Napoli con 190 punti, Bologna con 127 punti, Genova con 114 punti, Torino con 91 punti, Padova con 88 punti, Pisa con 38 punti, Venezia con 33 punti, Pavia con 32 punti, Messina con 31 punti, Ferrara con 26 punti, Palermo con 24 punti e Modena con 20 punti.

[28] Cfr. Alfassio Grimaldi e Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, 142-143.

IV.2. La genesi del film: dai bozzetti ai primi trattamenti

Sebbene Fiorenzo Serra sostenga che Antonio Simon Mossa lavori alla stesura del soggetto cinematografico e dei materiali ad esso correlati nell'arco di circa un mese-un mese e mezzo a ridosso dei Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna, il progetto di *Vento di terra* sembrerebbe avere origini più lontane. Dai documenti contenuti nell'Archivio si evince che le prime tracce riconducibili al soggetto siano dei bozzetti realizzati ad Alghero nei primi anni Trenta: ventuno disegni, schizzati a penna e a matita su fogli di quaderno, che ritraggono il mondo della marineria, il lavoro nei campi e la vita in città[29]. Protagonista indiscusso è il porto, dove faticano gli uomini di mare, con i loro volti bruciati dal sole e dalla salsedine, che il giovane Simon Mossa ritrae mentre pescano, tirano a secco le proprie imbarcazioni o sbrogliano le reti sulla *Banquina de les barques*, compresa tra la Torre della Maddalena e la Torre di Sant'Elmo. Rispettivamente note anche come Torre di Garibaldi, in onore all'eroe dei due mondi arrivato ad Alghero nel 1855 per salvare alcuni suoi familiari da un'epidemia di colera, e Torre di Sant'Erasmo, dal nome del santo navigatore, protettore dei pescatori[30]. Nel porto ormeggiano motonavi, gozzi, spagnolette e barchini a remi, una flotta di oltre trecento imbarcazioni che impegna circa millecinquecento addetti, «uomini laboriosi, generosi e audaci»[31]. I primi disegni – sui quali annota le didascalie *Nel porto di Alghero, Porti di sogno, Barceloneta. Las escenas del puerto* [sic] e *País catalano. Mariners* – li realizza tra la primavera del 1932 e l'autunno del 1933 proprio sulla banchina; mentre gli altri, non tutti datati ma alcuni risalenti al settembre 1935, immortalano i pescatori a bordo delle imbarcazioni che escono dal porto e veleggiano in direzione della rada, da un punto di vista che fa desumere la presenza del giovane a bordo. A fare da sfondo alle scene, spesso, ci sono i bastioni e la città vecchia, da cui svetta il campanile della Cattedrale di Santa Maria, ma anche il vecchio molo frangiflutti e l'isolotto della Maddalenetta, prospiciente il Lido San Giovanni. Isolotto che, un tempo, ospitava una piccola chiesetta intitolata a Maria Maddalena Penitente, distrutta per lasciare il posto, nel 1835, a un casotto di forma ottagonale destinato alla disinfestazione della posta in caso di epidemia, a sua volta sostituito, nei primi anni Cinquanta, da un piccolo faro. Antonio Simon Mossa – come scrive anche suo figlio Pietro – ritrae: «un port on l'home era l'únic protagonista i on tota

[29] Cfr. c. (n.n.) *Bozzetti giovanili*, in ASM, pubblicati in *L'Alguer i Antoni Simon Mossa, un ligam únic: nota biogràfica, disinys i jocs de paraules*; Appendice iconografica.
[30] Quest'ultima, ubicata nei pressi della vecchia Capitaneria di Porto, l'ufficio marittimo conosciuto come *Sanitat*, durante la Seconda guerra mondiale è stata sede di un posto di avvistamento della contraerea. La *Banchina o Marina de les barques* corrisponde alle attuali Banchine della Dogana e della Sanità.
[31] Cfr. Michele Chessa, *Racconti algheresi. 3° volume* (Alghero: La Celere, 1980), 17.

una comunitat, noble i pura, viviva amb empoda ma també amb joia, la pròpia existència, en completa harmonia amb el "Lloc"»[32]. Un'armonia che trapela, non solo dagli schizzi che raffigurano il mondo della marineria, ma anche da quelli che riproducono scene di vita quotidiana, con protagonisti gli anziani e i bambini della città come, per esempio, *Colonia marina*, datato 27 agosto 1933. Potrebbe trattarsi della colonia estiva dell'Ospizio Marino "Regina Margherita", edificato sui Bastioni Pigafetta, grazie a una donazione del Conte Giuseppe Alberto Larco, ed entrato in funzione nell'estate del 1914[33]. L'ospedale era destinato alla cura dei bambini scrofolosi mediante l'elioterapia, che veniva praticata nello spazio antistante adibito a *solarium*, nella spiaggetta nota agli algheresi come Solaio che, presto, si rivela insufficiente ad accogliere i tanti pazienti. Pertanto, nel 1925 la colonia marina estiva viene, inizialmente, trasferita nel Lido San Giovanni, ma essendo un punto del litorale piuttosto frequentato, per non compromettere lo sviluppo turistico della zona, nel 1927 viene spostata qualche chilometro più avanti, al principio della spiaggia Maria Pia, nella stessa zona in cui, a partire dal 1934, sarà edificato il nuovo Ospedale Marino[34]. Il tratto di spiaggia ritratto da Simon Mossa potrebbe essere proprio questo, se non il Lido San Giovanni che, in quegli anni, pare ospitasse le colonie delle Piccole e Giovani Italiane, della Mutualità Scolastica, del Fascio Femminile e dei tracomatosi. Una spiaggia che il giovane, fin dalla tenera età, frequenta con la famiglia, oltre a quella delle Bombarde che è solito raggiungere in calesse o a bordo delle barche da diporto dei fratelli Ceravola[35]. Come scrive Michele Chessa nei suoi *Racconti algheresi*, la famiglia Ceravola possedeva una flotta di barche di piccolo cabotaggio con le quali lavorava tutto l'anno. In estate, le barche, dotate di numerosi posti a sedere, permettevano ai villeggianti di raggiungere il Lido San Giovanni e la spiaggia Le Bombarde o fare delle gite nella rada, in località costiere come Porto Conte, Capo Caccia e le Grotte di Nettuno; mentre, nelle altre stagioni, venivano adibite per il trasporto di sabbia e ciottoli del Litorale di Levante da impiegare per la pavimentazione delle strade[36]. Nei primi anni Trenta, le barche vengono sostituite da motoscafi, tra cui anche un MAS antisommergibile, residuato bellico della Prima guerra

[32] Cfr. Simon i Altea, *L'Alguer i Antoni Simon Mossa, un lligam únic: nota biogràfica, disinys i jocs de paraules*, 5.
[33] Oggi sede del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Sassari.
[34] All'epoca la zona compresa tra via degli Orti e la vecchia azienda agraria Maria Pia di Savoia era ancora denominata Località Cuguttu. I terreni di Maria Pia, appartenenti all'Ente per la Trasformazione Fondiaria e Agraria in Sardegna (ETFAS), vengono acquisiti, con Regio decreto-legge n.1719 del 20 ottobre 1933, dall'Ente Ferrarese di Colonizzazione, incaricato della bonifica delle zone paludose della Nurra per mezzo dei detenuti della colonia penale di Cuguttu. Colonia che viene dismessa per essere convertita in azienda agraria, inaugurata nel settembre 1934. I detenuti, invece, vengono trasferiti nella vicina Tramariglio.
[35] Gigi, Emilio e Salvatore, figli di Raffaele, di origine livornese, noto *xu Fiocco*; e Raffaele, Antonio, Antioco, Salvatore e Francesco, figli di Gigi. Cfr. Chessa, *Racconti algheresi. 1° volume*, 89, 96-97; Chessa, *Racconti algheresi. 2° volume*, 58.
[36] Ibid.

mondiale adattato all'occorrenza. Antonio Santoni Rugiu, amico d'infanzia di Antonio Simon Mossa, lo ricorda a bordo di una di queste imbarcazioni, appena dodicenne, intento a chiacchierare in catalano con i marinai o a terrorizzare i villeggianti con

> «racconti di *caddalane* (blatte) giganti che la marineria algherese teneva all'ingrasso nelle stive per poi friggerle e farne banchetto, mentre le più robuste e battagliere venivano destinate a un esercito coleottero che durante la notte avrebbe assalito il centro della città»[37].

Una fantasia che non si discosta troppo dalla realtà quotidiana dell'epoca.

Alcuni *Bozzetti giovanili* sembrano riprodurre proprio i personaggi e i luoghi di *Vento di terra*, soggetto che, inizialmente, Antonio Simon Mossa intitola *La Caleta*, come attestano alcuni documenti preparatori contenuti nell'Archivio[38]. La primissima versione del film immaginato da Simon Mossa si apre con una scena ambientata nella zona di Capo Caccia, a ridosso di Punta Cristallo, nel bel mezzo di una tempesta. Quattro uomini, a bordo della *Nostra Senyora de Vallvert*, sfidano le intemperie nel tentativo di rientrare in porto.

> La barca si avvicinava lentamente a uno dei due scogli, appuntito e minaccioso. Scompariva e riaffiorava ritmicamente fra i frangenti: era in ombra, un'ombra cupa sotto la roccia altissima di *Mont Cristal*. La vela era tutta strappata. Sottovento degli stracci bianchi saltavano sui frangenti come ballerine pazze. Otto mani di pescatori strette sull'impugnatura dei remi. La barca continuava a scarrozzare ineluttabilmente verso la punta dello scoglio. Il capobarca bestemmiava sottovoce, le sue mani sanguinavano, ma continuava a premere sul suo remo lungo, col peso di tutto il suo corpo. La punta dello scoglio appariva lavata dall'ultima ondata, e sembrava ridere dell'impotenza dei quattro uomini. Sempre più vicina. I pescatori si piegavano a tempo sul remo e con un colpo vigoroso si tiravano indietro. Insensibili al rumore tremendo della risacca sulla scogliera. Quattro macchine legate al grido gutturale del capobarca. La distanza fra lo scoglio e la poppa della *Nostra Senjora* [sic] *de Vallvert* era costante. Gli uomini si erano accorti nella loro disperazione che se questa distanza fosse diminuita sarebbe stata la fine. Raddoppiarono la vogata. I remi fendevano l'acqua nera e sollevavano nembi di spuma, dispersa dal vento, riaffondavano con un colpo secco. I volti dei pescatori erano freddi. Quei quattro non sentivano più né fervore né sconforto. Bisognava uscire dalla trappola. Bisognava troncarsi ma vincere. Gli occhi socchiusi di ogni marinaio non perdevano un istante lo sguardo del capobarca. Si intendevano così. Il capobarca era rauco, non aveva più la forza di gridare. La pelle delle sue mani era partita. I grossi piedi grigiastri si appoggiavano disperatamente ai madieri. La scotta gli sbatteva sul volto rugoso. La guancia era già rossa. Ma resisteva. Fissava

[37] Cfr. Santoni Rugiu, "Antonio Simon Mossa e la stagione della "Gazzetta sassarese" di Radio Sardegna," 97.
[38] Cfr. c. (n.n.) *La Caleta. Trattamento manoscritto sequenze 1-2; La Caleta. Sceneggiatura definitiva dattiloscritta di A.S.M. e F.C. Sequenze I-VII*, in ASM.

> i compagni appoggiandosi al suo remo di guida. Ma ormai lo scoglio beffardo sotto le rocce maledette era lontano. Gli uomini avevano vinto. Il capobarca guardò per un secondo la linea dei frangenti sotto la costa a picco, e guardò l'ombra della nuvola che si avvicinava. Rimase in piedi per un momento, con i brandelli della giacca che schioppettavano al vento, abbrancato all'impugnatura del remo, e poi si accasciò al sedile. Tutte le reti erano perdute[39].

Questa prima bozza di trattamento si limita allo sviluppo di due sole scene e contiene diverse espressioni gergali di derivazione dialettale che spariscono dalle versioni successive[40], articolate in quattro sequenze contraddistinte dai titoletti *La barca, La caleta, L'alba* e *Preparativi*, che denotano l'ambientazione o il contenuto delle scene. La prosa da letteraria si fa più cinematografica e il linguaggio marinaresco si affina.

> Sequenza 1 (La barca)
> Un tratto di mare, sotto le rocce di Capo Caccia. Le onde si frangono sugli scogli sollevando degli altissimi nembi di spuma. Si è scatenato un fortunale. Una barca a vela ammainata. Cinque pescatori che cercano di portarla in salvo. Ma la risacca sta per infrangerla sulla scogliera. Gli uomini arrancano. Le mani sanguinano. Il capobarca al timone, con le gambe poggiate saldamente sui madieri, la barra stretta fra le ginocchia comanda il ritmo delle vogate. Le pale affondano. Gli occhi di acciaio dei pescatori fissi disperatamente sul capobarca. L'uomo sembra dominare la tempesta. Si erge come un dio contro il cielo grigio e nuvoloso. E le rocce altissime, tetre, sembra lo accompagnino. Ancora uno sforzo. L'uomo si china. I marinai arrancano. Il vento sbatte le vele lacerate e le giacchette infracidite. I piedi nudi appoggiati ai madieri. L'acqua che invade. Un attimo di rilassamento. Il capobarca si guarda attorno. Sono fuori pericolo. Si china immoto. Un vecchio guarda un pezzo di rete, col sughero, e la mostra al comandante. Mattia, marinaio giovane, guarda verso il mare. Sembra che sia venuta la bonaccia. Sono fuori di corrente. Grandi larghe ondate. Il capobarca guarda anche lui in mare. Dice "la rete è perduta". I marinai curvi sui remi, spronati, fradici, guardano muti[41].

Una scrittura che procede per immagini e che, di stesura in stesura, è soggetta a continue migliorie. Per esempio, in una delle due versioni dattiloscritte del trattamento sono evidenti alcuni accorgimenti rispetto alla rappresentazione della fatica e delle difficoltà affrontate dai pescatori.

> I.
> La barca: È quasi sera. Un tratto di mare aperto, sotto le rocce di Capo Caccia. È tempesta. Le onde si frangono sugli scogli sollevando immensi nembi di spuma. Una barca a vele ammainate. Cinque pescatori che cercano di portarla in salvo. Ma

[39] Cfr. c. (n.n.) *La Caleta. Trattamento manoscritto sequenze 1-2*, in ASM.
[40] Cfr. c. (n.n.) *Vento di terra. Trattamento manoscritto sequenze 1-4; Vento di terra. Trattamento dattiloscritto sequenze 1-2; Vento di terra. Trattamento dattiloscritto sequenze 1-4*, in ASM.
[41] Cfr. c. (n.n.) *Vento di terra. Trattamento manoscritto sequenze 1-4*, in ASM.

> la risacca sta per infrangerla sulla scogliera. Gli uomini arrancano. Le mani sanguinano strette alle impugnature dei remi. Il capobarca a Poppa: le gambe divaricate, ritto, immobile, i grossi piedi ossuti abbrancati ai madieri della carena, la barra stretta fra le ginocchia, comanda il ritmo della vogata. Le pale affondano a tempo. Gli occhi di acciaio dei pescatori fissi disperatamente sul capobarca. L'uomo sembra dominare la tempesta. Si erge come di pietra contro il cielo grigio e striato di nubi lattiginose di temporale. E le rocce altissime, tetre, lo accompagnano. Ancora uno sforzo degli uomini. Le labbra serrate, le spalle incurvate e rilassate a un tempo, lo scricchiolio del remo sullo scalmo, le gambe tese disperatamente, i piedi oscuri appoggiati e inarcati sui sedili. E onde sulla barca, sulla vela stracciata. La penna sbatte. Il vento gioca sulle giacchette infracidite, lacere. La pelle nuda, l'acqua che invade. Il capobarca si guarda attorno.
>
> Sono fuori pericolo. Il capobarca Michele si china immoto e guarda nel vuoto. Il marinaio Pietro, il vecchio, tiene stretto in mano un pezzo di rete con un sughero e la mostra al comandante. Mattia, il marinaio giovane, guarda verso il mare aperto. Sembra sul mare che alla tempesta sia succeduta la bonaccia. La risacca è lontana e si distingue appena nelle brume della sera. Grosse ondate lente. Il capobarca guarda intorno. Le rocce, il mare, il cielo, si volta verso gli uomini che lo guardano muti, curvi sui remi, spossati. Dice: "Tutta la rete è perduta". Il vento agita la sua giacchetta lacera[42].

Gli uomini a bordo dell'imbarcazione da quattro diventano cinque, il che fa dedurre che il giovane Simon Mossa apporti la correzione pensando a un determinato periodo dell'anno. L'armamento dei gozzi e delle spagnolette algheresi solitamente era composto da quattro uomini, specie in primavera ed estate, ma potevano essere cinque nelle stagioni avverse, per esempio in inverno, quando serviva più forza lavoro per condurre le imbarcazioni che, nella gran parte dei casi, non erano ancora motorizzate ma spinte dalla sola forza del vento e, all'occorrenza, dalle vogate dei rematori. Nella terza sequenza, denominata *L'alba*, Antonio Simon Mossa annuncia che, a breve, la *N. S. di Valverde* partirà per la stagione della pesca delle aragoste che, generalmente, iniziava in primavera e si protraeva sino a Ferragosto anche se, talvolta, compatibilmente con le condizioni metereologiche, poteva prolungarsi sino a settembre od ottobre, e per la quale gli equipaggi iniziavano a formarsi tra febbraio e marzo. Nella quarta sequenza, intitolata *Preparativi*, la *N. S. di Valverde* è pronta a salpare dal porto, con a bordo il capobarca Michele, Pietro, Mattia e Giovannino; pertanto, il giovane Simon Mossa, in un primo momento, immagina di ambientare il suo film a cavallo tra l'inverno e la primavera[43]. Rispetto al nome della barca e alla scampata tragedia descritta nella prima sequenza – che nella versione definitiva

[42] Cfr. c. (n.n.) *Vento di terra. Trattamento dattiloscritto sequenze 1-4*, in ASM.
[43] Tra i *Bozzetti giovanili*, contenuti nell'Archivio, ve n'è uno che ritrae *xiù* [sic] *Antoni Miquel* a bordo della sua spagnoletta. Si veda l'Appendice iconografica.

corrisponde a una delle ultime scene – è piuttosto evidente che Antonio Simon Mossa si ispiri alle tradizioni locali e ad alcuni episodi realmente accaduti. I pescatori di aragoste, detti nassaioli[44], qualche tempo prima della partenza per la lunga stagione, erano soliti accordarsi con un cappellano per compiere un pellegrinaggio presso il Santuario di Nostra Signora di Valverde, situato nell'omonima località rurale, a sette chilometri da Alghero, dove veniva celebrata una messa esclusivamente per loro[45]. Le pareti del Santuario sono, ancora oggi, quasi tutte ricoperte da tavolette votive, donate dai pescatori con l'auspicio di essere salvati dalla Vergine in caso di pericolo o naufragio, e sulle loro imbarcazioni non mancava mai una sua effigie o un'immaginetta raffigurante il crocefisso, la Madonna del Rosario, Sant'Antonio da Padova o altri santi devoti, implorati all'occorrenza. Come scrive anche Enrico Valsecchi, «le difficoltà ed i rischi continui, connessi alla vita condotta sul mare, hanno legato indissolubilmente i marinai alla Madonna di Valverde, in una totale devozione»[46], tanto da attribuire spesso il suo nome alle proprie imbarcazioni. Il nome scelto dal giovane, infatti, potrebbe essere anche un chiaro omaggio alla *Vergine di Valverde*, una spagnoletta lunga sei metri, realizzata dal maestro d'ascia Giuseppe Feniello, appartenente a Domenico Caria, il più giovane capobarca della marineria algherese, naufragata il 10 maggio 1936 nelle acque di Bosa[47]. O alla *Madonna di Valverde*, la spagnoletta di Angelino Alfonso, soccorsa nei primissimi anni Trenta, insieme alla *Nuova Caterina* di Raffaele Catardi, noto Angelino, dalla motonave *Città di Tripoli* nelle acque di Capo Marrargiu[48].

La prosa del primo trattamento prosegue con la descrizione di una sequenza ambientata all'interno della taverna di *xa Caterina*, situata nei pressi del *Carrer de Mallorca*, nella zona compresa tra la Piazza Civica e i Bastioni Cristoforo Colombo. Tra gli avventori il *Capità Bersalet*, *Lluís* e *Carminutxo* che si intrattengono bevendo vino di *Mamuntanas* e *Cannonau.* La situazione descritta dal giovane pare essere la stessa riprodotta in uno dei *Bozzetti giovanili* raffigurante l'interno di una osteria: «sulla panca c'erano tre vecchi marinai, inebetiti dal vino. Si appoggiavano al muro. Uno aveva un grosso calice in mano e si attardava prima di bere, con lo sguardo sperduto sulle schiene lucide delle botti»[49]. Questo primo trattamento, così come i *Bozzetti giovanili*, si distingue per l'uso della variante catalana parlata ad Alghero, che Antonio Simon Mossa utilizza per connotare luoghi, personaggi e dialoghi, e che sparisce dalle versioni successive,

[44] Da nassa, l'attrezzo utilizzato per questo tipo di pesca.
[45] Cfr. Carlo Catardi, *Nassaioli. Pescatori di aragoste* (Alghero: Nemapress editrice, 2002), 18.
[46] Cfr. Enrico A. Valsecchi, *Storia di Alghero tra '800 e '900* (Alghero: La Celere editrice, 2004), 45.
[47] Cfr. Carlo Catardi, *Pescatori algheresi del Novecento* (Alghero: Nemapress editrice, 2005), 62-68.
[48] Ivi, 67-77.
[49] Cfr. c. (n.n.) *La Caleta. Trattamento manoscritto sequenze 1-2*, in ASM; Appendice iconografica.

probabilmente con l'intento di sprovincializzare il soggetto, conscio anche del fatto che il fascismo punti all'autarchia linguistica.

Da questi trattamenti ha origine una prima sceneggiatura, intitolata *La Caleta* e firmata con le sigle A.S.M. e F.C., il che fa presumere che il giovane si sia avvalso della collaborazione di un consulente, quanto meno per il linguaggio marinaresco, ricco di tecnicismi e finalizzato a una minuziosa descrizione delle imbarcazioni e delle manovre di salpamento, navigazione e attracco[50]. Sin da bambino, Antonio Simon Mossa aveva l'abitudine di parlare con gli abitanti della città, specie con i pescatori e i marinai; pertanto, è piuttosto plausibile che le iniziali F.C. si riferiscano a uno di questi. A tal proposito, verrebbe da pensare a Francesco Ceravola del servizio di barche da diporto, con il quale il giovane si è certamente intrattenuto a chiacchierare più volte durante le sue traversate. Inoltre, in una versione del soggetto cinematografico, viene menzionato anche Antioco Ceravola, fratello di Francesco, che, a bordo di un motoscafo, tenterà di soccorrere una barca in difficoltà[51]. La sceneggiatura, rimasta incompleta, corrisponde grosso modo allo sviluppo della prima parte della sceneggiatura di *Vento di terra*, con cui Simon Mossa vince i Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna. È possibile, dunque, che i documenti menzionati fino ad ora facciano parte di un lavoro sviluppato nei primi anni Trenta che il giovane studente può aver rimaneggiato e ampliato in vista della sua partecipazione alla manifestazione nazionale, optando per un titolo che rievoca «il vento più amato dai naviganti» e che – come precisa l'autore – «simboleggia fra i marinai, la calma, la pace»[52].

IV.3. L'identità dei luoghi

Sebbene Alghero non sia mai esplicitamente menzionata, in tutti i materiali preparatori, così come nella sceneggiatura, persiste la caratterizzazione della città e i luoghi, spesso e volentieri, sono perfettamente riconoscibili, grazie anche ai bozzetti che Antonio Simon Mossa realizza a supporto delle scene[53]. La sceneggiatura presentata ai Littoriali si apre con una sequenza ambientata all'interno di una taverna di marinai[54].

[50] La sceneggiatura è composta da una prima parte dattiloscritta, corrispondente alle sequenze I-VII, e da una seconda parte manoscritta, comprendente lo sviluppo dei quadri 39-130. Cfr. *La Caleta. Sceneggiatura definitiva dattiloscritta di A.S.M. e F.C. Sequenze I-VII; Sceneggiatura manoscritta inquadrature 39-130*, in ASM.
[51] Cfr. c. (n.n.) *Soggetto e sceneggiatura manoscritti (privi di titolo)*, in ASM.
[52] Cfr. c. (n.n.) *Vento di terra. Soggetto cinematografico – (Riassunto)*, febbraio 1940, in ASM.
[53] Parte dei bozzetti indicati nelle sceneggiature de *La Caleta* e di *Vento di terra* non è presente nell'Archivio. Cfr. c. (n.n.) *La Caleta. Sceneggiatura definitiva dattiloscritta di A.S.M. e F.C. Sequenze I-VII*; *Littoriali della cultura e dell'arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale –*

SEQUENZA I. Preparativi e partenza del "Progresso"
SERIE I. Interno – La taverna di zia Caterina

Musica di sfondo sul tema la canzone del Marinaio.
Ottoni e organo da cinema.

1.
C.T. Una taverna di marinai presso al porto. Ang. da destra, forte? La camera un po' in alto. La volta è molto bassa perché la taverna è in uno scantinato. In fondo una porta che dà sulla strada. Scaletta di legno che scende dalla porta verso sinistra; sino al pavimento di terra battuta, la cui ringhiera pure di legno è corrosa e tarlata. A sinistra della porta una finestrella con una grata di legno dalla quale entra una breve luce, che si riflette sulla fila di botti sulla parete sinistra. La parete destra è occupata anche da una lunga schiera di botti che si spinge da primo piano alla parete di sfondo. Alla estrema sinistra del campo, in M.C. un pezzo di muro bianco al quale è appoggiata una panca. Qualche vecchio tavolino sbilenco. Sulla botte di destra in P.P. una lanterna di barca che manda una debole luce, che disegna ombre fantastiche sui muri a calce. Sono le sette del pomeriggio di un giorno della tarda primavera. Qualche panchetto di sughero in mezzo all'ambiente.

…

SERIE II. ESTERNO – sulla strada.
8.
M.C. La strada, angolazione del muro di fronte alla porta della taverna di circa 45°. In campo la porta e la finestrella. È molto scuro, ma la luce del giorno non è scomparsa. Sulla vecchia porta di quercia, una lanterna di barca che disegna a grandi ombre corroso. Dalla finestrella filtra una lieve luce.

La descrizione dell'ambiente rievoca una delle tante rivendite di vino gestite da *las taverneres* e situate nei *dabaix* della città vecchia. Le rivendite erano delle vere e proprie cantine, poiché – come racconta Michele Chessa – la tradizione algherese voleva che il vino svinato dal *cup* venisse travasato direttamente nelle botti delle taverne, in modo tale che, dopo la lenta fermentazione, fosse pronto per la vendita. All'imbrunire, gli usci erano contrassegnati da una lanterna a olio, mentre di giorno da una bandiera rossa che, con l'avvento del fascismo, fu sostituita dalla bandiera nazionale[55]. All'interno della taverna vi sono zia Caterina e zio Luigi, gli stessi personaggi indicati nel primo trattamento, i cui nomi sono stati trasposti dall'algherese all'italiano, compresi gli appellativi di cortesia onorifici *xa* e *xu*, che Simon Mossa traduce in *zia* e *zio*[56]. Lasciata la cantina, per

2400 m. Vento di terra. Soggetto cinematografico dattiloscritto. Elaborazione del soggetto in previsione di montaggio (Sceneggiatura) dattiloscritta, in ASM.
[54] Cfr. c. (n.n.) *Littoriali della cultura e dell'arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale – 2400 m. Vento di terra. Soggetto cinematografico dattiloscritto. Elaborazione del soggetto in previsione di montaggio (Sceneggiatura) dattiloscritta*, in ASM, Appendice iconografica.
[55] Cfr. Chessa, *Racconti algheresi. 1° volume*, 94-95.
[56] In algherese i termini utilizzati per indicare la zia e lo zio "naturali" sono *xia* e *xiu* (dal sardo *tía* e *tíu* o dal castigliano *tia* e *tio*), dai quale si sono sviluppati i termini *xa* e xu, titoli di rispetto che, anteposti ai nomi

raggiungere la sua abitazione che si trova sui bastioni, zio Luigi [Castiglia] percorre la Via del Campanile, ossia la *Muntada del Campanil*, il tratto di via Roma compreso tra via Carlo Alberto e via Ardoino che conduce all'ingresso del campanile della Cattedrale di Santa Maria. A casa fervono i preparativi per la partenza di suo figlio minore, Giovannino, che sta per imbarcarsi sul *Progresso* insieme a Mattia [Ruda] – il fidanzato di Gabriela, la figlia maggiore di zio Luigi – e a Pietro [Caria], sotto la guida del Comandante Serafino, fratello di zia Caterina.

Antonio Simon Mossa descrive con cura gli ambienti ed è evidente che prenda continuamente ispirazione da una realtà che ha osservato e frequentato a lungo e che, per questo, conosce molto bene. Per esempio, non è un caso che scelga di collocare l'abitazione di zio Luigi – «vecchio comandante, ritiratosi per fare lo spedizioniere»[57] – sui bastioni, in un punto da cui si riesce a vedere la Torre di San Giacomo, che il giovane chiama Torre dei Cani, come era nota nel periodo compreso tra le due guerre mondiali quando fungeva da canile municipale[58]. È piuttosto plausibile supporre che si tratti dei Bastioni Marco Polo, a ridosso dei quali, nelle vie Sant'Erasmo, Ospedale, Santa Barbara, Sannino e Bertolotti, abitava la gran parte delle famiglie di pescatori[59]. L'abitazione è descritta in ogni minimo particolare, sia negli interni sia negli esterni che – come indicato in entrambe le sceneggiature – vengono riprodotti anche attraverso una serie di bozzetti, non tutti presenti nell'Archivio.

> SERIE III. Interno. In casa di Luigi. (vedi nella 2a.parte bozzetti).
> 11.
> Carrellata in. sino a C.T. La stanza è una semplice camera da pranzo e di soggiorno di marinai. Una tavola in mezzo coperta da un tappeto sdrucito; pendente dal soffitto sulla tavola un monumentale lampadario del tipo 1906; in fondo un mobile ibrido, tra cassettone e credenza, con due piatti allineati per figura. Sul muro, sopra, un grande quadro che rappresenta un piroscafo nell'Atlantico, e vicino a questo un ritratto fotografico abbastanza grande e incorniciato, di zio Luigi da giovane, con certi baffoni specialissimi. Sulla parete destra una ottomana, e sul muro delle oleografie. La finestra è su questa parete, e in fondo si vede il mare. Alla parete sinistra una grande credenza, a vetri, con grandi conchiglie marine e due vasi giapponesi sui quali fanno mostra due bei mazzi di fiori.
>
> …

propri delle persone anziane, sono traducibili in italiano con i generici "signora" e "signor". È probabile che Antonio Simon Mossa non avesse ben chiara la differenza tra i due termini, dato che in sintagmi come "xia Catalina" il primo elemento è evidentemente da intendersi come titolo di rispetto.

[57] Cfr. c. (n.n.) *Vento di terra. Soggetto cinematografico – (Riassunto)*, febbraio 1940, in ASM.

[58] Cfr. Appendice iconografica.

[59] Le vie sono nel bel mezzo dell'ex quartiere ebraico, dove si trovano le case più antiche della città.

12.
P.M. di tavolo di cucina e a destra il fornello. (nella cucina abbiamo: in mezzo il tavolo, a destra il fornello, che è una cucina economica con un grande tubo di tiraggio; lucido; in fondo, a lato del fornello, un lavandino. Nella parete di fondo la finestra. Nella parete a sinistra un mobile bianco, verniciato, e più vicino, la porta che dà nella camera da pranzo).

…

SERIE IV. Esterno/davanti alla casa di Luigi e sui bastioni
24.
M.C. la scala esterna della casa di Luigi, dal basso. In pietra, con una ringhiera di ferro. Le pietre del muro sono intonacate in bianco, ma parte dell'intonaco è caduto, e si vedono le pietre corrose dalla salsedine.

La famiglia Castiglia si avvia verso il porto per salutare Giovannino e Mattia che stanno per imbarcarsi sul *Progresso*. L'imbarcazione protagonista del film non è più la *Nostra Senjora* [sic] *de Vallvert* o la *N. S. di Valverde*, in partenza per la lunga stagione delle aragoste, ma una goletta impiegata per il trasporto merci, sulla quale Giovannino farà l'esperienza da mozzo. Dopo aver percorso i Bastioni [Pigafetta e Magellano], i personaggi giungono alla scalinata che conduce a Porta Salve, la porta marina realizzata nel 1845 che collega la banchina alla Piazza Civica.

34.
Dissolvenza in apertura. M.C. Sotto l'arco di Porta a Mare, zio Luigi che passa seguito in carr. ferrovia, di spalle. Continua sino a vedere sullo sfondo la selva di alberi delle barche e dei velieri alla fonda, e un grande pezzo di cielo. Zio Luigi fuma la pipa e ha le mani dietro le spalle.

…

SERIE VI. Esterno / il porto.
36.
C.L. dal basso. La scala che scende dai bastioni al porto. Gabriela e Mattia scendono quasi di corsa tenendosi per mano. Poi si avviano ridendo verso destra. Panoramica destra sino ad avere in campo l'Edificio della Dogana. Una guardia di finanza ferma all'angolo li saluta.

Salpato il *Progresso*, la vita in città scorre lenta e tranquilla, almeno fino all'arrivo di *Jonquillet*, «uno strano tipo di armatore, commerciante e industriale al tempo stesso» che, con le sue idee innovatrici, «scuote le calme acque del porto»[60]. Egli vorrebbe coinvolgere

[60] Cfr. c. (n.n.) *Littoriali della cultura e dell'arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale – 2400 m. Vento di terra. Soggetto cinematografico dattiloscritto. Elaborazione del soggetto in previsione di montaggio (Sceneggiatura) dattiloscritta*, in ASM.

zio Luigi «in una strana impresa di spedizioni che si risolve in un odioso monopolio»[61]. Il forestiero, infatti, vorrebbe avere la precedenza su tutte le merci di imbarco, a discapito degli altri bastimenti, in modo tale da non avere concorrenti. Zio Luigi, però, capite le intenzioni dell'antagonista e spaventato dall'intraprendere un sistema commerciale nuovo e moderno che lo porterebbe a lavorare soltanto con lui, contravvenendo alle regole e alla consuetudine, declina l'offerta.

Da un bozzetto contenuto nell'Archivio, allegato alla sceneggiatura, si evince che le botteghe dei due personaggi principali si trovano nello slargo antistante Porta Salve. Sugli usci, in bella mostra, le insegne con su scritto: "Compagnia Commerciale di Navigazione Mediterranea di Sebastiano Jonquillet – Armatore e Direttore" e "Articoli per la pesca di Luigi Castiglia Spedizioniere"[62]. Antonio Simon Mossa colloca i locali a pochi passi dalla Piazza Civica, all'epoca cuore pulsante della città, teatro della vita comunitaria e fulcro degli scambi commerciali. Nei magazzini situati al piano terra delle abitazioni signorili che delimitano la piazza venivano, infatti, stoccate le merci in partenza e in arrivo. La piazza era luogo di ritrovo per i pescatori, non solo di giorno, ma anche di notte, dato che le strade limitrofe abbondavano di taverne. In caso di mareggiate, era anche pronta a ospitare le imbarcazioni che, solitamente, venivano tirate a secco sulla *Banquina de les barques,* dove operavano i maestri d'ascia, i cosiddetti *calafatos* che, nel periodo compreso tra le due guerre mondiali, disponevano dei propri cantieri e depositi attrezzi all'interno del Forte della Maddalena. L'industria cantieristica marittima algherese era una delle migliori in Sardegna, e i calafati, «dotati di scarse attrezzature e privi dell'ausilio di macchinari»[63], erano dei veri e propri artisti del legno che, con estrema precisione, manualmente, costruivano o riparavano ogni singola componente delle imbarcazioni, per lo più gozzi, gozzetti, lance e spagnolette. Sulla banchina, a ridosso del Bastione della Maddalena, i pescatori riparano le reti e tinteggiano gli scafi.

> SEQUENZA X. Nel porto.
> SERIE XLIV.
> 313.
> C.L. Luigi cammina lungo il forte della Maddalena. È un mattino di sole. Alcuni pescatori seduti per terra che tingono e aggiustano le reti. Un grande calderone che fuma.
>
> …

[61] Cfr. c. (n.n.) *Soggetto e sceneggiatura manoscritti (privi di titolo)*, in ASM.
[62] Cfr. Appendice iconografica.
[63] Cfr. Catardi, *Pescatori algheresi del Novecento,* 158.

316.
C.L. davanti alla dogana. Luigi si ferma vicino a un gruppo di marinai che stanno a prendersi il sole vicino a una barca in secco. Un paio di loro danno una mano di minio alla carena della barca. Seduto dentro di essa il vecchio capobarca.
(Lo stesso marinaio della SERIE IV)

Su un fornello piuttosto rudimentale – improvvisato con tre grossi massi alti circa cinquanta centimetri e della legna da ardere, recuperata dai pescatori lungo la costa, dove veniva scaraventata nel corso delle mareggiate invernali – era posto un grande calderone di rame o di zinco, all'interno del quale si faceva bollire l'acqua di mare con della corteggia di pino tritata e con la miscela ottenuta si tingevano le imbarcazioni. Quando si svolgeva questa operazione – racconta Carlo Catardi – la combustione della legna, intrisa di salsedine, «sprigionava un'intensa colonna di fumo acre e pungente che ammorbava la zona circostante, tanto da far allontanare precipitosamente i non addetti ai lavori»[64]. Una pratica che deve aver colpito il giovane, tanto da menzionarla anche nel *Soggetto per un documentario*, pubblicato sulle pagine di «Intervento» nel dicembre 1940[65].

Jonquillet è insistente, vuole mettersi a tutti i costi in affari con zio Luigi, ma soprattutto vuole sposare sua figlia Gabriela, che non ne vuole sapere perché innamorata di Mattia. Davanti al categorico rifiuto di zio Luigi, l'armatore avvia una spietata concorrenza per metterlo in difficoltà. Sebbene *Jonquillet* sia un uomo arrogante, effettivamente, ha delle buone idee che potrebbero rivoluzionare il piccolo porto, al momento ancora troppo disorganizzato, ma – come precisa il giovane Simon Mossa – «la tradizione cieca non vuole cedere al nuovo»[66]. L'utilizzo di un motopeschereccio sconvolge definitivamente l'economia del piccolo borgo; i pescatori si sentono minacciati dal forestiero e covano «un sordo rancore»[67]. Trascorrono i mesi e il malcontento della popolazione cresce ma, in autunno, il *Progresso* rientra in porto.

SERIE L. esterno – Il Progresso ritorna…
369.
C.T. dello specchio d'acqua davanti al molo. Il Progresso passa a qualche gomena di distanza dalla riva, come un albatros, a vento in poppa. È il primo pomeriggio. In fondo lontanissima la bianca striscia della spiaggia del Giglio, e le montagne.
Musica come sopra.
370.
C.L. della banchina, dalla parte della Capitaneria. Il bastimento è ormeggiato. Buttano la scaletta. Un gruppo di persone sulla banchina.

[64] Cfr. Catardi, *Pescatori algheresi del Novecento*, 56-57.
[65] Si veda cap. III, par. 3.
[66] Cfr. c. (n.n.) *Vento di terra. Soggetto cinematografico – (Riassunto)*, febbraio 1940, in ASM.
[67] Ibid.

Musica dissolve.

371.

M.C. Ingr. di q. precedente. Mattia e Giovannino e il Nostromo Pietro sbarcano.

Voci confuse di saluto.

Festanti allegrissime.

Il gruppo di parenti si fa attorno ai nuovi venuti. In fondo appare il grasso comandante che sta per sbarcare anche lui.

A casa Castiglia si festeggia il ritorno dell'equipaggio, tuttavia Mattia si accorge subito che qualcosa non va. Appresa la situazione in cui si trova la popolazione per colpa di *Jonquillet* che, durante la sua assenza, oltre ad aver monopolizzato l'economia del piccolo borgo, ha continuamente tentato di insidiare Gabriela, lo affronta. I due litigano, scoppia una rissa all'interno del "Caffè Rosa di Manilla" e vengono chiamati i carabinieri[68]. *Jonquillet* è ridotto male e Mattia, per paura di essere arrestato, fugge grazie all'aiuto di Giovannino e Pietro che, a bordo di un barchino a remi, lo portano a cinque-sei miglia a sud della città, in una delle tante baracche di fortuna alle quali si appoggiavano i pescatori durante le lunghe battute di pesca.

Antonio Simon Mossa potrebbe riferirsi alla zona di Poglina, a otto chilometri a sud di Alghero, nel territorio di Villanova Monteleone, all'epoca molto frequentata dai pescatori. Mattia è ormai un latitante. Gabriela, giornalmente, gli fa arrivare dei viveri ma, presto, il giovane si ammala gravemente e Giovannino, preoccupato, si reca all'Ospedale Civile in cerca di aiuto.

SERIE LXVIII. Giovannino corre, esterni.

514.

P.M. di Giovannino che corre di notte, nella plaga selvaggia. Carrellata in ferrovia, di fronte.

…

516.

C.L. Una strada della periferia. Poco illuminata. Case povere di pescatori. Dal fondo giunge Giovannino.

Musica come sopra.

517.

M.C. Una strada. Un portone da cui filtra la luce, attraverso la porta a vetri. Sopra: una scritta illuminata "OSPEDALE CIVILE". Giovannino entra da destra di corsa, sale i pochi scalini ed entra nell'ospedale.

[68] La caserma dei carabinieri, all'epoca, si trovava in via Simon.

Antonio Simon Mossa sembrerebbe collocare l'Ospedale Civile in periferia, forse, con l'intento di variare le ambientazioni o pensando all'Ospedale Marino che era stato già trasferito in Località Cuguttu. L'Ospedale Civile, in realtà, fino al 1968, anno in cui entra in funzione lo stabile della Pietraia, si trovava negli spazi della chiesa di Santa Chiara, sconsacrata nel 1868, adiacenti l'ex Ospizio Marino[69].

Mattia deve essere riportato il prima possibile in città, perciò Giovannino e Pietro, a bordo di un barchino a remi, vanno a prenderlo nella casupola in cui ha trovato rifugio. Mentre stanno navigando, d'improvviso il mare s'increspa e scoppia un fortunale. Sulla banchina c'è preoccupazione per le sorti di Mattia, Giovannino e Pietro. La loro barca a remi avanza faticosamente verso il Molo di Tramontana[70] ma, a un tratto, un remo si spezza e i giovani perdono il controllo dell'imbarcazione, che rischia di infrangersi sugli scogli della Maddalenetta. Sulla banchina due uomini cercano di far partire un motoscafo per prestare soccorso ai mal capitati ma, non riuscendoci, interviene *Jonquillet* che, a bordo del suo motopeschereccio, dopo una serie di complicate manovre, riesce a metterli in salvo. L'intervento del forestiero che ha rischiato la propria vita e quella dei suoi uomini, a bordo del tanto odiato motopeschereccio, diventa l'occasione per riconciliarsi con zio Luigi e il resto della popolazione. Ritorna «il vento benefico, quello più amato dai naviganti: il Vento di terra»[71] e, finalmente, il porto è pronto per una nuova vita.

Per Antonio Simon Mossa «la sceneggiatura è diventata uno strumento quasi perfetto in mano al regista, un progetto vero e proprio di film»[72]. Come scrive sulle pagine di «Rivoluzione», il 5 maggio 1940:

> «La sceneggiatura moderna deve comprendere oltre al racconto cinematografico, elaborato quadro per quadro, tutte le indicazioni di ritmo e di misura visiva, che fanno delle singole inquadrature, in potenza, delle solide basi espressive e definite per un'opera d'arte»[73].

Se, inizialmente, la sceneggiatura veniva attribuita alla «necessità del produttore di raccogliere quanto più materiale possibile sulla carta prima di iniziare le riprese … [o] al bisogno dei direttori di allora di fissare sulla carta un programma, un canovaccio dello

[69] Gli spazi dell'ex Ospedale Civile, attualmente, ospitano la Biblioteca Comunale.
[70] Si tratta del vecchio molto frangiflutti, sul quale era installato un faro verde a luce intermittente che indicava l'ingresso del porto.
[71] Cfr. c. (n.n.) *Littoriali della cultura e dell'arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale – 2400 m. Vento di terra. Soggetto cinematografico dattiloscritto. Elaborazione del soggetto in previsione di montaggio (Sceneggiatura) dattiloscritta*, in ASM.
[72] Cfr. *Rivoluzione. Quindicinale di politica, letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze*, (5 maggio 1940), citato in *Bianco e Nero*, no. 9 (settembre 1940): 89-90; Appendice documentaria.
[73] Ibid.

spettacolo stesso»[74], negli anni lo scenario si è completamente trasformato. Il ruolo dello sceneggiatore viene maggiormente apprezzato ma si consolida anche «l'idea che spetti al regista la responsabilità artistica del film»[75]. Tuttavia – come precisa Andrea Mariani nell'edizione critica di *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)* – per Simon Mossa «la sceneggiatura è uno strumento di pre-visione del film che deve includere e definire le funzioni ritmiche dell'opera»[76]. La sceneggiatura deve naturalmente comprendere anche le indicazioni di montaggio, e il giovane dimostra di aver appreso perfettamente la lezione di David Wark Griffith sul montaggio parallelo che, per esempio, applica accostando dettagli relativi alle azioni che si svolgono all'interno dell'abitazione di zio Luigi a dettagli delle azioni compiute dai personaggi a bordo della goletta.

> SERIE VII. Interno ed esterno.
> 61.
> (Dissolvenza incrociata). C.T. La sala da pranzo in casa di Luigi. La signora Cicita prepara la cena, e apparecchia sulla tavola. In fondo (Vedi bozzetto n. 61. per la posizione della camera) Gabriela vicino alla finestra che cuce. La camera ha una angolazione dalla parete di sinistra alla quale è appoggiata, di circa 30-35 gradi.
> Musica come sopra.
> 62.
> P.P. di Gabriela che guarda verso il mare. La camera è piazzata fuori della finestra. (tentare il flou).
> Musica come sopra.
> 63.
> C.L. Il mare. Inq. Sogg. Per dissolvenza incrociata:
> 64.
> C.L. la nave "Progresso" che naviga. Controluce, quasi notte.
> 65.
> Le mani di un marinaio che annoda una corda, una grossa corda. Dissolvenza incrociata.
> 66.
> P.P. delle mani di Gabriela che cuce.
> 67.
> P.P. di Gabriela come 62.

Rispetto a *L'Armata grigia* e a *La barca sul fiume* – progetti cinematografici che Antonio Simon Mossa sviluppa con la collaborazione di Fiorenzo Serra – la stesura della sceneggiatura di *Vento di Terra* è un inno d'amore per una cittadina da cui il giovane è rimasto affascinato sin dalla tenera età ma, soprattutto, è l'esito di anni di osservazione e studio che lo hanno portato a raccontarla senza alcuna nostalgia e retorica. Come

[74] Ibid.
[75] Cfr. Andreazza, "Sullo sceneggiatore italiano negli anni Trenta," 258.
[76] Cfr. Andrea Mariani, "La filosofia del cinema nelle pagine di un giovane a fine Ventennio," in *Praxis und Kino. Prassi e Cinema,* 30.

puntualizza in *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, d'altronde lo sceneggiatore necessita di «una cultura vastissima»[77] e il suo lavoro è tutt'altro che facile, poiché

> «Deve [anche] conoscere perfettamente i mezzi con i quali il regista, in sede di ripresa, darà vita alle immagini descritte nel racconto letterario … deve quindi essere padrone, da un punto di vista evidentemente teorico, della tecnica cinematografica, per poter prevedere un film tecnicamente realizzabile»[78].

Lo sceneggiatore deve, quindi, possedere quella "coscienza cinematografica" su cui insiste Simon Mossa e «mettersi nelle condizioni di una "regia ideale"», permeare l'opera e i collaboratori artistici che contribuiranno alla costruzione del film del suo modo di "vedere il mondo", dare «unità alla materia, risolta con l'uso di tecniche eterogenee, in funzione della realizzazione»[79].

IV.4. I personaggi protagonisti

Ad affascinare Antonio Simon Mossa non sono soltanto i luoghi della città che frequenta e vive intensamente durante le vacanze, ma anche e soprattutto i suoi abitanti, cui si ispira per delineare i tratti di alcuni personaggi protagonisti di *Vento di terra*. Sebbene, sul finire degli anni Trenta, esistesse già una flotta di bastimenti mercantili motorizzati che – come scrive Michele Chessa nei suoi *Racconti algheresi* – facevano già rotta verso i porti di Carloforte, Cagliari, Genova, Savona, La Spezia, Napoli, Livorno, Bastia, ma anche Grecia, Francia e Spagna, e fossero numerosi gli armatori locali[80], Antonio Simon Mossa ne predilige uno, forestiero, che ha certamente il merito di aver rivoluzionato le tecniche e i costumi della pesca algherese. Si tratta di Gabriel Arguimbau Ferrer, «fijo legitimo de Lorenzo Arguimbau Hortelano y de Juana Ferrer»[81], nato a Ciutadella, nelle Isole Baleari, che, in maniera del tutto casuale, sul finire dell'Ottocento, approda al porto di Alghero[82]. Poco più che ventenne, ma già esperto navigante, durante la sua breve permanenza, si rende immediatamente conto della ricchezza del mare algherese, prospero di aragoste. Da

[77] Cfr. Simon Mossa, "La collaborazione cinematografica," 75.
[78] Cfr. Simon Mossa, "Appunti di cinematografo. L'effetto del cinema sul pubblico e il problema del gusto (Educazione estetica)," 51.
[79] Ibid.
[80] Tra gli armatori algheresi gli Scognamillo, i Lauro, i Fanciulli, i Frulio, i Bonomo, i Ciliano, gli Oliva, i Masu e i Serio. Cfr. Chessa, *Racconti algheresi. 3° volume*, 26-27.
[81] Cfr. *Registre dels Batismes*, any 1876, acte 49, f. 273v-274, in Arxiu Històric Municipal de Ciutadella, citato in Caria, "El lèxic dels mariners algueresos entre catalanitat i mediterraneïtat," 140.
[82] «L'arribada a l'Alguer a les darreries del 1800, o sigui a 24 anys, sembla haver estat accidental, en el sentit que hi va arribar endut pel mal temps i l'Alguer era el port més pròxim per un redòs temporani». Ibid.

buon imprenditore, il 10 gennaio del 1900, decide di ritornare in città a bordo de *El Balear,* un brigantino a due vele che ha fatto adattare a vivaio mobile, per contenere e trasportare i crostacei. Ad accompagnarlo – secondo quanto ricostruito da Rafael Caria – due pescatori minorchini, Lluch e Sans, il primo originario di Ciutadella, il secondo di Fornells, che, per volere di Arguimbau, si trasferiscono ad Alghero per insegnare ai pescatori locali l'uso di una particolare nassa, *lo xigarel.lo*, da impiegare per la pesca delle aragoste nei mari di Sardegna[83]. Oltre all'introduzione di una nuova modalità di organizzazione della pesca al prezioso crostaceo, del tutto sconosciuta agli algheresi che non erano soliti allontanarsi dalla rada per periodi così lunghi, Arguimbau suggerisce anche il tipo di imbarcazione da adottare, più snella, slanciata e veloce rispetto ai gozzi utilizzati dalla marineria locale. A dimostrazione, il minorchino porta con sé la *Sant Pau* e la *Sant Joan*, due *llaüts* di medie dimensioni, sulla base dei quali i calafati, copiandone il modello, danno vita a l'*espanyoleta*, in onore a Gabriel l'*Espanyol*, come viene presto soprannominato, nonché *Rey de la llagosta*. Come precisa Rafael Caria, infatti, gli algheresi erano soliti chiamare "spagnoli" tutti coloro che arrivavano dalla penisola iberica o erano catalano parlanti[84]. Pare sia stato il maestro d'ascia Vittorio Palomba a smontare le imbarcazioni minorchine per studiarle e riprodurre le prime due, cui ne seguiranno tante altre, diventando l'imbarcazione algherese per eccellenza[85]. Arguimbau crea un sistema di pesca "collettivo", finalizzato all'esportazione e alla vendita dei crostacei nei mercati di Barcellona e di Marsiglia, dove il minorchino, insieme a sua moglie – Maddalena Benvenuto, di origine livornese – gestiva un ristorante, il cui piatto forte era proprio l'aragosta algherese. Tra febbraio e marzo, i capibarca interessati alla stagione formavano i propri equipaggi e iniziavano la preparazione delle attrezzature, mentre, poco prima dell'inizio della campagna, ricevevano dal commerciante un acconto sul noleggio e l'ipotetico pescato, in modo tale da tamponare il lungo periodo in cui si sarebbero dovuti allontanare da casa. Lasciati gli ormeggi, le spagnolette si dirigevano verso le cosiddette "punte" di pesca e le aragoste, catturate giornalmente, venivano depositate temporaneamente nei *marrufos*, delle nasse molto capienti e robuste ormeggiate nei fondali sabbiosi, in attesa di essere prelevate da Arguimbau che, a bordo del suo *El Balear*, le

[83] Ivi, 140.
[84] Ivi, 142.
[85] Come scrive Carlo Catardi, «da consumati costruttori di centinaia di gozzi [i calafati] non avrebbero faticato molto ad impostare un nuovo tipo di imbarcazione. Non avrebbero dovuto far altro che modificare parzialmente la struttura tozza del gozzo sardo, sulla quale lavoravano da sempre, per slanciarlo proporzionalmente e ricavarne una imbarcazione simile a quella catalana. Col passare del tempo, e una volta eseguito l'adeguato tirocinio, i maestri d'ascia locali si specializzarono in imbarcazioni di modello sardo-catalano che, in omaggio alla terra d'origine, presero il nome di spagnolette». Cfr. Catardi, *Pescatori algheresi del Novecento*, 158.

trasportava nei porti della Francia e della Spagna, dove venivano vendute a caro prezzo. Arricchitosi, nei primi anni Venti, Arguimbau amplia la flotta con altri motovelieri – *Polonia, Sofia* e *Progresso* – e da commerciante si trasforma in un vero e proprio armatore. *El Balear* viene affidato a Giuseppe Usai, noto *Fra Topì*; *Polonia* a Francesco Usai, detto *Lo Papàs*; *Sofia* a Luigi Alfonso, alias *Vellana*; mentre *Progresso* viene venduto ai ponzesi. Durante le sue assenze, a farne le veci è l'agente di trasporto Gavino Marengo, incaricato di assegnare a ciascun capobarca coinvolto nella stagione una bolla di consegna sulla quale era indicata la quantità di aragoste pescate ed entrate nelle casse del minorchino. A fine stagione, Arguimbau, rientrato in città, convocava i pescatori in Piazza Civica per liquidarli. Rispetto alla maggior parte degli armatori che seguiranno nel corso degli anni, che, con la scusa dell'accordo verbale, spesso e volentieri, si dimostravano sleali nei confronti dei nassaioli, il forestiero era noto per l'onestà e la puntualità dei pagamenti. Come scrive Carlo Catardi, che ebbe il privilegio di conoscerlo, Arguimbau era «un tipo arguto, sempre pronto alla battuta umoristica»[86] e, sin da subito, viene considerato dagli algheresi un vero e proprio mito, tanto da essere anche menzionato in una "poesia-canzone-macchietta", scritta da Miquel Dore e musicata da Joan Pais, probabilmente intorno al 1904, dal titolo *Lo pescador que se deu de casar*[87]. La canzone, interpretata per la prima volta al Teatro Civico di Alghero il 25 febbraio 1908, secondo quanto scrive Carlo Catardi sarebbe stata ispirata da sua madre, Caterina[88]. Nella seconda strofa che recita:

> Si la llagosta aumenta 'l preu
> aquell dimoni de l'espanyol,
> li he emprometit que pel dia deu
> jo la deman; crepi qui vol!

il pescatore sta aspettando «aquell dimoni de l'espanyol» per aumentare il prezzo dell'aragosta, in modo tale da poter avere abbastanza soldi per sposarsi. Il termine *dimoni* che – secondo il *diccionari de alguerés*[89] – oltre a significare «persona mala o assai fea», sta a indicare anche una «persona assai viva, que no està mai ferma», rimarca l'ammirazione degli algheresi per le capacità imprenditoriali del minorchino. Il suo, infatti,

[86] Ivi, 29.
[87] Cfr. Antoni Nughes, *Tradizioni, usi e costumi di Alghero de Joan Palomba. Tradicions, usos i costums de l'Alguer. Pàgines de literatura algueresa* (Alguer: Edicions del Sol, 1996): 228-230.
[88] La musica scritta da Joan Pais è fortemente influenzata dalla tradizione della canzone napoletana, anche perché, in quegli anni, ad Alghero abitavano numerose famiglie originarie di Napoli e di Torre del Greco. Cfr. Ciro Fadda, *Antologia de la cancó algueresa. Guiterres i mandolins* (Alghero: Escola de Alguerés Pasqual Scanu e Obra Cultural, 2009), 7-8.
[89] Cfr. Diccionari de alguerés, consultato 22 dicembre, 2022, http://www.algueres.net.

era un sistema che dava lavoro a molti, se si considera che per ogni bastimento erano impiegate almeno un centinaio di imbarcazioni.

È chiaro che il personaggio di *Jonquillet* sia fortemente ispirato alla leggendaria figura di Arguimbau, che, nell'arco di trentott'anni, stringe numerose relazioni in città, non solo amicali ma, a quanto pare, anche amorose, tanto da aver lasciato diversi figli illegittimi. *Jonquillet* è un ricco armatore di bastimenti aragostieri, un avventuriero, un uomo illuminato che, con arguzia, ha la capacità di modernizzare il piccolo porto, rivoluzionando gli usi e i costumi della pesca, proprio come fece il minorchino nei primi anni del Novecento. Un personaggio, forse, un po' presuntuoso per Simon Mossa, ma certamente capace. Il nome attribuitogli, l'unico di derivazione catalana, tra l'altro, sembra anche rievocare il *jonc* o *jonquet* o *jonquilla* utilizzati, insieme ai polloni di olivastro, per la costruzione delle nasse impiegate nella pesca delle aragoste. Il personaggio di *Jonquillet,* così come quello di *xa Caterina*, ritorna anche in *Pujerra*, il romanzo dal tono canzonatorio, anch'esso ambientato ad Alghero, che Simon Mossa inizia a scrivere nel 1943. Anche in questo caso il forestiero giunge in città per commerciare, è padrone di barca e dispone di un ufficio nei pressi del porto[90].

Antonio Simon Mossa deve senz'altro aver avuto occasione di conoscere Gabriel Arguimbau che, negli ultimi anni, era solito alloggiare presso la pensione di Giovannina Secondo, sita in Piazza Civica al numero 8, dove morì, a causa di un infarto, il 14 maggio 1938, all'età di sessantadue anni[91]. All'epoca – come scrive Michele Chessa – l'industria turistica algherese aveva ancora un carattere prettamente "famigliare". I villeggianti erano soliti prendere in affitto camere o appartamenti delle famiglie locali, specie dei pescatori che, spesso e volentieri, si premuravano di cucinare per gli ospiti, anche perché le strutture ricettive erano veramente poche[92]. In via Cavour c'era l'Albergo Italia, uno dei primissimi sorti in città, che disponeva di sole otto camere, undici posti letto e un bagno; in via Minerva – nella stessa via in cui abitava la famiglia Ceravola – vi era il Leon d'Oro; e in Piazza Civica la pensione di Giovannina Secondo, la stessa in cui, presumibilmente, alloggiava la famiglia Simon nei primi anni Trenta. L'11 dicembre 1935, sul suo *Diario*, rievocando le vacanze trascorse nella sua amata *Barceloneta*, il giovane scrive:

> «Nel silenzio della mia camera mi è sembrato di essere ancora da signora Giovannina in Alghero quegli anni passati, quando mi ritiravo dopo aver osservato

[90] Cfr. Cap. III, par. 3.1.
[91] Rafael Caria racconta che Gabriel Arguimbau, negli anni precedenti, era solito alloggiare a casa di Giuseppe Balata, in via Carlo Alberto, o a casa di Michela Damiani, al *Carrer de la Merced* – oggi via Roma – al numero 54. Cfr. Caria, "El lèxic dels mariners algueresos entre catalanitat i mediterraneïtat," 138.
[92] Cfr. Chessa, *Racconti algheresi. 3° volume*, 39.

> a lungo la luna sul golfo, da sotto la torre di Sulis, ed aver camminato sotto le mura scure e sotto gli spalti della Maddalena illuminati dalle lampade tremolanti mosse dal vento di terra. E lontana la strada di Sassari. E nel giardino un fruscio leggero. E intanto suonano le chitarre hawaiane mentre io sto in questa cameretta come quella di signora Giovannina ma non ho il coraggio di affacciarmi perché invece delle luci lontanissime di Kalik e delle barche biancheggianti nell'ombra della cala vedrei questo odioso cortile fiorentino. Ah, quegli anni, non ritorneranno più! Quando ero nella mia cameretta di signora Giovannina e guardavo il mare di notte. Resistiamo! Lottiamo! Soffriamo! Buona notte»[93].

È significativo anche il nome scelto per la goletta, *Progresso*, che oltre a richiamare palesemente l'apertura al nuovo e il progredire verso la modernità e lo sviluppo, rievoca uno dei motopescherecci portati ad Alghero dal minorchino e, successivamente, venduto ai ponzesi.

L'antagonista di *Jonquillet*, Luigi Castiglia, invece, sembrerebbe ricalcare la figura di Gavino Marengo, spedizioniere e rappresentante dell'armatore, nonché Console di Spagna, che aveva il suo ufficio d'agente di trasporto proprio in Piazza Civica, in un locale al piano terra di uno dei palazzi signorili che fiancheggiano il Palazzo Lavagna[94]. Un altro indizio che fa supporre l'ispirazione di Simon Mossa a Marengo è proprio il cognome di zio Luigi, "Castiglia", che sembrerebbe giocare con la regione centro-settentrionale della Spagna.

IV.5. La colonna sonora

Nella sceneggiatura presentata da Antonio Simon Mossa ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna sono indicate anche le musiche che – come precisa l'autore – trattasi di «canzoni popolari di marinai. Tutte molto comuni nel mare nostro»[95]. Naturalmente, il giovane non poteva non pescare dalla tradizione algherese, quanto meno per il tema portante: *La canzone del marinaio* che – come attesta lo spartito allegato, comprendente musica e testo[96] – altro non è che la versione locale della canzone d'amore, di derivazione catalana, *Mariner, bon mariner*.

> Iò l'è vist i cunasciut etc.
> O mariné bon mariné che Deu vus doni bunanza

[93] Cfr. c. (n.n.) *Diario 1935/36*, in ASM, nota datata 11 dicembre 1935.
[94] Cfr. Chessa, *Racconti algheresi. 2° volume*, 45.
[95] Cfr. c. (n.n.) *Littoriali della cultura e dell'arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale – 2400 m. Vento di terra. Soggetto cinematografico dattiloscritto. Elaborazione del soggetto in previsione di montaggio (Sceneggiatura) dattiloscritta*, in ASM.
[96] C. (n.n.) *La canzone del marinaio. Spartito con musica e testo*, in ASM.

I vist aveu i cunasciut al meu amarò de Franza
Ritornello (più svelto, quasi allegro)
Son set anz che l'é asparat altrus set l'asper ancara
I si rinta set no i vé mongia me trobba pusara
Mongia del munastir sant che tè il nom de Santa Clara

Simon Mossa annota il testo utilizzando la grafia italiana, anche se, all'epoca, la canzone era stata già trascritta in grafia catalana da Eduard Toda i Güell nel libro *L'Alguer. Un poble català d'Italia*, scritto a seguito del viaggio compiuto in città nel 1887[97]. Un'opera che ebbe uno straordinario successo tra i poeti e gli scrittori locali, poiché rappresentava il tanto atteso riconoscimento del proprio ruolo e della propria lingua, «una legittimazione a comunicare, tramite la lingua algherese, con il mondo catalano, geograficamente lontano, ma sentito molto vicino»[98]. Il diplomatico spagnolo si limita a trascrivere il testo della canzone, omettendo la partitura musicale e precisando che originariamente doveva essere certamente più lungo rispetto a quello tramandato nella piccola cittadina.

Mariner, bon mariner,
que Deu vos donga bonansa,
vist haveu y conegut
al meu amador de Fransa?
– Jo l'he vist y conegut
y sé hont se troba en eix dia
y l'están ara casant
ab la princesa de Hungría.
Son set anys que l'he esperat,
altres set l'espero encara,
y si dintre set no vé,
monja me troba posada,
monja del monastir sant
que té 'l nom de Santa Clara.
– Si vos vos posessiu monja,
ell se posarà fraret,
ell se posarà fraret,
y vos pendrá confessant;
y calleuvos vos, la bella,
que jo só lo vostre amant.
Si vos fessiu anguileta,
ell se fará pescador,
ell se fará pescador,
y vos prenderá pescant;

[97] Cfr. Eduard Toda i Güell, *L'Alguer. Un popolo catalano d'Italia. Traduzione, introduzione e note a cura di Rafael Caria* (Sassari: Edizioni Gallizzi, 1981), 142-145.
[98] Cfr. Valsecchi, *Storia di Alghero tra '800 e '900*, 16.

y calleuvos vos, la bella,
que jo só lo vostre amant.
Si vos fessiu orinella,
ell se ferá cassador,
ell se ferá cassador,
y vos prenderá cassant;
y calleuvos vos, la bella,
que jo só lo vostre amant.

Secondo quanto riportato in una pubblicazione curata dalla ONG Plataforma per la Llengua[99], pare che la canzone sia scomparsa dalla memoria popolare e dal repertorio dei cantanti algheresi; non è chiaro quando, ma è certo che dal 1979 il gruppo *Està esclarint* inizia a proporre nelle feste popolari una versione raccolta da Antonello Colledanchise a seguito di una intervista fatta a Bonaria Pala[100]. Versione che, a partire dal 1981, viene interpretata anche dal gruppo *Càlic* e che è leggermente diversa rispetto a quella riportata da Toda i Güell.

Mariner, bon mariner, Déu vos dongui abundància,
haveu vist i coneixut el meu amador de França?
Jo l'he vist I l'he parlat i una ambaixada m'ha dat,
una ambaixada m'ha dat, que vos cerqueu altro amor.
I fa set anys jo he esperat, i altros set l'espera encara
si en aqueixos set no ve, monja me troba posada,
monja del monestir sant que tè el nom de Santa Clara,
si en aqueixos set no ve, monja me troba posada.
I si vós us poseu monja, jo me posaré fraret,
i al convent de la Mercé vos prengueré en confessió.
I si vós us feu fraret, jo me faré una anguileta,
jo me faré una anguileta i me n'anigueré nedant.
I si vós us feu anguileta, jo me faré pescador,
jo me faré pescador i vos prengueré pescant,
i veniu vós la mia bella, que jo so lo vostro amant.

Dagli studi fatti comparando le diverse versioni della canzone tramandate in Catalogna e a Maiorca, sembrerebbe che il frammento ricordato ad Alghero sia dovuto alla fusione di due canzoni popolari catalane e maiorchine – *La tornada del marit* e *Ses trasformacions* – riportate da Joan Amades nel suo *Folklore de Catalunya, cançoner*, anche se la melodia della versione algherese non corrisponde a quelle dei due canti originari[101]. È evidente, però, che tra la seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta – quando Antonio

[99] Cfr. Plataforma per la Llengua de l'Alguer, *Mans manetes. L'Alguer. Paraules, cançons i veus de minyons* (Alghero: Plataforma per la Llengua, 2017).
[100] Ivi, 21.
[101] Ibid.

Simon Mossa lavora a *Vento di terra – Mariner, bon mariner* fosse ancora viva nella memoria degli algheresi. Il fatto che il giovane utilizzi una grafia italiana e non catalana fa dedurre che non conoscesse il testo di Toda i Güell, ma che abbia potuto apprendere la canzone da qualche algherese. Entrambe le versioni, inoltre, ripropongono il termine *bonança*, ossia bonaccia – *bunanza* in Antonio Simon Mossa e *bonansa* in Toda i Güell – sostituito nella versione più recente da *abundància*, foneticamente vicino al precedente e probabilmente più comprensibile rispetto a un termine che, a causa della trasmissione esclusivamente orale della lingua, si era ormai perso.

La musica che – come precisa il giovane – «ha solo funzione di commento o di descrizione, [talvolta] è … usata in maniera contrappuntistica con l'immagine»[102]. *La canzone del marinaio* accompagna tutte le scene che ritraggono la vita quotidiana e che seguono la storia d'amore tra Gabriela e Mattia e le ingerenze di *Jonquillet*; mentre, la gran parte delle scene che hanno per protagonista il *Progresso* sono accompagnate da *La canzone di Valparaiso*, un brano inquieto e nostalgico scritto e composto da Simon Mossa appositamente per il film. Nell'Archivio sono contenuti due spariti con l'arrangiamento musicale per pianoforte che denotano una buona conoscenza della grammatica musicale, e due diverse versioni del testo della canzone che coincidono per le prime due strofe[103].

1
Sento l'acqua alla sentina.
Pompa, pompa, marinaio:
la mia barca poverina,
la mia barca sta affondando…
2
I madieri han scricchiolato.
Batti batti carpentiere:
il timone s'è spezzato,
la mia barca sta affondando

La prima versione prosegue con i versi:

C'è la lancia di rispetto
Comandante in do sei andato
Valparaiso maledetto
La mia barca mi hai perduto

[102] Cfr. c. (n.n.) *Littoriali della cultura e dell'arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale – 2400 m. Vento di terra. Soggetto cinematografico dattiloscritto. Elaborazione del soggetto in previsione di montaggio (Sceneggiatura) dattiloscritta*, in ASM.
[103] Cfr. c. (n.n.) *La canzone di Valparaiso. Film Vento di terra! La Caleta. Partitura musicale; Canzone di Valparaiso – Film: Vento di terra. Partitura musicale; La canzone di Valparaiso Coro. Prima versione del testo; Canzone di Valparaiso. Seconda versione del testo*, in ASM.

La mia barca mi hai perduto:
Comandante non ascolti?
C'è una lettera per te
Sotto l'acqua ti rivolti?
Comandante non rispondi?
Comandante non rispondi?

che nella seconda versione sono stati sostituiti da:

3
Mille miglia ho navigato,
sono giunto già allo stretto,
Valparaiso ho già avvistato,
Valparaiso maledetto.
4
Mille miglia ho navigato
con la barca della morte,
mille leghe ho bordeggiato
ignorando la mia sorte
5
Con la barca mia ho toccato
la scogliera "maledetta"
"Comandante ti ho salvato,
c'è una lancia che ti aspetta"
6
"Comandante non rispondi?
La tua voce or ora ho udito"
"Tu con l'eco mi confondi.
A me il mare mi ha inghiottito"

Già nel titolo si riscontra quella sua fascinazione, di cui parla anche Manlio Brigaglia, per il mondo latino-americano[104], tirando in ballo *Valparaíso*, la città portuale cilena, "Gioiello del Pacifico", scalo obbligato per le navi che, attraverso lo stretto di Magellano, dall'Oceano Atlantico giungevano all'Oceano Pacifico.

Sul *Progresso* s'intona anche *La canzone dello Sciabecco Piratesco*, richiamando l'imbarcazione d'origine araba, caratterizzata da tre alberi a vela latina, che, tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, iniziò a essere regolarmente impiegata nelle marinerie mediterranee e militari, tra cui anche quella sarda.

Lo sciabecco piratesco
Che sen vien di Barberia…
Noi paura non abbiamo
Della imperial galera…

[104] Si veda cap. III, par. 3.1.

Questa è l'isola misteriosa
Il tesoro fia scovato
Lo spione fia impiccato
Al pennone di trinchet…

All'esterno della taverna di zia Caterina, dove gli avventori dibattono sulla prepotenza del forestiero, si ode, invece, una fisarmonica che accompagna una voce che intona *La canzone di Porto Longone*:

Suona suona la campana,
La campana della reclusione,
Daghe daghe a Porto Longone
In prigione bisogna morir…

Simon Mossa, con qualche piccolo accorgimento, ripropone l'ultima strofa della *Canzone di Portolongone*, esito della fusione di due canti risalenti a epoche diverse[105], che in un passaggio della sceneggiatura cita anche come «La canzone della Galera "Suona suona la Campana»[106]. Il riferimento è alla fortezza fatta costruire, al principio del XVII secolo, da Filippo III di Spagna sull'Isola d'Elba, successivamente convertita prima in carcere militare e poi in penitenziario civile, uno dei luoghi di prigionia più famigerati d'Italia, tanto che durante il ventennio fascista vi vengono rinchiusi diversi prigionieri politici[107]. Porto Longone è, però, anche la baia in cui sorge il porto turistico di Santa Teresa di Gallura, il cui nome originario era appunto *Lungoni* in gallurese, *Lungone* in sardo.

L'ultima canzone citata da Simon Mossa nella sceneggiatura è *Vado cercando l'ombra* di Canepa. Il giovane la associa a due diverse scene: la prima descrive una giornata uggiosa in cui zio Luigi trova riparo nella taverna di zia Caterina; mentre la seconda, annuncia l'imminente rientro in porto del *Progresso*.

---

[105] Le prime quattro strofe dovrebbero provenire da una canzone ottocentesca trasmessa dai cantastorie (*Avevo quindici anni, ero bambino, m'innamorai di quella bambinella; l'amor cominciò lì e lei mi disse sì e incominciò a tradirmi la mia stella. A piazza Margellin, Castelammare, avevo appuntamento quella sera e mi girai di qua e mi girai di là: la vidi accompagnata da un signore. Io ti perdono, per la prima volta, io ti perdono perché sei bambina, ma ho detto, e lo farò, che il sangue tuo berrò; delle parole mie farò dottrina. Sappi ch'io son nativo parmigiano, il capo sono della malavita e giro di notte e dì armato di pugnal per toglierti la vita, scellerata*); mentre l'ultima strofa, quella riproposta dal giovane Simon Mossa, dovrebbe essere di origine medioevale (*Sona sona la campana, la campana la campana di Portolongone, la campana della reclusione; in prigione mi voglion portar*). Cfr. Anonimo, "Canzone di Portolongone," Canzoni contro la guerra, consultato 4 ottobre, 2021, https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=5744&lang=it.

[106] Cfr. c. (n.n.) *Littoriali della cultura e dell'arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale – 2400 m. Vento di terra. Soggetto cinematografico dattiloscritto. Elaborazione del soggetto in previsione di montaggio (Sceneggiatura) dattiloscritta*, in ASM.

[107] Cfr. "La Storia di Porto Azzurro dal piccolo paese di pescatori al turismo dell'Isola d'Elba," Porto Azzurro Località turistica dell'Isola d'Elba, consultato 26 dicembre, 2022, https://www.portoazzurroapp.com/it/storia-di-porto-azzurro-isoladelba.

SEQUENZA IX. Da bordo del Progresso…
SERIE XLII. Esterno – Il Progresso sta per ritornare
290.
C.L. Il progresso in navigazione. È sera, il sole è calato.
291.
C.L. il comandante in mezzo alla tolda. Marinai seduti qua e là. Camera a poppa.

COMANDANTE
"…fra dieci giorni saremo a casa…"

292.
P.P. di un marinaio che ride.
293.
C.M. di un altro marinaio che ride. Panoramica lenta destra. Un altro marinaio che ride. Poi un altro ancora e un altro, tutti sparpagliati nella coperta. Chi seduto su un mucchio di corde; chi appoggiato a una lancia di salvataggio; chi al bastingaggio. Tutti ridono contenti, pensando alla famiglia lontana. La panoramica termina sotto l'albero di maestra. Un marinaio seduto su un barile, ridendo, contorce il mantice della fisarmonica.

Accordo fortissimo.

294.
M.C. Giovannino contornato da altri marinai che cammina sulle mani.

Fisarmonica ha iniziato a suonare.

295.
P.M. dal basso di un marinaio. Canta.

Voce del Marinaio.

296.
M.C. dei marinai.

La prima
La primavera viene…
CORO
Il caldo caldo comincia a fare

297.
P.M. di Mattia che canta.

MATTIA
Vado cercando…
CORO (f.c.)
…l'ombra
Vado cercando l'ombra.

298.
M.C. dei marinai. Cantano. Altra angolazione.

Non la posso trovare…

299.
P.M. di un marinaio. Come q. 295.

MARINAIO
Tutti
Tutti me lo dicevano…

300.
P.M. del suonatore di fisarmonica.

CORO
Che avevi
Avevi un altro amante…

301.
P.M. di Mattia. Come q. 297.

MATTIA
Io meschinello…

302.
P.M. del coro, dal basso.

CORO
…misero
Io meschinello misero
Credevo ai pianti tuoi…

303.
C.L. del mare da bordo.

VOCE (sempre cantando)
La prima
La primavera viene…

304.
C.L. il mare da poppa, la scia.

CORO
Il caldo
Caldo comincia a fare…

305.
C.L. da poppa. L'alberatura. È quasi notte. Crepuscolo. Controluce.

VOCE
Vado cercando…
CORO
…l'ombra
Vado cercando l'ombra
Non la posso trovare…

Il pezzo intonato dai marinai, che il giovane sembrerebbe attribuire al compositore sassarese Luigi Canepa, in realtà, è una canzone popolare sassarese, presumibilmente scritta dal Dottor Attilio Marongiu, il cui testo è stato in parte ricostruito dal Professore Salvatore Patatu in tempi piuttosto recenti[108]. Il canto che, spesso e volentieri, veniva intonato dagli avventori di qualche *zilleri*, nella sua parte centrale recita:

La primavera viene,
caldo comincia a fare.
Vado cercando l'ombra,
ma non la posso trovare.
Tutti me lo dicevano
che avevi un altro amante.
O meschinello misero,
credevo nei tuoi pianti.
Sei bella quando ridi,

[108] Cfr. "Vado cercando l'ombra," *La Nuova Sardegna*, 25 ottobre, 2012; "Cercando l'ombra si trova il ricordo di un uomo ironico," *La Nuova Sardegna*, 17 novembre, 2012.

sei bella quanto piangi.
Solleva gli occhi, guardami,
ricorda il nome mio.

La canzone dovrebbe raccontare la storia di un tradimento o di un delitto e del conseguente pentimento, per cui "l'ombra" potrebbe voler indicare l'ombra fuggente di una donna amata[109]. Il testo, seppur con qualche differenza, figura sulla pagina Servas Singing con il titolo *La primavera viene*[110], e i primi quattro versi sembrerebbero trovare origine in *E cc'è 'a primavera*, una delle tante serenate d'origine siciliana che i giovani erano soliti recitare e/o cantare, con l'accompagnamento di orchestrali, sotto la finestra della propria bella[111].

E cc'è 'a primavera
e cchi cauru ca fa,
iu vagghiu circannu l'ummira
e nun na puozzu sciari;
m'accuorgiu ri luntanu,
sutta n'arbiru ca pinnìa
iddha circannu l'ummira,
e iu cci abbicinava.
Arrivatu sutta l'arbiru,
mi ci spiecu ppi 'n favuri:
«Beddha, rammi 'na pampina,
ca m'asciucu 'sti sururi».
E iddha mi rispusi
cchê suoi aruci paroli:
«lu nun ti rugnu pampini,
ti rugnu 'u ma cori»[112].

IV.6. Un luogo a servizio dell'immaginazione

Pur caratterizzando la città in tutte le sue peculiarità, Antonio Simon Mossa riesce comunque a renderla universale, contestualmente all'epoca che vive. L'Alghero figurata in

[109] Ibid.
[110] *La prima… la primavera viene | E caldo caldo comincia a fare | Vado cercando l'ombra | Vado cercando l'ombra | Non la posso trovare | E tutti… tutti me lo dicevano | Che avevi un'altra amante | Oh! Meschinella misera | Oh! Meschinella misera | Credevo nei tuoi baci | Sei bella… sei bella quando ridi | Sei cara sei cara quando preghi | Alza gli occhietti belli | Alza gli occhietti belli | Rammenta il nome mio*. Cfr. "La primavera viene," Servas singing, consultato 2 gennaio, 2023, https://sites.google.com/site/servassinging.
[111] Cfr. Ignazia Iemmolo Portelli, *Cosi ri casa nostra. Il mondo rosolinese nei canti e nei detti popolari* (Tricase: Youcanprint, 2016), 214.
[112] *E c'è la primavera e che caldo fa, vado cercando l'ombra e non la posso trovare; mi accorgo di lontano, sotto un albero pendente lei cercava l'ombra e io mi avvicinavo. Giunto sotto l'albero le chiedevo un favore: «Bella, dammi una foglia, che mi asciugo il sudore». E lei mi rispose con le sue dolci parole: «Io non ti do foglie, ti do il mio cuore».* Ibid.

Vento di terra è, però, una città che non ha ancora conosciuto la devastazione della guerra, una città che non è stata ancora sventrata dal tragico bombardamento della notte di San Pasquale, «una nit del dimoni»[113], come viene definita da un Simon Mossa più maturo in *Una tarda de maig*. Fino a quel momento Alghero aveva vissuto un'apparente normalità, anche perché la stampa locale, imperterrita, continuava a minimizzare le sconfitte italiane. Il 17 maggio 1943, alle 22.30, però, la città viene ripetutamente mitragliata e bombardata da alcuni caccia inglesi: si tratta del primo esperimento bellico notturno, che Simon Mossa rievoca con queste parole:

> «Sota un cel negre de por, com diu el capellà la nit de dijous sant, un gran foc bestial de màquines humanes teniva de davallar en els carreronets muts, i arruïnar cada cosa: tant que el somiu de la minyonia acabava brutalment en el gran silenci plorant per allò que tots havíem perdut, per sempre»[114].

All'indomani, si contano circa centoundici vittime e cinquecento abitazioni distrutte. A immortalare gli effetti del bombardamento nemico, il *cinegufino* Arturo Usai che – dopo essersi fatto prestare dal "Regio fotografo Perella" una macchina fotografica con un rullo di negativo da trentasei fotogrammi – inforca la bicicletta e da Sassari pedala fino ad Alghero. Usai, che in quel periodo svolge anche qualche funzione per il Partito, intercettando alcune frequenze inglesi, era venuto a conoscenza della «possibilità di raid aerei degli anglo-americani sulla Sardegna Nord-Occidentale»[115]; pertanto, tramite la sua fidanzata e alcuni parenti, era riuscito a spargere la voce del pericolo, e gran parte degli algheresi aveva preferito allontanarsi dalla città per ripiegare nelle campagne. Tuttavia, dato che la città non era stata colpita nel corso della giornata, alcuni decidono di rientrarvi per trascorrere la notte, una scelta che gli sarà fatale[116]. La mattina del 18 maggio, il giovane fotografa gli effetti del bombardamento nemico. Resosi conto del sangue sulle sue scarpe e della consistenza del terreno che rivelava la presenza di cadaveri ancora sepolti sotto le macerie – in una intervista rilasciata alla sottoscritta il 17 marzo 2010 – afferma: «allora l'entusiasmo di fotografare mi è passato, ho chiuso la macchina fotografica, ho ripreso la bicicletta e me ne sono tornato a Sassari». Una volta a Sassari, mostrate le fotografie alle autorità, riceve il "consiglio" di chiuderle in un cassetto e attendere tempi

[113] Cfr. Antoni Simon Mossa, "Una tarda de maig," in *El pont retrobat. Escrits d'Antoni Simon Mossa. Il ponte riscoperto. Scritti di Antonio Simon Mossa*, a cura dell'associazione culturale Pro no ismentigare (Sassari, 2016), 32.
[114] Ibid.
[115] Cfr. Enrico A. Valsecchi, Lucio Marinaro e Lorenzo Zicconi, *La notte di San Pasquale. Quei difficili anni ad Alghero tra storia e ricordi* (Alghero: La Celere editrice, 2003).
[116] Cfr. Rondello, "A passo ridotto con il cineguf. La sezione cinematografica di Sassari: il cinedilettante Arturo Usai".

migliori, per non far vedere quanto fosse distruttiva e totalizzante la vittoria del nemico. Usai segue alla lettera il consiglio e conserva le fotografie in un frigorifero, dove vi restano per circa trent'anni. A oggi sono l'unica testimonianza visiva del bombardamento ai danni della città di Alghero. La maggior parte delle abitazioni crollate non sarà mai più ricostruita, lasciando spazio a slarghi, piazzette e scalinate che ai tempi della redazione di *Vento di terra* non esistevano. I tragitti percorsi dai personaggi di Simon Mossa, quindi, sono piuttosto obbligati, come per esempio quello compiuto da Giovannino, in uno dei primi trattamenti, per raggiungere la propria abitazione sui bastioni.

> È Giovannino. Guarda il mare. Si avvicina alla dogana. Tre vecchi marinai a ridosso della muraglia discorrono fumando. Si affaccia un uomo. Il telefono. Il telefono dal semaforo di capo caccia. Il telefonista annunzia che una barca si è messa in salvo. Il ragazzo guarda il telefonista per un istante, poi va via di corsa, sotto il portico di Porta a Mare, in Piazza, Via Maiorca, Via Gilbert Ferret, sino alla casa sugli spalti[117].

Per raggiungere i bastioni da via Gilbert Ferret, il personaggio avrebbe avuto due sole opzioni: percorrere la via fino all'incrocio con via Umberto I, svoltare a sinistra e procedere per un brevissimo tratto fino alla chiesa della Misericordia, per poi svoltare a destra verso la piazzetta del Carmelo, di fronte alla Torre di San Giacomo; in alternativa, percorrere via Gilbert Ferret fino all'incrocio con via Cavour, svoltare a sinistra e procedere fino alla piazzetta del Carmelo, all'incrocio tra i Bastioni Marco Polo e Cristoforo Colombo, dato che, all'epoca, via Cavour non aveva alcun altro sbocco sui bastioni. Tra l'altro, questa sarà proprio la zona più colpita dal bombardamento.

Vento di terra è certamente il progetto cinematografico più compiuto di Antonio Simon Mossa, una vera e propria dichiarazione d'amore per la sua Alghero, continua fonte d'ispirazione, ma non è l'unico soggetto a essere evidentemente ispirato dalla marineria locale. Nell'Archivio, infatti, è contenuto anche il soggetto n. 5 dal titolo *La tartana*[118], un tipo di imbarcazione impiegata per il trasporto merci da e per il porto di Alghero. Come scrive Carlo Catardi, all'epoca «la spedizione via terra su mezzi gommati era quasi sconosciuta, e lo era in Sardegna anche quello su rotaie», poiché il trasporto merci risultava spesso complicato e antieconomico, perciò si prediligeva la via mare. Dato che il porto non poteva accogliere navigli di grosso tonnellaggio, per via della scarsa profondità delle acque, le tartane venivano impiegate per «effettuare il trasporto da e per la nave alla

[117] Cfr. c. (n.n.) *Vento di terra. Trattamento dattiloscritto sequenze 1-4*, in ASM.
[118] Cfr. c. (n.n.) *Soggetto cinematografico n. 5. La tartana*, in ASM.

fonda»[119]. I velieri, però, periodicamente, raggiungevano anche l'arcipelago toscano, in particolar modo l'Isola d'Elba, per scaricare a Portoferraio – poco distante da Portolongone, attuale Porto Azzurro – carichi di minerali estratti in Sardegna, per lo più rame e piombo.

Il soggetto scritto da Antonio Simon Mossa ha per protagonista la tartana *Sette fratelli* di zio Antioco, impiegata per il trasporto di sabbia dall'arenile de Le Bombarde alla città. Già dalle prime righe è evidente il riferimento ad Antioco Ceravola, uno dei fratelli proprietari delle barche da diporto impiegate in inverno per il trasporto di sabbia e ciottoli destinati alla pavimentazione delle strade cittadine. Lo stesso personaggio menzionato in una delle versioni del soggetto di *Vento di terra,* che a bordo di un motoscafo soccorre un barchino a remi nel bel mezzo di una tempesta. Anche il nome dell'imbarcazione rievoca il soggetto precedente, dato che *I sette fratelli,* insieme a *La Speranza* e all'*Alma*, figurano tra i bastimenti di proprietà di *Jonquillet*. Al centro della storia de *La tartana,* l'incontro tra due giovani: Maddalena, la figlia del cantoniere, e Carmelo, il mozzo.

L'immaginazione del giovane corre e il suo favoleggiare su Alghero non si limita ai soli progetti cinematografici e letterari, ma emerge anche dalla corrispondenza intrattenuta con sua sorella Angela, ai tempi della breve permanenza in Germania, con la quale inventa avventure in stile *Far West* che trovano la perfetta ambientazione nel *Fort Mandel*, nella *Indian Reserve* e nella *Sassertown,* rispettivamente Forte della Maddalena, Porto Conte/Le Bombarde e Sassari.

IV.7. Sulle tracce di Antonio Simon Mossa: un itinerario di cineturismo

Vento di terra, film di carattere sociale, narrativo e "cosmopolita", che Antonio Simon Mossa scrive poco più che ventenne, al momento rappresenta la prima traccia cinematografica riconducibile ad Alghero, che aggiunge un ulteriore tassello alla più ampia storia cinematografica della Sardegna. Lo studio dei documenti contenuti nell'Archivio e il lavoro di ricostruzione che è seguito hanno condotto all'ideazione di un itinerario di cineturismo, un *tour* a piedi che, a partire dalla sceneggiatura, ha guidato i partecipanti alla scoperta di un'Alghero del passato, i cui luoghi e abitanti hanno fortemente ispirato e condizionato l'estro creativo di Antonio Simon Mossa nella stesura del suo melodramma neorealista *ante litteram.* Un viaggio nel tempo fatto di addii e ritorni, attraverso il quale si è raccontato il rapporto d'amore tra l'autore e la piccola cittadina catalana, gli

[119] Cfr. Catardi, *Pescatori algheresi del Novecento*, 83-84.

innumerevoli studi e progetti e le collaborazioni con i *cinegufini* e futuri documentaristi Fiorenzo Serra e Arturo Usai, ricostruendo anche le relazioni intercorse nello spazio di interscambio culturale offerto da GUF e CINEGUF. L'itinerario, inaugurato nel luglio 2021, in occasione del cinquantenario della morte di Simon Mossa, e riproposto nell'estate 2022, ha alternato il racconto narrato dalla sottoscritta a momenti performativi curati dal cantautore algherese Davide Casu, come la lettura di brani tratti dagli scritti autografi di Simon Mossa e la reinterpretazione di canzoni della tradizione popolare algherese, alcune delle quali indicate dall'autore per la colonna sonora del film.

L'itinerario si somma ai due *tour*, già promossi e sperimentati nel corso delle edizioni 2018, 2019 e 2021 di *Cinema delle Terre del Mare. Festival itinerante per cinefili in movimento*, ideato e organizzato dalla Società Umanitaria di Alghero, in funzione del progetto di cineturismo avviato nell'ambito della manifestazione e finalizzato alla promozione del territorio attraverso la storia del cinema girato in città, per rilanciare la candidatura di Alghero Città del Cinema. Gli itinerari di cineturismo – guidati dalla sottoscritta con la collaborazione di Maria Cau di A S'Andira Experiences in Sardinia – infatti, mirano alla scoperta dei luoghi di una città che, grazie a posizione, ambiente e cultura, sin dai primi anni Sessanta, si è offerta come prezioso set cinematografico e televisivo, accogliendo attori, attrici, registi e produttori di calibro internazionale, e ospitando uno dei primi e più importanti Festival cinematografici dell'epoca: il Meeting Internazionale del Cinema, nato a Capo Caccia nel 1965. Dei percorsi guidati, fuori e dentro le mura della città vecchia e lungo la costa, alla (ri)scoperta di un passato illustre, che unisce la storia del territorio a quella del cinema, attraverso un racconto che mescola storia, cultura e costume, verità e leggenda, quotidianità e mito, perché – parafrasando Antonio Simon Mossa – «esistono mille Alghero, mille immagini riflesse dallo specchio della [sua] intima bellezza»[120].

[120] Cfr. Antonio Simon Mossa, "Alghero," in *Alghero, cara de roses*, a cura di Antonio Ballero De Candia. Cagliari: Edizioni F.lli Fossataro, 1961, 85-86.

Conclusioni

Sin dal primissimo studio delle carte contenute nell'Archivio è stato possibile riscontrare come la passione per il cinema, che Antonio Simon Mossa coltiva dall'infanzia, sia talmente travolgente che la settima arte si tramuta presto in una vera e propria vocazione, punto di riferimento imprescindibile a cui si rivolgerà tutta la sua produzione futura. D'altronde – come sostiene anche Gian Piero Brunetta – per i nati tra la seconda metà degli anni Dieci e la fine degli anni Venti, «il cinema è come la prima forma di alimentazione artificiale dopo la fine dell'allattamento al seno»[1]. Dall'analisi approfondita di alcuni scritti autografi, risalenti a tre distinti periodi della vita di Simon Mossa (adolescenza, giovinezza e maturità), che danno conto dei film visti in sala, dei generi e registi prediletti, e della tipologia di cinema e teatri frequentati nel corso degli anni, si assiste alla graduale evoluzione del suo gusto estetico e del suo pensiero critico. Dal cinema americano, tollerato dal regime, se non addirittura considerato utile per gli ideali di attivismo, forza, gioventù e spirito di conquista che il fascismo intendeva esibire come propri[2], Antonio Simon Mossa approda ai grandi maestri, Clair, Capra, Duvivier, Feyder, Lang, Murnau, Renoir tra gli altri, grazie alla frequentazione della sezione cinematografica del Gruppo Universitario Fascista di Firenze. Si tratta di una esperienza che gli consente di acquisire ampie competenze rispetto alle tecniche e al linguaggio cinematografico e che, presto, instilla nel giovane il germe della critica, attività che troverà il suo compimento nella stesura di *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, preziosa testimonianza del fermento intellettuale che lo anima in quegli anni. Un manuale di teoria e tecnica cinematografica, pregno di suggestioni estetiche e di riferimenti culturali e filosofici, con cui Simon Mossa «invoca una vera e propria "bonifica" intellettuale»[3].

Dalla ricostruzione dell'esperienza universitaria, compiuta tra la seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, che lo porta a formarsi nell'ambito dei GUF di Pisa, Firenze, Roma e Sassari, emerge il profilo di un giovane propenso alla multidisciplinarietà. Il suo impegno in numerose attività culturali, spesso promosse dalle sezioni studentesche o svolte attraverso la partecipazione a diverse edizioni dei Prelittoriali e dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, lo portano a misurarsi con svariati linguaggi, dalla musica alla pittura, dall'architettura alla letteratura, dalle lingue alle culture straniere, con lo sguardo rivolto

[1] Cfr. Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, 59.
[2] Cfr. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Ossessione". 1929-1945*, 146.
[3] Cfr. Mariani, "La filosofia del cinema nelle pagine di un giovane a fine Ventennio," in *Praxis und Kino (Prassi e Cinema)*, 25.

sempre verso il cinema. Quando il giovane Simon Mossa scrive un testo ha sempre il sapore della sceneggiatura; quando ascolta, suona o compone musica, la pensa come fosse una colonna sonora; quando ha davanti a sé una pagina bianca sulla quale dipinge, disegna o inchiostra, lo fa tenendo a mente i film che ha visto e quelli che vorrebbe realizzare. Il cinema è il suo mezzo d'espressione privilegiato, tanto da inseguirne il sogno ancor prima di entrare a far parte del CINEGUF che, nonostante l'iniziale sfiducia del giovane, resta una delle poche strade percorribili per inserirsi nel mondo dello spettacolo, insieme al Sindacato Fascista Registi e Scenotecnici.

Se fino a oggi si era creduto che il primo tentativo di misurarsi con il mezzo cinematografico si fosse concretizzato con la sua iscrizione al CINEGUF di Firenze, risalente all'ottobre 1939, dallo studio condotto emerge come Antonio Simon Mossa cerchi di approdare all'industria cinematografica già qualche anno prima. Nel corso dell'anno accademico 1937/1938, che frequenta presso l'Università degli Studi di Roma, infatti, insieme all'amico Francesco Corrias, scrive un primo soggetto cinematografico che viene inviato alla Scalera Film; al 1938 risale la sua prima iscrizione al Sindacato Fascista Registi e Scenotecnici, che coincide con la sua iscrizione al Partito Nazionale Fascista e che, con tutta probabilità, è uno dei motivi per cui viene proposto come aiuto-regista per il progetto cinematografico *Un pezzo di terra,* promosso da Luis Trenker; mentre all'agosto 1939 risale il tentativo di accedere a Cinecittà per mezzo di alcune conoscenze di famiglia.

Questa ricerca dottorale ha condotto all'individuazione di soggetti e sceneggiature, fino a oggi inediti, di prodotti audiovisivi realizzati per il CINEGUF e la CINEGIL di Sassari da Antonio Simon Mossa in collaborazione con Fiorenzo Serra, Arturo Usai, Giuseppe Melis Bassu e Antonio Pigliaru; inoltre ha portato anche alla ricostruzione storiografica e l'analisi teorico-critica dei soggetti e delle sceneggiature scritti per il CINEGUF di Firenze tra il 1939 e il 1941: *L'armata grigia* e *La barca sul fiume*, frutto della collaborazione con Fiorenzo Serra, e *Vento di terra*, con il quale vince i Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna nel 1940, espressione di una primordiale sensibilità neorealista. Grazie allo studio delle carte contenute nel Fondo Fiorenzo Serra e alla corrispondenza privata dello stesso – gentilmente messa a disposizione dagli eredi – si sono potute avanzare delle ipotesi rispetto alle varie fasi redazionali che hanno seguito la stesura della sceneggiatura de *L'armata grigia* e che hanno condotto Serra alla redazione di altri soggetti e sceneggiature, quali *Il ferro magico, Nebbia* e il *Film sperimentale N.1*. Rispetto a *La barca sul fiume*, la cui sceneggiatura si pensava fosse stata redatta a quattro mani da Simon Mossa e Serra, è stato possibile individuare almeno tre versioni del film. Una prima versione scritta da Antonio Simon Mossa, una seconda versione rimaneggiata e

ampliata da Serra, dal quale trarrà la sua versione filmata, e una terza versione, girata da Vieri Bigazzi per il CINEGUF di Firenze a partire dalla sceneggiatura firmata da Simon Mossa.

Lo studio su *Vento di Terra*, film dal carattere sociale interamente ambientato ad Alghero, ha permesso di far emergere con chiarezza il legame che Antonio Simon Mossa aveva con la piccola cittadina d'origine catalana, cui guarda con affetto e ammirazione fin dall'infanzia, e di individuare i diversi aspetti che hanno influenzato l'estro creativo del giovane: dalla gente ai luoghi, dalla lingua alla musica, dalla terra al mare. Il vaglio dei documenti e il lavoro di ricostruzione che ne è seguito hanno condotto all'ideazione di un itinerario di cineturismo, un *tour* a piedi che, a partire dalla sceneggiatura, ha guidato i partecipanti alla scoperta di un'Alghero del passato, che ha fortemente ispirato e condizionato Antonio Simon Mossa nella stesura del suo melodramma neorealista *ante litteram.* L'itinerario, inaugurato nel luglio 2021, in occasione del cinquantenario della morte di Simon Mossa, e riproposto nell'estate 2022, che alterna il racconto a momenti performativi, si inserisce nel progetto di cineturismo, avviato dalla Società Umanitaria di Alghero nell'ambito di *Cinema delle Terre del Mare. Festival itinerante per cinefili in movimento*, finalizzato alla promozione del territorio attraverso la storia del cinema girato in città, per rilanciare la candidatura di Alghero Città del Cinema. La ricerca, infatti, che ha permesso anche una ricostruzione parziale della filmografia realizzata da Antonio Simon Mossa tra gli anni Trenta e Quaranta, da un lato, contribuisce a colmare il vuoto storiografico dell'esperienza "cinegufina" nazionale, a partire dal caso locale; dall'altro, aggiunge un tassello mancante alla più ampia storia cinematografica della Sardegna, mediante l'analisi critica di *Vento di terra* che, a oggi, pare essere il primo film ambientato ad Alghero, scritto da un sardo.

Il mio ringraziamento va alla Dottoressa Alessandra Sento, Direttrice della Società Umanitaria di Alghero, la prima ad aver sposato l'idea del progetto, e alla famiglia Simon per la fiducia riposta e per essere stata presente in ogni fase della sua realizzazione. Un ringraziamento particolare alla famiglia Serra per aver messo a disposizione della ricerca la corrispondenza privata di Fiorenzo Serra, alla Professoressa Giuseppina Fois e al Professor Guido Melis per la consultazione di «Intervento» e delle carte private appartenenti a Giuseppe Melis Bassu.

Tutto questo non sarebbe stato possibile senza il sostegno della Società Umanitaria e della Professoressa Lucia Cardone, Docente di storia e critica del cinema presso l'Università degli Studi di Sassari.

Appendice documentaria

I. Antonio Simon Mossa, *Al cinematografo*, 1929, in ASM.

Al cinema si vedono
tante cose così buffe, da
far ridere chiunque. Al cinema
accorrono persone di tutti
i tipi, di qualunque classe,
brutti, belli, eleganti, elegantissimi, taluni
con dei nasi così arcuati
che sembra vogliano
prendere con questo … uncino
il loro ombrello, o bastone,
e, quando non hanno nulla,
la sedia che loro sta dinanzi;
oppure certi che si commuovono
tanto, che piangono,
e altri che per un non nulla ridono, altri
parlano a voce alta, altri
maledicono i denari spesi
per entrare, altri gridano:
«Suona, cambia, Maestro!»:
è insomma un pandemonio.
Incomincia lo spettacolo: tutti
Tacciono; ad un tratto il maestro
sbaglia una nota:
risata generale; il film non
rimane in quadro: tutti
gridano come forsennati:
«Quadro, quadro!». Sembra
addirittura un
inferno, o un manicomio.
Quando tacciono e ritorna
il silenzio, passa il ragazzo
delle caramelle: «Caramelle
accorrete! Caramei!» allora
tutti gridano: «Zona
caramelle» «Zona Cioccolata»
e si spingono; pugni, grida,
alla fine comprano le caramelle;
ma appena si siedono in pace
passa Mussolini o il re nello schermo: immediatamente
marcia reale: Taratan…
Taratan… Taratan, tutti
Battono le mani, e si alzano
in piedi facendo un fracasso

del diavolo. Appena passate
le autorità, (si capisce nella…
… tela,) stanno per sedersi,
quando si spezza la pellicola,
allora tutti voltati in dietro
gesticolando e vociferando come
matti; messa a posto la pellicola,
contenti si accomodano,
quando, proprio in quel
momento, finisce l'atto.
Degli spettacoli non parliamone:
uno più buffo dell'altro,
ce n'è tanti e tanti,
drammatici e comici. Però
ne vidi di belli e ben proiettati,
con bei quadri, (allora nel
cinema si faceva silenzio),
e tutti commossi guardavano
sospirando, e io ridevo, si
capisce, a vedere tutti questi
dannati che chiedevano perdono
al loro creatore, (almeno,
così sembravano). Adesso
vorrei citare alcune films
piaciutimi, per es.,: Volga…!
Volga…! – Il corriere dello
Zar, Micael Strogoff.
L'aiutante dello Zar.
Buondì monello e tanti tanti
altri e molti fra questi
di avventure. Non so spiegare
tutto quello che si vede
e si sente al cinema; non
basterebbero tanti libri scritti
in piccolo, di mille pagine cadauno,
che coprano la terra in
tutte le sue parti.
Non esagero, ma è quasi così.
Non bisogna perdere
tempo in chiacchiere, dunque,
finisco il componimento, dicendo
che il cinematografo mi
piace immensamente; infatti
il dono migliore che vorrei,
sarebbe per me di andare tutti
i giorni al cinematografo.
E con tanti discorsi ho
dimenticato di accennare agli
artisti, idoli della folla, e
che piacciono molto anche

a me (Douglas Fairbanks –
Max Linder – John Gilbert –
Ivan Mousionkine –). Anche
su questi tutti si azzuffano:
chi ama uno, chi ama
l'altro. Ma io, per concludere
bene, li amo tutti allo stesso modo diffusamente.

II. *Rivoluzione. quindicinale di politica, letteratura e arte del Gruppo fascisti universitari di Firenze,* (5 maggio 1940)[1].

> Non è raro sentir dire che la sceneggiatura è nata solamente per un bisogno economico; cioè per la necessità del produttore di raccogliere quanto più materiale possibile sulla carta prima di iniziare le riprese, e vagliarne l'effettivo valore e le possibilità di sfruttamento.
> Ma questa affermazione non regge affatto alla più superficiale indagine storica. Infatti le prime sceneggiature, nate a quanto pare contemporaneamente in tutti i paesi che per primi ebbero una produzione, erano dovute semplicemente al bisogno dei direttori di allora di fissare sulla carta un programma, un canovaccio dello spettacolo stesso. Il che portava a vantaggi non indifferenti per ciò che riguarda il periodo di lavorazione, risparmio di tempo, ecc. ma era ripetiamo, semplicemente un bisogno di vago, un desiderio di fissare le idee sulla carta, prima di affidarle all'obbiettivo traditore. Il film nasceva tutto dalla improvvisazione più o meno geniale del regista e degli attori.
> Sappiamo che da una quindicina d'anni l'antico scenario si è trasformato completamente, sino a diventare complicatissimo. Se sostanzialmente non è dunque mutata la sceneggiatura, è diventata uno strumento quasi perfetto in mano del regista, un progetto vero e proprio di film. Infatti la sceneggiatura moderna deve comprendere oltre al racconto cinematografico, elaborato quadro per quadro, tutte le indicazioni di ritmi e di misura visiva, che fanno delle singole inquadrature, in potenza, delle solide basi espressive e definite per un'opera d'arte.

[1] Citato in *Bianco e Nero*, no. 9 (settembre 1940): 89-90.

III. Hans, “Il mio amico Heinz,” *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari,* no. 1 (agosto 1940): 4.

La sera tardi dopo lo spettacolo andavamo alla Cantina del Duomo. Io e il mio amico Heinz. Le ultime macchine scomparivano sotto i tigli del viale del Castello, e sullo spiazzo erboso del teatro non restava che l’agente della polizia. Poi anche quello se ne andava. E vedevamo il suo kepì luccicare sotto la luce pallida dei lampioni a gas. Allora dicevo all’amico Heinz: – Ora possiamo andarcene alla cantina –. E la strada era lunga da un viale all’altro, sino alla città vecchia. Prima l’asfalto, e il profumo acre dei pini, le casette bianche, i giardinetti oscuri; poi il selciato, le stradette e le grandi case nere. Contro il cielo si ergevano i tetti aguzzi, i grossi comignoli, le guglie. E il mormorio dei ruscelli contro il marciapiede. Il mio amico Heinz evitava le piazze e si appoggiava silenziosamente ai muri. Negli angoli bui si confondeva nell’ombra. Il Duomo era illuminato dalla luna. E la piazza grande tutt’intorno sembrava un mare argenteo. Immensa e silenziosa. I carretti dei mercanti allineati immoti ad aspettare il mattino.

Sotto una vecchissima casa gotica c’era la porta della Cantina. E sull’arco un lumicino gialliccio, che diffondeva una breve luce sulla pietra scabra del muro. Dentro era fumosa e tetra.

Questo vino mi va al sangue – diceva il mio amico Heinz – e mi sembrava che il sangue fosse diventato vino. Il mio amico si distendeva il più lontano possibile dalla lanterna, sui larghi sedili di quercia e non mi rispondeva. Poi la cantina si vuotava silenziosamente degli avventori; e negli angoli remoti dove prima sedevano i soldati e le ragazze le luci venivano spente a una a una. La ragazza cantiniera girava con i calici, e ci sfiorava col suo passo felpato e col suo corpo diafano. Poi sul tavolato oscuro alla luce infiochita faceva il conto. E allora sembrava che il mio amico Heinz l’avvolgesse. La ragazza parlava a voce sommessa, per non svegliare l’eco profondo delle volte. E le botti oscure, enormi si accavallavano nel luccichio delle spine dorate sotto la volta. Poi uscivamo. Il lumicino gialliccio della porta si spegneva con uno scatto secco. E il mio amico Heinz si appoggiava al muro.

Allora andavamo allo Schlossberg. Lungo la strada lui non parlava. Si nascondeva fra i tronchi di betulla come per scherzo. Poi riappariva davanti alle case bianche. Non rideva ma sembrava che ridesse la foresta. Il nostro passo non scuoteva più col rimbombo, cupo e monotono la pace delle case vecchie e sempre più giungeva dolce la brezza della valle. All’angolo di Leopoldstrasse ci fermammo, vicino a una casa. Apparve la luna e l’amico Heinz si avvicinò al muro. Da una finestra giungeva una musica di pianoforte. E le note sembravano polvere di stelle. Il vento ci portava il fremito delle betulle e un accordo più forte, profondo, come un canto di nani nelle caverne. E un abete altissimo contro il cielo pallido serpeggiava sulla melodia. Poi le note morirono languendo e nella salita era silenzio. Il viale era azzurro per la luna. E andavamo sull’orlo della valle. E la melodia era cadenzata e inafferrabile. Il mio amico Heinz non parlava, e mi parve a un tratto irraggiungibile. La valle si apriva sotto di noi ed egli uscì dal bosco e divenne grande sino ad avvolgere la vallata e la montagna di se stesso.

Era la mia ombra.

IV. Antonio Simon Mossa, "Cinema di guerra," *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, no. 1 (agosto 1940): 6-7.

Una volta, mi ricordo, c'era una strega che bruciava in un enorme rogo. Era in un film alla fine della guerra. La gente faceva chiasso nel cinema, e la pellicola era rossa per un maggior effetto. Il cinema era grande, di legno. Poi quel cinema un giorno s'incendiò, e svanirono con esso tanti ricordi della Guerra Mondiale.

Ma non avevo mai visto film di guerra. Il primo film che trattasse veramente del conflitto è stato «La Grande Parata» di King Vidor. Qualche anno prima c'era stato «I quattro Cavalieri dell'Apocalisse» di Rex Ingram. King Vidor era stato, conscio o inconscio, lo strumento più tremendo della spietata propaganda anglofrancese contro i germanici. E aveva fatto breccia nelle folle di tutto il mondo. Io non potevo ancora giudicare, ma ne avevo, e così tutti i miei compagni di scuola (ricordo le lunghe file prima di poter trovare un posto in teatro, e le discussioni eterne tra una lezione e l'altra) una intuizione ferma e precisa. Tutti eravamo colpiti dalla battaglia, dalle maschere antigas e da altre storie. Ma quello che soprattutto ci aveva scosso era stata la visione di qualche tedesco, chiamato allora «il nemico», chissà poi perché! Il soldato americano era divenuto il grande eroe, il paladino della civiltà contro le barbarie. I soldati tedeschi ci venivano presentati come dei mostri ricoperti di ferro etc … Basterebbe del resto leggere qualche recensione cinematografica del tempo per convincersi di quanto affermo.

"La grande parata"

Una esaltazione particolare del soldato americano era tuttavia comprensibile e ben giustificata in un film americano fatto da americani. Vidor l'umanissimo aveva saputo caratterizzare il soldato creando una delle figure più belle che il cinema ricordi. Ma la propaganda antitedesca per principio si era insinuata assai bene nel film. E proprio l'umanità di Vidor contribuiva a diffonderla nelle masse. E questo film apparentemente innocuo, che voleva sembrare una rievocazione poetica dei tempi di guerra, aveva riacceso nelle folle quegli odi un tempo sopiti, e molto spesso ingiustificati. Mi ricordo ancora della gente che uscendo dal cinema diceva: «Che barbari i tedeschi …». *La Grande Parata* era stato il fiammifero acceso davanti al bidone di benzina. Infatti subito dopo veniva fuori una serie di film di guerra, privi molto spesso di un qualunque contenuto, e la cui propaganda evidentissima, non serviva certo a qualche idea, ma era serva di un odio profondo e inumano.

L'ultimo film di questa serie che è durata circa quattordici anni è stato l'americano *Adorazione*, di Litvak, che batteva, seppur in tono minore, sul solito ritornello.

Ad ogni modo la maggior parte dei film di guerra prodotti dal '24 al trentotto, soprattutto in America, non ha avuto altra funzione morale o sociale, se non quella di portare alle stelle gli inglesi, i loro sistemi, e le loro miserie. E il convincimento che gli inglesi fossero il popolo più potente, più evoluto, in una parola più grande, è stato nelle masse molto spesso certamente radicato per merito dei film di guerra, prodotti a bella posta in tempo di pace.

Caratteri del film di guerra

Il film di guerra non deve e non può essere questo. Non deve limitarsi a una propaganda settaria, né deve far credere che la guerra sia un fine, non deve esaltare uno dei combattenti e infangare l'altro, insultarlo. Il film di guerra deve essere fatto soltanto in tempo di guerra o non appena la guerra sia finita. E deve soprattutto, o meglio soltanto, documentare e non solo materialmente quale sia la guerra. Deve

far vivere l'atmosfera di guerra a coloro che non hanno la fortuna di essere in prima linea. Il documentario di guerra, proiettato subito dopo i fatti d'arme, crudo, vero, ripreso da un soldato, può essere soltanto un film di guerra. E col tempo acquista sempre un sapore di attualità e di vitalità che un qualunque altro film non potrebbe avere. Non c'è stata pellicola che più ci abbia impressionato di quella ottenuta incollando pezzi italiani e austriaci di documentari militari della Guerra Mondiale.

E andava più al nostro cuore la visione della casa diroccata sul Piave, con la scritta famosa «o tutti eroi o tutti accoppati», vibrante nella vecchia pellicola più di qualsiasi stretta di mano manieristica e ipocrita di un Adorazione qualsiasi.

Cinema di colonia

Finalmente la lunga umiliazione dei poveri è cessata. Le imposizioni, i soprusi sono stati buttati a mare. Ed ecco i primi documentari della guerra etiopica.

Erano attesi dalla popolazione con ansia, settimana per settimana, come la dimostrazione più evidente e più comprensibile di quello che avevano detto i laconici comunicati. Il film andava diritto al popolo. La lenta marcia degli alpini verso le ambe, o il faticoso guado degli acquitrini per parte degli enormi autotreni spinti da decine di soldati infangati e laceri, non potevano essere vuota retorica o tendenziosa propaganda.

Ma ecco che non appena è cessato il conflitto sorgono sulla falsariga americana i primi film di guerra fatti in tempo di pace, a tesi e di sicuro sfruttamento commerciale. *Squadrone Bianco*, che era stato proiettato in Italia durante la guerra aveva avuto un grande successo dovuto non soltanto al valore del film come fatto artistico, ma soprattutto per la genuinità documentaria grazie alla quale mostrava la vita dei nostri meharisti e dei nostri ufficiali sahariani in un modo assolutamente nuovo per il cinema italiano. Come *Squadrone Bianco* parlava al popolo dall'altro lembo d'Africa caro al popolo italiano, così anche il *Grande Appello*, di Camerini, girato subito dopo la guerra riuscì ad avere un successo non soltanto per il particolare momento psicologico nel quale era stato presentato, ma perché il linguaggio cinematografico era essenzialmente documentario e generalmente sincero e scheletrico, come piace agli italiani. Sappiamo storicamente che per la realizzazione del *Grande Appello* Camerini si servì del ritorno delle truppe dalle zone di combattimento e di ambienti reali d'Etiopia. Lo stesso non si può dire di *Luciano Serra Pilota*, film sotto tutti gli aspetti interessante e non certo privo d'uno spirito elevatamente d'arte. Infatti ciò che è documentazione vera in questo film non c'è più. Ad ogni modo l'esperienza del regista e del direttore artistico riuscirono a far rivivere l'ambiente della guerra d'Africa in un modo inequivocabilmente sincero.

Invece inutile, mal riuscito e tardivo fu *Sentinelle di bronzo*.

I documentari

Ormai la guerra ci ha preso un'altra volta e ci ha impegnato in tutti i campi e in tutti i settori. Il cinema di guerra di questi due anni è stato il Documentario. Dio ha salvato l'Italia dalla calamità di un film a tesi di propaganda sulla guerra. Lo stesso non è avvenuto in Francia ove Moguy ha dato alla luce uno *Smarrimento* insopportabile e osceno e Abel Gance un *Paradiso perduto* la cui prima parte è veramente un'opera d'arte. Comunque credo che questi due film, che insistevano sulla guerra 14-18, come propaganda abbiano ottenuto poco successo. La gente non è più affetta da quel romanticismo cinematografico che è andato avanti dal 1925 al 29.

Tutti hanno visto ormai nei Giornali Luce i documentari germanici, franco-inglesi e finnici di guerra. Tutti certamente si son fatta una idea abbastanza chiara della guerra attuale. Ora vedono anche i nostri documentari non meno evidenti di quelli germanici o francesi.
Se qualche volta saranno notate da qualche spettatore troppo esigente delle manchevolezze in questi documentari di guerra, quello spettatore lasci passare. Moltissimi operatori non sono più tornati a vedere il loro film.

V. Ansimo, "I macchinisti (Architettura)," *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, (novembre 1940): 7.

> Dopo il famoso atto di fede di Piacentini, il cammino dell'Architettura italiana sembra aver subito una sosta tale da farci temere che sia per sempre terminato. E non certo per ragioni contingenti. Sulla scia del «Maestro» numerosissimi uomini di poca fede e di molte ciarle, si sono affrettati a recitare un *atto di contrizione* assai significativo, certamente male interpretando le parole dell'Accademico, e desiderosi di andare più in là del giusto e di eccellere come primi in questo *rivolgimento*.
>
> Essi, con la stessa leggerezza con la quale da non molto lo avevano accettato (affermando anzi essere insostituibile) hanno negato ogni valore del cemento armato, hanno formulato ipocritamente la volontà di *fare finalmente un'Architettura Nostra e Antiebraica;* quegli stessi che sino a qualche settimana prima portavano alle stelle l'Architettura fredda ed enigmatica di un Fuchs o di un Lepinski qualsiasi, si son richiamati confusamente alla *tradizione,* senza specificare quale, tirando in ballo un *Palladio minore* e un Alberti archeologo ma non architetto, e ripetendo il solito ritornello del «gusto e misura latini», gusto e misura che non abbiamo mai riscontrato in nessuno di questi architetti.
>
> Tutti segni di una improvvisa carenza di idee. Riattaccarsi a una tradizione significa averla. Ma possiamo dire in buona fede d'avere in Italia una tradizione recente? È apparso sulla scena architettonica un solo artista, nell'ultimo cinquantennio, che abbia creato uno *stile* o anche una *maniera* talmente personale e prepotente da varcare le frontiere e iniziare una nuova era di Architettura Italica nel mondo? Purtroppo un'Architettura moderna italiana non è ancora nata. Infatti di questi architetti non si contano le opere, ma non se ne ricorda nemmeno una.
>
> Riattaccarsi a una tradizione più antica, è apparentemente più facile. Eccoti infatti i maestri dalla Scuola di Firenze lanciare al vento il polline del *Neo-Umanesimo,* sperando di fecondare qualche girasole della penisola: eccoteli che predicano e insegnano il nuovo verbo negando anche essi quello che di più significativo hanno creato negli ultimi dieci anni. Ma questi soli sono uomini in buona fede, perché riconoscono che la nostra vera e unica fonte alla quale possiamo attingere è il Cinquecento. Infatti, dopo il Barocco Romano, che è in fondo Rinascimento e del Cinquecento conserva i caratteri essenziali, la nostra Grande Architettura è morta. L'Ottocento ci ha regalato in gran copia palazzoni bianchi, colonnati, finestre neoclassiche, cortili interni e tetti spioventi, di gusto più o meno francese. Torino, Firenze e Roma sono tre città in cui l'Ottocento ha inciso, sebbene differentemente, con le manifestazioni più interessanti. Se Torino, *dignitosissima e signorile,* è stata modellata su Parigi e Lione, Firenze a sua volta ha subito l'influsso di Torino nella bella cinta di viali. Roma, infine, ha avuto il quartiere Umbertino e i Prati; il primo di sicura influenza francese, il secondo basato sull'esperienza germano-boema del *Gitte.* Ma in ambedue i quartieri della Capitale manca una fisionomia ed un carattere che si identifichino nell'idea di Roma, di quella stessa Roma di via del Babuino o di piazza di Spagna.
>
> Questa senza dubbio non è e non può essere un'architettura italiana. E non è nemmeno italiano il Liberty padiglionesco e pesante, tipica espressione del decadentismo *«fin di siècle»,* degna cornice dell'Excelsior e del Can-Can. Quel Liberty delle villette con giardini di palme, verande, colonnine e cariatidi, torri e

campanili inutili e senza fantasia. Soltanto con la Guerra Mondiale questa futilità scompare, e per sempre.
In Germania vediamo le prime realizzazioni, realmente poderose, del nuovo stile.
Architettura realmente nuova che ha culminato col *Monumento dei Caduti al Tannerberg* e con la *piazza d'Armi di Norimberga.*
E la Germania ha influenzato profondamente i paesi finitimi come Francia e Polonia, Svizzera e Finlandia, Russia e Danimarca.
Ma i tedeschi si appoggiavano a una tradizione non mai spenta, che aveva la sua espressione migliore nella casa. Infatti è il modello della casa tedesca che ha trionfato sempre, non nei suoi caratteri esteriori, ma nella sua distribuzione interna, che una somma d'esperienze per oltre un secolo e mezzo hanno portato a una forma semplice e perfetta.
In Italia non si è voluto comprendere questo movimento architettonico che troppo tardi. Ma non lo si è compreso nemmeno allora. Si è copiata supinamente la forma, i caratteri esteriori che più o meno vanno con la moda; e i nostri architetti hanno innestato un elemento moderno qualunque (che generalmente non va al di là delle facciate e degli impianti igienici) sulla vecchia casa ottocentesca, scomoda e irrazionale.
E la torma degli architetti imitatori e mercanti, non appena udite le parole fatidiche di Piacentini, si è affrettata a farle e non fosse soltanto una *soluzione* ma una *creazione.* Essi non sanno nulla del *razionalismo* architettonico e non lo hanno mai applicato. E noi crediamo che non si possa fare dell'architettura senza essersi impadroniti della tecnica, e che non si possano costruire edifici se questi non sono *funzionali e razionali.* Queste parole non nascondono nulla di comunista, di ebraico o di straniero.
I signori architetti hanno aspettato gli eventi. Visto il treno ben avviato si sono lanciati sulla locomotiva e hanno iniziato una corsa pazza, in discesa: e deragliando in partenza hanno preferito non fermarsi, sperando di giungere a qualcosa; ma purtroppo il treno si è arrestato all'orlo di un precipizio, sconnesso e fumante. E i macchinisti per terra, a recitare il *«mea culpa».* I dimentichi del passato e paurosi dell'avvenire, decadenti ed inutili, attaccati ieri e oggi alla *non tradizione* ottocentesca, negatori oggi di ogni rinnovamento perché una voce dall'alto li ha ammoniti a moderarsi nel copiare di ieri, ossequiosi oggi alla parola *autarchia,* come ieri vivevano e ingrassavano sulle parole oscure *funzionalismo e razionalismo,* senza aver mai compreso nulla dell'una e delle altre.
Quale sarà la nostra *nuova Architettura?* Da questa guerra forse nascerà il movimento innovatore dell'Architettura italiana.

VI. “Soggetto per un documentario,” *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (dicembre 1940): 5.

Una città antica, lembo di un’altra terra abitata da marinai, nasce da schiere di ulivi e da sotto alti colli si affaccia ad un golfo largo e duro, chiuso a settentrione da un capo forte e diritto, alto sull’acqua più di cento metri, che gli uomini della città chiamano Capo Caccia; a mezzogiorno invece la costa degrada in scogliere basse, qua e là rette da insenature sabbiose brevissime, che d’improvviso s’arrestano, per un braccio di roccia, Capo Marrargiu, saldamente stagliato nell’orizzonte di mezzogiorno. Con due moli lunghi e sempre battuti dal mare che consuma i lastroni di cemento gettati alle loro basi, la città s’addentra nel golfo: raccolta, con vie strette, case alte e scure, con un porto quasi sempre sereno, sulle cui banchine di fortuna i pescatori distendono i giorni di sole le reti. Barche e barconi, ora che è inverno, riposano sulle calate, alcuni rovesciati. Ad altri gli uomini apportano le ultime cure, e mettono mano alle tinte rossigne e azzurrine: il primo colpo di tinta. In acqua qualche piccolo veliero, ha alberi nudi, barcacce, chiatte.

Sarà questo l’uniforme scenario della città catalana che si affaccia sulla costa orientale della Sardegna, Alghero. Una vita animata, rumorosa, intensa è nelle vie strette, tra le case alte, accanto alla cattedrale, raccolta in esse, libera solo verso il cielo con un campanile agile e caratteristico. Tutto il rumore della città si conclude in una piazza nelle vicinanze del porto: qui si ritrova il silenzio che vive talvolta nei bastioni, nelle torri massicce: la città precipita verso questa piazzetta: di fronte, venendo giù da un corso affollato di negozi, una porta. Porta Terra, un arco, incassato tra due palazzi: sotto l’arco a destra una Madonnina di voto, e poi il porto, dove tutto il rumore svanisce senza una causa. Lo scenario di Alghero, paese marinaro, dal porto si distende più ampio verso la stazione e la ferrovia che fiancheggia l’estrema curva del porto, verso un giardino, verso una strada che porta alla spiaggia, alle rade capanne ancora in piedi, dall’estate. La spiaggia segna la curva settentrionale del golfo: a mezzogiorno Alghero offre davanti al mare una fila di villette, una passeggiata come molte si vedono eguali in ogni posto di mare del continente.

Dietro, la città è incerta tra il vecchio grigio stile catalano e l’ariosa novità delle villette: larghi silenziosi viali, belle case alternate con mediocri edilizi, davanti a cui qualche pescatore costruisce nelle belle giornate le nasse di vimini per la pesca delle aragoste e i bambini fanno ad ogni ora del giorno rumore. S’appoggia, questo quartiere senza sicura espressione ai muri e ai cipressi del vecchio cimitero, così vicina la città è giunta ad esso, perdendo un primitivo superstizioso timore, tanto che adesso i bambini, d’estate e d’inverno, ruzzano sotto i muri vecchi e oscuri e lanciano sassi agli uccelli dei cipressi.

Il documentario si propone di narrare la vita di questi bambini, eguale ogni giorno eppure diversa. In nessun altro luogo come ad Alghero ce ne sono tanti, e possiedono una particolare fisionomia, una invidiabile furbizia, una agilità di mosse che non si riscontra altrove. Cominciano la loro esistenza nelle strade che odorano di mare – le vie dopo un poco di tragitto si affacciano tutte al mare. I bimbi giocano all’estremo della via. Il più lontano dal mare, poi con gli anni s’accostano alla riva, al porto, alla delizia delle barche da pesca che il mattino tornano cariche, anche dopo il tempo cattivo.

Attorno ad Alghero si distendono gli orti, e anche qui vive una popolazione di bimbi, figli di gente che lavora all’orto quando non ha convenienza a seguire

mestiere di pesca. Il documentario ha la sua ragione dunque nella vita dei ragazzetti: si indovinerà infine che la loro esistenza futura si preannunzia nei giochi di adesso, e si giura che da grandi faranno come i parenti, i pescatori.
Un tempo coloro che si trovavan male andavano fuori, se non a fare fortuna, almeno a campare senza privazione la vita. Poi venne oltre la strada della spiaggia, dove essa si biforca, ad almeno quattrocento metri dalla città, gente del continente, ferraresi, che misero mano, dapprima, alle terre nei pressi dello stagno di Kalik, nella speranza di cavarci qualcosa, e poi a Fertilia. Fertilia si distende sotto Monte Doglia, ha fama per quel che significa nella storia della bonifica e del grande dissodamento, e per l'aeroporto che han costruito vicino. Accanto alla città di mare è nata questa città, di stile moderno – la scuola, la chiesa, il comune – le case ordinate, poco distanti una dall'altra, i giardinetti ordinati e squadrati col metro – città di gente che non sa altro che il lavoro di zappa, duro, pieno: uomini alti, donne di sana razza, belle ragazze e una turba di ragazzini, più silenziosi di quelli della città di mare, come avviene in genere della gente di campagna. Il documentario si propone di illustrare il contrasto tra questo piccolo mondo e quello di prima. La breve trama ha ragione da questo scenario che abbiamo disordinatamente ma non fedelmente descritto.
Molti uomini la mattina prendono la strada da Alghero verso Fertilia, per loro non esiste la differenza tra i due mondi. Ma nei bimbi di ciascuno di loro, i pochi bimbi della città di mare, che ogni mattina dalla scuola li seguono fino all'orizzonte della strada di Fertilia, fino a che non si perdono, nasce una domanda, sempre più intensa nei giorni che seguono.
Fin che un giorno i piccoli non decidono di andare fino al termine della strada. Giunti là dove i grandi scompaiono, dopo un poco di esitazione, davanti al muro che ora conoscono in tutti i suoi particolari, e di cui prima conoscevano solo le indistinte fattezze, continuano, arrivano fino al ponte di Kalik, tra il mare e lo stagno. Sotto il ponte il mare si rasserena e diviene docile, limpido nello stagno. Altri passi dei bimbi, e finalmente dalle case che rassomigliano per il colore alle villette della parte nuova di Alghero essi discoprono la nuova città. Un mondo tacito, umile, senza rumore, senza più mare, dove anche i bimbi si rincorrono con più lentezza. Ciascuno dei nuovi arrivati segue i giochi di uno degli abitanti di qui.
Poi i bimbi tornano indietro: la città, nel tardo pomeriggio, affollata come lo è il sabato sera, li riassorbe, li fa scomparire nella schiera più numerosa dei compagni.
Il giorno seguente: davanti alla scuola, con lo stesso gruppetto esiguo della sera innanzi. Gruppi di studenti che vanno verso la stazione. Gli uomini che si dirigono al lavoro verso la strada di Fertilia. Quel che è stato scoperto dai bimbi a Fertilia, ha forse lasciato in essi un sentimento di curiosità non ancora esaudita, e il desiderio di mischiarsi ai giuochi degli altri bimbi, ignorati e nuovi. Si perde nella strada la schiera dei lavoratori, che sarà gente solita. Si presentisce nei bimbi l'intenzione di seguire quegli uomini. Poi dal porto sale frettolosamente gente. I bimbi osservano cosa succede e apparirà ancora lontano dalla banchina la barcaccia che torna carica. Gli uomini a bordo gestiranno lieti. Al porto si riversa la gente che s'è trovata a passare nei dintorni. E anche i bimbi scenderanno di corsa laggiù, con i compagni che per la strada si affollavano in attesa della scuola. Uno soltanto seguirà la sua idea, prendendo la via di Fertilia. La strada del giorno innanzi, la borgata appare più deserta e soltanto nei campi e negli orti si vedranno uomini grandi. Poi la scuola, le finestre basse a terreno, e il bambino che vi si dirige. Guarda col viso al vetro nell'interno della scuola. Ma non si vedrà altro che un tratto del muro di fronte, dove lo sguardo si appunta.

VII. Antonio Simon Mossa, "Mare di Baffico," *Intervento. Quaderno di cultura e di battaglia del Guf di Sassari*, (dicembre 1940): 7.

> Nella produzione di quest'anno, che si annunzia indubbiamente molto superiore qualitativamente a quella dell'anno scorso e comunque basata su di un piano di serietà, abbiamo due film fra gli altri interessanti. *Mare* di Baffico e *La Peccatrice* di Palermi. Due film e due registi diversissimi.
> Baffico, il poeta di *Terra di nessuno*, amante di lande sconfinate, di immense distese di mare, di masse anonime, ricerca con acuto spirito d'osservazione i «tipi» salienti fra la massa e ne studia con linguaggio strettamente cinematografico (cosa molto rara fra i nostri registi) dapprima la psicologia elementare, per arrivare in un secondo tempo alla definizione precisa di caratteri completi che siano la espressione profonda dello spirito della folla. Ma in questo collegamento fra personaggi e folla, collegamento che non è soltanto una risoluzione di problemi superficiali, ma è la ragione stessa dell'arte di Baffico, egli talvolta cade. Intendiamo dire cioè che i personaggi, pur agendo nell'ambito di una narrazione serrata e convincente si confondono nella massa o da essa si distaccano completamente. E la folla resta anonima e «non pensante», contrariamente al fine che si è proposto il regista. Diventa perciò la folla non più la vera protagonista del film, ma un ambiente inerte, non legato più spiritualmente ai «tipi» che di essa vorrebbero rappresentare l'essenzialità.
> Tuttavia atteggiamenti, figure di *Mare* rispondenti a un «modello ideale» del regista, rispecchiano (seppure imperfettamente) particolari atteggiamenti psicologici della massa, e riflettono una nostra vita attuale (vita non soltanto esteriore) in base a idealità profonde, quindi tutt'altro che false e inaccettabili.
> I tre amici (Grasso, Ceseri, Baseggio) che lottano per il raggiungimento di una loro idea lontana, che in questa lotta sono causa involontaria della perdita di un ragazzo, e che alfine vincono, anche se per essi la vita ormai sia grigia e amara, sono tre figure vive, pensate e costruite. L'ansia, l'attesa, la gioia, l'amarezza sono espresse da Baffico con una linearità interpretativa assolutamente intelligente. E spesso vediamo nella narrazione l'ansia e il dolore dei protagonisti riflettersi nella massa anonima che a tratti comincia a prendere colore e umanità, partecipando al racconto. E i momenti più forti, quando sentiamo veramente la «folla», sono quelli nei quali la folla non appare. E allora la massa non è più inerte, non è più una qualunque cornice ambientale di maniera, né è un peso per equilibrare l'azione o il senso di essa.
> Allora veramente Baffico dimostra la sua maturità cinematografica. Per questo ci ha veramente colpito la sequenza principale, quando nel peschereccio, durante il viaggio di ritorno, il carico va a male per lo scirocco. Vediamo a bordo, sulle poche figure scarnite dei marinai, nell'evidenza brutale del materiale plastico (cassette di pesce salato, cordami, strutture, lamiere chiodate, strumenti di plancia), nella stretta logicità dell'azione (il cuoco che cerca il ragazzo, la resistenza del capo macchinista, la caldaia, l'imbraco sulle lance di rispetto), nell'immensità del mare calmo, oleoso, nemico, incombere l'attesa della folla del piccolo villaggio di pescatori. La folla che perderà tutto. Il dramma intimo dei tre personaggi è il dramma della folla, la disperazione, la fine.
> Ma Baffico è tuttavia legato a vecchi schemi, impacciato, ineguale. E questa ineguaglianza, che si risolve praticamente in mancanza di unità e di coerenza narrativa, fa del film un susseguirsi disarmonico di episodi non sempre composti o

equilibrati. Questo porta il film a sbandamenti e a soluzioni di maniera, che denotano la non ancora acquisita sicurezza di narratore cinematografico. Il concretare semplici pensieri analogici o collaterali rispetto allo scheletro del film in vere e proprie scene di peso e massa equivalenti talvolta alle scene essenziali, impedisce quella linearità narrativa in tutto il film, e ne diminuisce l'espressività di sintesi.

Seppure Baffico cerchi, controllandosi continuamente, di dare vita cinematografica a espressioni talora di puro sapore letterario, egli cade talvolta in un descrittivismo ben lontano dal narrato equilibrato che era nel suo assunto. Sentiamo perciò in lui qualcosa di inespresso e di difficilmente esprimibile. Però anche se a sequenze fredde o mal composte si alternano scene ed episodi di efficacia non comune, studiati e creati cinematograficamente, in *Mare* il buono non è soltanto nella felice soluzione di sequenze isolate, ma nella composizione generale del film.

Composizione architettonica e acciaiosa, che ci dimostra chiaramente la capacità di un artista, forse l'unico del nostro Cinema.

VIII. A.S.M., "Settembre 1939. Da un taccuino disperso," *Intervento. Quaderno di cultura e di battaglia del Guf di Sassari*, (gennaio 1941): 4.

Tante Anna si alza ogni mattina a mezzogiorno. Da quando Kurt è in America a fare il cow-boy ha dimenticato tante cose. Ieri è venuto l'operaio per la radio. «Bisogna aggiustarla» dice Tante Anna. Fuma tranquillamente la sigaretta-fatta-in-casa. L'operaio è grasso e ha i capelli rossicci. A mezzogiorno mangia pane e lardo. Il sabato un pezzo di salsiccia. «Io sono della Stiria» dice. Tante Anna va in cucina. Non c'è caffè. «Federica» grida «Federica fammi il caffè di fichi». Federica non risponde subito. È nel bagno. L'operaio si alza e si porta via la radio. «Frau Spitzer, domani non sentirete più il Giornale Radio». Toc toc, la porta. Frau Martha con la posta. Il giornale. Von Ribbentrop a Mosca. «Càspita!». Rumore nel bagno. Federica è fuori di corsa. «Hans! Haaans… svegliati! Von Ribbentrop è partito per Mosca». L'operaio della radio è fermo. «Buon giorno, ve la porto lunedì, arrivederci Frau Spitzer…». Frau Martha è ferma. Grassa e affittacamere. Esce dalla porta. Esce l'uomo della Stiria. Copre con le spalle la porta. La maniglia è d'ottone. «Sembra d'oro» dice Federica, e si accende una sigaretta. Tante Anna dice «il caffè». Hans viene fuori in pigiama da qualche buco. Federica guarda fuori. «Oggi non andremo a Grinzing, maledetto tempo, sta piovendo!». Hans è in cucina. Toc toc. La porta. Frau Martha, «Prego, Frau Spitzer. È per il burro». Tante Anna è seccata. Hans senza caffè non sta bene. «Può prendere un moka in Triesterstrasse, o un Türkisch…». Glou glou. C'è Hans nel bagno. «Oh, scusa. Fa presto poltrone, altrimenti perdiamo la mattina». Federica batte con le pantofole il pavimento lucidato a cera. «C'è una cartolina di Graziella. Hip hip viene Graziella. Tante Anna non ha capito». Tante Anna va e viene per la casa. «Dove la mettiamo Graziella?». «Hans è nella camera di Kurt. Mettiamoli insieme. Sicuro insieme Hans con Graziella». Ride Federica. Ride Tante Anna. «Fortuna che Frau Martha non ci sente». Grida Hans «Fatela venire subito Graziella. Un telegramma». Piove ancora. «Niente Grinzing, accidenti! Be' ce ne andiamo all'Opernring». Federica salta. Tante Anna porta la fisarmonica per il piccolo Hans. «Andiamo al Luccio d'oro alle cinque. Alla faccia della pioggia. Facciamo festa fino a mezzanotte. Birra e uova con salame». Toc toc. Frau Martha con le uova.

Passano quattro giorni. Stazione del Sud. TUTTI I TRENI SONO SOSPESI. IN CASO DI ALLARME AEREO LA GENTE DEVE USCIRE IMMEDIATAMENTE DALLA STAZIONE. LE FRONTIERE SONO CHIUSE. NON C'È BIRRA NELLA STAZIONE. STAZIONE DELL'OVEST. NESSUN TRENO PER SALZBURG. Donne che piangono. Schutzpolizei. È vietato trattenersi nei corridoi. Soldati. Maschere antigas. Il Preter è aperto. Telefonate alla C.I.T. «Non sappiamo nulla». Consolato Inglese. Chiuso. Stato di emergenza. Passano i riservisti cantando. Dormono a casa. Non avete posto nelle caserme? Io ho fatto l'altra guerra. Meno male che non abbiamo da andare contro gli italiani. TRENO PER L'ITALIA. ORE 15, SINO A VILLACO ATTENZIONE! SESTO BINARIO. Crocerossa. I bambini con un cartello sul petto. A Wiener Neustadt.

La birra dieci Pfennig di più al Krügel. Non ci sono uova in tutta Vienna. Hanno requisito i camion al signor Martin. «Federica che cosa si fa?». «Sinché c'è birra c'è speranza». La portiera boema. È ubriaca anche stanotte di acquavite. Non c'è luce nelle scale. Lampadine tascabili. In Freundgasse non si vedono più i camion della birra. Selciato azzurro. La portiera spalanca la bocca. Ha i denti d'oro. «Hanno dipinto i marciapiedi in bianco». Il sole è già sotto. Ufficio del quarto

distretto. Chiuso. Passano i camion nel Gürtel. Cappotti militari. Camion militari. Soldati. Carri con i cingoli. Rumore di ferraglie. RW. RW. SS. RW. Flagg. Flagg. Elmo d'acciaio. Paletta rossa e bianca. Rumore della metropolitana sulle nostre teste. Soldati dove andate? All'Est. C'è caldo. Odore di nafta e di asfalto. La cucina sul camion. Terzo reggimento Tankstelle. Rifornimenti per l'Aviazione. Eccoli. Giacca verde e calzoni grigi. Diavoli neri. Fortezze viaggianti. «Her Unteroffizier, hai il colletto nuovo!». Hanno portato la radio. «Buon giorno Frau Spitzer».
Freundgasse, IV Distretto è silenziosa. Case vecchie, macchiate d'umido. Le casse della birra. Paglia. La portiera boema ubriaca sulla porta. Che cielo puro, sembra impossibile. C'è la guerra.

IX. Antonio Simon Mossa, "La peccatrice," *Intervento. Quaderno di cultura e di battaglia del Guf di Sassari*, (gennaio 1941): 8.

> Per ciò che riguarda la *Peccatrice* non dobbiamo né vogliamo spezzare il film per analizzare le sequenze più significative, o ricostruirne a modo nostro i momenti salienti. In complesso l'ultima fatica di Palermi, realizzata negli Stabilimenti del «Centro Sperimentale di Cinematografia» con la collaborazione dei maestri e degli allievi della Scuola, si può dire riuscita.
> Amleto Palermi ha saputo creare una serie di ambienti contrastanti ma pieni tutti di umanità non retorica, e ha dato vita alla figura di Maria, che si costruisce quasi da sé in una logica di successive analisi d'ambiente, serrata e convincente. Attorno alla donna gira la vita, rappresentata da poche solide figure dense di significato, e non la tocca se non esteriormente. Il raggiungimento lento della purificazione è ottenuto in maniera soggettiva nuova assolutamente al Cinema italiano, che ancora si disperde in visioni generiche e troppo oggettive. Le figure che si muovono nel mondo esterno incidono nel mondo interiore della peccatrice, ma sono deformate lentamente nel pensiero di lei, fino a svanire, a rientrare nel loro mondo ormai lontano, lasciando libera nella sua purezza la donna. Avremmo desiderato una maggiore profondità nell'osservazione «soggettiva» del mondo esterno. E avremmo visto volentieri tutto il film da questo punto di vista.
> Gli squilibri sono troppo evidenti perché possano essere facilmente dimenticati, nella bontà del complesso. La retorica più facile, la descrizione più esteriore si affacciano qua e là, anche nei momenti più importanti, rompendo molto spesso la spina dorsale della narrazione, portando alla profondità del contenuto a un piano di superficialità troppo evidente, distorcendone la linearità d'espressione, alterandone il contenuto tanto da renderlo talvolta come risultato logico di semplici studi d'effetto. Vorremmo forse aggiungere effetto verista. Troppo spesso si sono affidate al dialogo, a cieli, più o meno puri, a campi di grano macchiati da improvvise ombre di nuvole, ad angoli di strada in campagna, a scenografie afunzionali e dispersive, gli atteggiamenti spirituali più significativi della protagonista. E un bisogno vago di esprimere un peculiare stato d'animo si è voluto talvolta risolverlo con semplici movimenti di macchina. La profondità di certe scene ci è stata suggerita spesso solamente dalla musica che soverchiava completamente la narrazione visiva. Per tutto questo siamo rimasti a lungo in una inutile attesa, sentendo la condensazione ritmica imminente (riflesso evidente della narrazione) disperdersi in una affannosa ricerca plurilaterale, e quindi cadere senza giungere alla compiutezza.
> Questi indebolimenti che si alternano con sequenze efficacissime e ardite (quella del caffè tra Cervi e la Barbara, quella del ballo piccolo-borghese, quelle della casa di prostituzione), costituiscono un gioco di sprofondamenti e di emersioni alla superficie; questo è certamente il maggior difetto del film, che resta tuttavia secondo noi il migliore film italiano degli ultimi tre anni, e segna un passo avanti in quel piano di serietà e coscienza di film-arte che credevamo irraggiungibile.

X. Antonio Simon Mossa, "Voci," *Intervento. Quaderno di cultura e di battaglia del Guf di Sassari*, (giugno 1941): 3.

La voce che si leva ogni tanto da un ignoto debole e vigliacco non è spesso tenuta in conto dai più forti, ma si diffonde insidiosamente e corrode la massa.
Quella voce è tanto più insidiosa e corrodente quando per ragioni molto gravi è in un primo tempo non avvertita. E il danno sarà in seguito irreparabile. Una tale voce, che si è confusa nelle nebbie belliche è uscita in un numero di maggio di «Rivoluzione»: un corsivo e basta. Vi si parla di università. Il senatore Leicht aveva fatto una relazione al Senato, fredda serie di cifre, ma toccante uno dei problemi più gravi della nostra Nazione. Questo corsivo, del cui autore dimenticammo il nome (e anche se lo conoscessimo non ce ne importerebbe proprio un bel niente), prende spunto dalla Relazione Leicht e dice chiaro e tondo che le Università di Parma, Macerata, Siena e Sassari dovrebbero essere abolite per le seguenti ragioni:
1) Scarso numero di studenti. 2) Centri culturali periferici e quindi non aggiornati, con evidenti effetti sulla cultura dello studente. 3) Scarso valore nell'Università moderna della tradizione. 4) Aggravio eccessivo a carico dello Stato (esempio: Siena viene a costare quasi la metà di Firenze che ha un numero enormemente maggiore di studenti). 5) Assenteismo, decadenza, trampolino di lancio di professori.
Al che noi vecchi universitari rispondiamo con molta semplicità: cose vecchie e già scritte.
1) Lo scarso numero di studenti non significa assolutamente nulla, perché quello che conta è la qualità e non la quantità. Ad ogni modo facciamo un esempio pratico ricorrendo alla «Carta della Scuola»: questa per ciò che riguarda l'insegnamento, pur non negando la lezione accademica, esige che sia stata intensificata la esercitazione, nella quale il professore ha modo di conoscere, indirizzare, «covare» lo studente e quindi farne una selezione precisa. Ora, se la matematica è una cosa reale, è molto più facile per un insegnante conoscere 50 studenti che 400 (Firenze) o 800 (Milano) o 1500 (Roma). Anzi è impossibile che oltre 200 studenti il professore possa operare quella selezione necessarissima. Abolendo le piccole Università il brillante corsivista di «Rivoluzione» dovrebbe metterne nel numero altre, come Ferrara, Modena, Pisa, e anche la gloriosa Pavia nella quale il numero di studenti è enormemente diminuito (aspiratore milanese). Perché, da come ha impostato il problema, in maniera apparentemente rivoluzionaria, l'autore dovrebbe fare un fascio delle Università aventi numero di studenti inferiore a 3000 e cancellarle dall'atlante universitario. Si verrebbero così a creare enormi Università-caserme e cesserebbero per sempre i piccoli e tranquilli centri di studio colonne della cultura italiana. Non guarderemmo più con umorismo ma con pietà quei professori che per riuscire a vedere i loro studenti dovrebbero passarli in rivista a cavallo. E così addio lezione-conversazione (Bottai), addio Seminaria, addio Cultura. Si è già vista in Roma la necessità di decentrare immediatamente, prima che sia troppo tardi.
2) Il Nostro nega che nei centri culturali periferici (esempio Urbino, Siena, Cagliari, Modena, Perugia, Macerata, ecc), ci si possa tenere al corrente. Anche questa affermazione è falsa o almeno ingenua, perché proprio alla periferia le Università sono l'unica fiaccola di progresso e di civiltà. Dove infatti ha sede un

Ateneo la cultura da esso emanata non permette che la regione circostante si provincializzi. Questo il Nostro può constatarlo facendo delle puntate in provincia.
3) Le Università moderne sono «tutte» in crisi, tanto le grandi quanto le piccole. Anche questo per chi ha un po' di conoscenza dell'ambiente universitario non è un segreto. Se ci fosse un po' più di serietà e di coscienza per la missione cui sono chiamati a compiere, fra i professori, e se soprattutto gli stipendi fossero un po' più alti (sono miserrimi: anche questa è una vecchia storia) così che i professori non fossero costretti a correre verso la metropoli per guadagnare extra, nelle piccole Università si terrebbero corsi regolari e non affrettati come pur troppo sono adesso.
4) Per la cultura lo Stato può spendere molto di più e non deve lasciare così in abbandono le piccole Università. Cessando queste di funzionare (il Nostro non lo ha capito bene!) si creerebbero delle zone privilegiate in cui dei cittadini potrebbero liberamente studiare, accrescere la loro cultura, diventare in sommo modo metropolitani e raffinati, mentre alla periferia ineluttabilmente si tornerebbe agli allegri tempi del Collegio dei Gesuiti e dei Circoletti di cultura nel retro di una farmacia. Si creerebbe l'urbanesimo intellettuale come in Francia, in Inghilterra, in Russia (tanto per citare i Paesi che più ne soffrono) e che invece deve scomparire come non c'è in Svezia, Norvegia, Finlandia, Danimarca, Belgio, Olanda, ecc. Che cosa diventerebbe la Sardegna, per esempio, se in essa mancassero le Università? Che cosa Malta? Basta pensare alla Corsica! E il nostro corsivista potrebbe esserne in grosso modo persuaso.
5) Per ciò che riguarda l'assenteismo dei professori la ragione è soltanto economica. Dovrebbe cessare lo sconcio del «Trampolino di lancio» a causa del quale un onesto studioso deve passare alla periferia 2 o 3 anni prima di essere definitivamente inchiodato in una grande Università dove si «lavora molto» (parole di un illustre clinico che, tradotte, significano «dove si guadagnano almeno 300 mila lire all'anno»). L'assenteismo degli studenti è direttamente proporzionale al menefreghismo cattedratico. Non è con la frequenza obbligatoria (impossibile nelle grandi Università) e controllo da parte del Guf che si sana il male, ma soltanto col lasciare un più ampio respiro ai professori nelle piccole Università.
Infine facciamo notare al Nostro che non abbiamo affatto inteso difendere la sola Università sassarese. Noi vogliamo bene alle Università perché in esse abbiamo passato i migliori anni della nostra vita e conosciamo molte di esse, italiane e straniere, e sappiamo per esperienza diretta dove si può studiare meglio e dove si impara di più. Noi lottiamo e lotteremo perché le Università piccole siano conservate e migliorate non soltanto a parole, editti e promesse, ma con danaro. Da questo lato non possiamo transigere e non sarà una qualunque Commissione di vecchi o le parole di incompetenti a farci desistere.
Gli italiani non potranno lasciar morire Parma, Pavia, Siena, Perugia, Macerata, Urbino, Ferrara, Sassari, senza difenderle strenuamente. Noi saremo i primi.

XI. Antonio Simon Mossa, "CINEGIL e sue possibilità nella scuola," *Giovinezza in marcia*, (luglio 1941): 8.

> Ormai che il Cinegil, da noi in una lontano estate proposto, è diventato una cosa concreta e a carattere nazionale, grazie alla comprensione immediata del Comando Generale, vogliamo avanzare alcune proposte di carattere generale e speciale per ciò che riguarda precisamente il cinema didattico.
>
> La perfezione raggiunta negli ultimi anni dagli apparecchi da ripresa e da proiezione del formato ridotto «standard» 16 mm. ha fatto sì che il cinema possa entrare insieme con le altre nelle comuni attività dei giovani organizzati. Inoltre, per ciò che riguarda la produzione di film didattici o culturali, la leggerezza e la manovrabilità delle macchine da presa consentono di effettuare riprese in qualunque punto e in qualunque momento, ciò che invece non è possibile ottenere con le macchine da presa del formato normale, le quali, oltre ad avere un peso non indifferente si manovrano male senza un motorino elettrico e quindi senza l'attrezzatura del «truck» sono scarsamente utili, almeno per quelle riprese che intendiamo fare del nostro programma. Per queste ragioni, come è noto, è stato adottato in tutto il mondo il formato ridotto 16 mm. sia per i film istruttivi (in Germania «Kulturfilm») sia per i film propriamente didattici. E anche in Italia finalmente, dopo che la lunga incomprensione di vecchi barbosi dalla mentalità tutt'altro che rivoluzionaria lo aveva tenuto lontano, il Cinema è entrato a far parte della Scuola insieme con le altre materie e a complemento di queste.
>
> Il Cinema nella Scuola ha una fondamentale duplice funzione: Cinema come materia a sè e Cinema come mezzo complementare delle materie d'insegnamento. Non sarà male un rapido esame di queste due funzioni prima di trarne le logiche conclusioni e fare concrete proposte.
>
> Il Cinema lo possiamo considerare come materia a sè come surrogante o meglio sostituto della materia che una volta prendeva il nome di Cultura Generale. Materia questa che come si sa non poteva e non può essere insegnata con i mezzi didattici comuni. Secondo noi dovrebbe ogni giorno esser proiettato agli alunni delle Scuole elementari e della Scuola media un cortometraggio di breve durata (10-15 minuti max.), il quale toccasse un argomento o meglio un «tema» nuovo per gli alunni. Dovrebbe in certo qual modo sostituire o almeno integrare le vecchie «Letture» scolastiche.
>
> In Germania questo tipo di cortometraggio ha un enorme sviluppo (Kulturfilm) e ne viene prodotto un gran numero sia per i ragazzi sia per il normale pubblico. È naturale che questo film-lettura dovrebbe avere un carattere eminentemente formativo. Dovrebbe cioè cominciare con film semplici, e man mano diventare più complesso secondo le classi, sino a giungere gradualmente nelle classi superiori dove avrebbe il carattere di una vera e propria lezione. Ma una maggiore importanza il film-lettura dovrà averla nelle classi elementari, dove si forma il carattere dell'alunno e in questo potrà aiutare validamente il durissimo lavoro dell'insegnante. Perciò questo tipo di film dovrebbe essere prodotto con ogni cura e con la massima competenza per evitare nella debole mente dei fanciulli pericolose deviazioni.
>
> Questo difficile compito, di produzione sistematica di film culturali per i ragazzi delle Scuole elementari e media, dovrebbe assumerlo interamente la Gil, la quale, in stretta collaborazione con gli insegnanti, potrebbe preparare un gran numero di cortometraggi ad hoc.

Nel secondo caso, considerando il Cinema come mezzo integrativo delle altre materie d'insegnamento, risulta chiarissima la sua importanza. Specialmente nella Scuola media e nei Licei o Istituti superiori si è dimostrato un mezzo formidabile d'insegnamento e, possiamo affermare, un mezzo assolutamente necessario per la Scuola moderna.

In pratica crediamo che la GIl potrebbe prendere l'incarico dell'organizzazione, produzione e distribuzione sistematica dei film per la Scuola, in un modo analogo a quello con cui la Gil si è assunta il compito dell'Educazione Fisica. La sua potente organizzazione potrebbe benissimo servire al nuovo scopo.

Ma per il raggiungimento di questo scopo occorrono innanzi tutto i quadri: cioè tecnici. Per ciò noi facciamo le seguenti proposte, dettateci da una certa esperienza in materia:

1. – Fare svolgere presso il Comando Generale un Corso a tutti gli operatori già dichiarati idonei dopo il recente Corso di aggiornamento, della durata di almeno sei mesi. E per questo sarebbe bene che il Comando Generale si accordasse con il Centro Sperimentale di Cinematografia. Questo Corso dovrebbe rendere operatori «competenti» sul formato ridotto 16 mm. dato che in Italia, è necessario riconoscerlo, siamo restati in questi anni in una beata ignoranza dilettantistica.

2. – Questi elementi già capaci dovrebbero essere subito decentrati alla periferia dove potrebbero immediatamente iniziare il lavoro di produzione di film culturali e didattici. Qui essi potrebbero formare immediatamente un piccolo «clan» di giovani organizzati, appassionati per il Cinema, i quali avrebbero modo di fare i primi passi di tecnica cinematografica. Non dovrebbe però in questo caso nemmeno essere trascurato l'invio di pubblicazioni, libri e riviste di Cinema ai Comandi federali, in modo che si formi gradualmente una buona armata di giovani tecnicamente a posto e quindi utilissimi, come è facile immaginare, all'organizzazione e al Paese.

3. – I migliori giovani organizzati allievi operatori potrebbero quindi, su segnalazione dei Comandi federali, essere a loro volta inviati ai Corsi di istruzione per operatori o tecnici cinematografici comunque istituiti all'uopo dal Comando Generale.

XII. SAM, "Funzionalità della scenografia nel cinema," *Intervento. Periodico del Gruppo universitario "Arnaldo Mussolini"*, (febbraio-marzo 1943): 3.

Per troppo tempo, come già il fattore sonoro, si è considerata la scenografia nel cinematografo alla stregua di un accessorio non indispensabile e assai vago, come un elemento che entrasse nel film analogamente alle fioriture del Liberty, come sfondo secondario la cui determinatezza e inquadratura nel ritmo generale potesse sempre essere attuata grosso modo da un regista abile e da un architetto intelligente. Non problema d'arte quindi, ma di mestiere. Una simile tesi, accettata da quasi tutti i nostri «cinearchitetti» ha portato in pochi anni alla sterilità.

Non si può allora parlare di scenografia funzionale nel Cinema italiano, tolti rarissimi esempi. Ma, innanzi tutto, è necessario precisare che intendiamo nel termine vago di scenografia cinematografica non soltanto lo sfondo scenico, ma anche l'arredamento e l'architettura dei mobili, e tutti quegli accorgimenti che concorrono a darle una vita nell'economia dell'inquadratura. Quindi la posizione d'una lampada, di un vaso di fiori, di un pezzo di pane, le curve di un mobile, il molle cadere di una tenda, l'irregolarità di una parete, hanno funzione principalissima come lo sfondo di interno di una chiesa o il panorama di una vallata.

È necessario innanzi tutto tracciare una linea di divisione fra i due «generi» di scenografia: quella esistente e quella costruita. Nella scenografia esistente possiamo comprendere il paesaggio, le architetture, e le ricostruzioni architettoniche esistenti, casi questi in cui l'architetto non interviene se non con l'ausilio della sua tecnica. In quella costruita invece esso fa opera di creazione.

In tutte e due le forme la scenografia deve avere una funzione essenziale, cioè ritmica, nell'opera cinematografica. Ma come può il paesaggio o un edificio qualunque diventare tutt'uno con il macchinismo visivo del film, con la stessa efficacia di una scena ideata e fabbricata «ad hoc»? Porrebbe che nel primo caso il film dovesse piegarsi a «documentare» l'esistente, a diventare funzione di esso. Quindi il ritmo visivo diventerebbe una variabile dipendente dell'esistente. È questo che noi vogliamo chiarire. Il ritmo visivo è sempre indipendente sia la scena costruita o non, e lo dimostreremo.

Tutti sanno che il campo di esplorazione della macchina da presa è infinito, infiniti sono le angolazione, i punti di vista, infiniti i movimenti di macchina e le combinazioni di essi. Poiché il ritmo cinematografico non è altro che una sintesi di misure di spazio e tempo, il cambiamento arbitrario di una o più inquadrature, o la soppressione di alcune di esse porterebbe immediatamente a una rottura del «divino» equilibrio, a una soluzione di continuità nella narrazione, alla perdita del film come unità artistica. Perciò in un film, opera d'arte, ogni quadro è intimamente legato all'altro, e così ogni scena e ogni sequenza da una legge i cui termini soggettivi e assoluti sono oggettivati nella forma risultante. Da ciò si deduce che dopo un quadro A, che avrà una certa angolazione a-1, una certa illuminazione a-2, e una durata a-3, verrà un quadro B i cui coefficienti saranno b-1, b-2 e b-3 e così di seguito. Ma al quadro A così determinato non potrà seguire che il quadro B, e analogamente il quadro C non potrà essere preceduto che dal quadro B e così via. I pezzi sono quindi incasellati come le tessere di un mosaico e acquistano valore se considerati nella sequenza e soltanto in funzione di essa.

È chiaro che i coefficienti di illuminazione e di angolazione si riferiscono alla azione e alla scenografia, intesa in tutta la sua vastità, mentre la durata è relativa

all'azione scenica. Ma sarebbe grave errore credere che la durata del quadro non pesi sulla scenografia. Infatti, se di un pezzo di montaggio il cui passaggio dura due secondi, si ha una impressione vaga e imprecisa, di un quadro la cui durata sia di 4 o 5 secondi si ha coscienza precisa e determinata nei particolari.
Nel cinema commerciale i coefficienti di angolazione, illuminazione e durata, sono determinati assai grossolanamente, quindi il film non acquista corpo né valore ritmico, rimanendo assai lontano dall'opera d'arte. Ma nel film d'arte, ripetiamo, quei coefficienti, determinati dal regista e solo da lui, debbono avere un valore assoluto come termini di una progressione. Questo significa che fra infinite angolazioni di tre quadri in sequenza ne esistono solamente tre che nell'insieme formino frase ritmica. Ora, a queste tre angolazioni corrispondono tre visioni sceniche. Perciò davanti ad una architettura esistente il regista intuisce fra gli infiniti punti di vista quei tre che, nel nostro caso, può collegare in sequenza, rende quindi la scenografia schiava della sua forza creatrice, facendo un ritmo visivo perfettamente indipendente. Egli non ha vincoli né limiti poiché conosce la tecnica e può superarla. Può anzi rendersi talmente padrone del paesaggio da poter «giocarlo» in infinite soluzioni e sempre secondo un puro equilibrio. Qui basta pensare al Renè Clair del film «Per le vie di Parigi», in cui il gioco delle masse architettoniche e dei particolari di arredamento (tettoie e cartelloni dei cinematografi, ringhiere delle scale, fanali e lampioni, distributori di benzina, finestre, padiglioni da fiera, ecc.) acquista nel film un preciso e intenso valore ritmico tanto da rendere la scenografia non più fondo ma personaggio, o meglio protagonista del film. Poesia perfettamente raggiunta. Così anche Ivens ha saputo fare delle strade nederlandesi in «Pioggia», Genina del deserto in «Squadrone bianco». Flaherty dell'isola in «L'uomo di Aran». Ford della prateria desertica con i massi rocciosi in «Ombre rosse», Murnau dei villaggi e delle spiagge bianche sul mare delle perle in «Tabù».
A tutto questo si contrappongono le scene inventate, opera di fantasia (o di retorica!). Scene quindi immaginate in funzione della sceneggiatura. Qui l'Architetto ha una grave responsabilità e perciò deve collaborare con il regista prima che si giunga alla ripresa. Ogni angolo, ogni parete, ogni particolare d'arredamento deve necessariamente essere quello previsto e deve avere caratteristiche tali, nella profondità, nel colore, nei particolari costruttivi, da poter essere fotografato dai punti di vista e con i movimenti di macchina designati dal regista.
Tutto questo implica nell'architetto la cognizione esatta della capacità della camera, delle deformazioni angolari, degli errori luminosi, delle possibilità riflettenti o assorbenti del materiale, delle sue trasparenze, ecc. Tecnica quindi da cui l'architetto non si può in nessun modo esimere. Ma se esaminiamo la sua opera da un punto di vista strettamente estetico, noi vediamo come ogni centimetro quadrato di superficie progettata, ogni particolare decorativo, deve rispondere a quanto è in previsione, non solo, ma l'arredamento deve essere deciso e definito e non presentare quell'aspetto ibrido e improvvisato della produzione corrente. Su la scenografia così concepita il regista può agevolmente creare in quanto non ha più nella scena aritmia di masse, né profondità eccessiva o piatto distendersi di pareti anonime, e con i movimenti di macchina passerà da una composizione a un'altra del complesso architettonico, senza per questo avere esitazioni, squilibri o soluzioni di continuo. Il materiale plastico così disposto avrà dunque una funzione precisa, essenziale, in modo che l'inquadratura non potrà più essere fatta «a

occhio» senza che il ritmo subitamente non ne soffra. Due soli esempi: «A noi la libertà» di Clair e «Fortunale sulla scogliera» di Duponi.
Nel Cinema italiano al contrario è successo che la continua e cervellotica improvvisazione, l'impreparazione della maggior parte degli architetti, ha condotto a una forma «standard» di maniera liberty, e anticinematografica sempre. Ciò permette al regista di giocare con la macchina, con gli attori, con i campi (piani) come se la scena non esistesse, con quanta coerenza ritmica si può immaginare.
E poiché vogliamo essere esatti come al solito e ci piace toccare i punti di maggior danno, premesso che tutti i film italiani sono giudicati col massimo ottimismo, citiamo a mo' di chiusura sollazzevole un binomio anticinematografico per eccellenza, di droghieri:
Gallone + Fiorini = I due Orfanelli.

XIII. Sam, "La morte civile di F. M. Poggioli," *Intervento. Periodico del Gruppo universitario "Arnaldo Mussolini"*, (febbraio-marzo 1943): 3.

Con «Sissignora» Poggioli si è allontanato completamente dal suo stile semplice, quasi discorsivo di «Addio Giovinezza». Poggioli nella seconda maniera, impacciata e incerto, quasi che avesse smarrito il primitivo mestiere e cercasse un nuovo modo di raccontare senza tener conto delle precedenti esperienze. «Sissignora» fu un film mancato, ma non indegno. Perché bastavano poche sequenze per salvarlo dall'ignominia, come quella del Caffè genovese, la più interessante, documentaria, con piccola orchestra e il ballo delle servotte, in cui la ricerca di un taglio ardito, di composizioni organicamente legate le une alle altre, di inserzioni di particolari assolutamente funzionali e necessari al racconto, denotavo uno stile. Era un pezzo di alta qualità, acutamente seguito, di una linearità di racconto quasi classica. Ma quasi tutto il film era purtroppo un accavallarsi di situazioni prive di respiro, senza soluzioni chiare, con facili ripiegamenti in un dialogo triste e senza splendore.

A tutto questo cumulo di errori Poggioli ha voluto riparare in «La morte civile». La sinuosità del racconto, le soluzioni premature delle scene, le mascherature insincere e i salti di ritmo sono assai attenuati. Gli attori sono spesso volutamente dimenticati per una scoperta del paesaggio, interpretato con franchezza, annotato spesso in particolari essenziali, ma tradito talvolta dalla fotografia sbagliata.

In «La morte civile» dove tutto congiurava contro il regista, dal dialogo teatrale e invecchiato, dalla situazione contorta e letteraria, da un ambiente borghese e consacrato dai sommi sulle scene, da un'Italia provinciale e speriamo ormai dimenticata, Poggioli doveva rinvangare nel tempo con una vanga nuova, rovesciare la terra marcia e far rilucere al sole le zolle umide e fresche. Roba fresca. Partito con questa ferma intenzione egli ha saputo far rivivere un mondo passato in cui ha potuto innestare organicamente il dramma.

Cinematograficamente «La morte civile» ha valore appunto per essere indice di uno «sgancio» completo dalle pastoie tradizionali del nostro teatro filmato. Soluzioni originali sulla nuova strada segnata da «Terra di nessuno» di Baffico, film troppo dimenticato.

Poggioli ha tagliato i quadri composti con gusto raffinato secondo uno stile ormai deciso e con una libertà da limiti per troppo tempo e dai superficiali ritenuti grammatica del cinema. L'euritmia di scene come quella della fuga e della morte di Corrado, dell'incontro di lui con la bimba sul terrazzo, è creata con un montaggio assolutamente scevro di schemi. L'uso di angoli corrispondenti, di simmetrie tra le composizioni nel tempo, la ricerca di rapporti quasi geometrici da quadro a quadro, la misura dei primi piani, i campi lunghissimi su di una campagna assolata e disperata, l'esplorazione minuta della scenografia nello squallore degli angoli bianchicci e di cortili deserti, nella fuga di scale e case, i lunghi carrelli e le panoramiche su gruppi scuri di andanti verso il Santuario, è una somma di quadri e di sequenze strettamente legati da una composizione ragionata, senza però la freddezza di Chiarini di «La bella addormentata» e con non minore raffinatezza. Tuttavia incertezze si rivelano ancora nel montaggio.

Poggioli sogna errando fra le montagne e le rocce corrose, in particolari apparentemente non attinenti al racconto. L'entrata quindi dell'attore d'un tratto, la sua sostituzione improvvisa al paesaggio e alle masse tristi della folla, porta spesso a distorsioni ed a soluzioni di continuità nella linea narrativa. Non perché

l'improvviso e brusco apparire d'un primo piano porti allo squilibrio ritmico, che anzi questo è un elemento per definire uno stile, ma perché il salto da un punto di vista estetico non è spesso giustificato. Tuttavia il carattere di questo taglio brusco è ben definito, ed è una chiarificazione rispetto alla nebulosa e oscillante incertezza di «Sissignora», una affermazione di forza, di consapevolezza rispetto alla semplicità svagata di «Addio Giovinezza».

Gli attori però sono lasciati troppo spesso a sè stessi. Soprattutto Ninchi che nelle prime scene del delitto, e in quelle dell'incontro con sua moglie in casa dopo la fuga dal carcere, procede a sbalzi spesso incontrollato e quindi teatrale oltre ogni misura, eccetto nella scena dell'incontro con la bimba. Anche Dina Sassoli, che dimostra una chiara personalità, troppo spesso varca il confine impostole dal ritmo. Soltanto Cialente è misurato e più convincente rispetto ad altre infelici esperienze cinematografiche. I personaggi di contorno, dal potestà al farmacista, che vorrebbero essere un «coro» ricordano troppo spesso certi vecchi «grigioni» risorti con «La canzone dell'amore».

Il film, se rivela dunque una buona fattura e «laurea» Poggioli, lasciandolo in cattedra ex-merito, ha un commento musicale sbagliato. Pezzi che riempiono i vuoti e basta. Se anche talvolta Poggioli abbia ricercato degli effetti sonori, l'insufficienza tecnica dei suoi collaboratori non ci ha permesso di valutarne l'efficacia.

XIV. Antonio Simon Mossa, "Attacco al convoglio," *Intervento. Periodico del Gruppo universitario "Arnaldo Mussolini"*, (febbraio-marzo 1943): 5.

XXX FEBBRAIO 1943

Sotto il sole già caldo, sentivamo il profumo vago della terra lontana. Le brume ne impedivano la vista. Ondate larghe di ponente imprimevano un leggero movimento di rollìo alla N. la nostra silurante.

I «cargos» in linea di fila e in mezzo ad essi, a un quarto di miglio da noi il K. con le sue grosse ciminiere. Ma le nubi piano piano coprivano tutto il cielo. La superficie azzurra cominciava già ad increspersi sotto il maestrale. Raffiche improvvise. Ancora poche ore. Il capo furiere chiacchiera col comandante in plancia. La vedetta col cappotto felpato immobile scruta il mare. La costa è ormai completamente nascosta dalla pioggia. Arrivano gli aerei, ci girano intorno nella ricognizione abituale, poi si spostano verso sud-est facendo larghi giri a bassa quota. Laggiù c'è ancora il sole. Lame infuocate forano le nubi e la pioggia che si avvicina. Ora ci viene incontro la flottiglia degli antisomm. Siamo ora a poca distanza dal K. Ne distinguiamo gli uomini sui ponti delle lance. Ha rallentato. Le siluranti dell'antissomm. fanno una larga conversione a poppa della nostra torpediniera e riducono la velocità … Viriamo in velocità. Il mare è diventato ancora più cupo. La pioggia ci ha raggiunto. Rolliamo maledettamente. Ondate d'infilata spruzzano fino in plancia. Drin-drin-drin. Telefono di macchina. A tutta forza. L'altra torpediniera, la S. è già in zona. I mas sono in ascolto. Ecco che si dirigono un po' verso est. Viriamo. Ancora il telegrafo di macchina. Ecco i mas a poche gomene sotto il nostro fianco destro. Formano un largo cerchio e rullano a motori in folle. Uno, quello più vicino a noi riprende e accosta. Il comandante dà il tutta forza. A poppa gli uomini attendono, fissi sul sottotenente. Poi «Molla!». La bomba si affonda sulla nostra scia. Il mas molla. Stringiamo il cerchio. Come una spinta, un tremito nel ponte, un beccheggio improvviso, un ribollimento nella nostra scia e un cupo boato. Poi l'altro scoppio. I mas hanno ripreso la corsa, verso sud-est. Noi allarghiamo a copertura del K. che si allontana in una grande fumata nera. Il mas ci ripassa accanto e molla altre due bombe. Una ragnatela sulle onde che hanno come un tremito. Lo scoppio è più cupo e sembra che venga di lontano. Sono di nuovo tutti fermi. Nel cerchio l'acqua si calma. Noi siamo di nuovo con la prora a nord-est. L'S. a mezzo miglio avanza a tutta velocità. Ed ecco che in questo istante di attesa, sente l'assordante ronzio dei motori, nel cerchio d'acqua si forma una macchia verde, che a poco a poco si allarga nel mare di piombo. È colpito. Gli uomini attendono. Al pezzo di poppa, alle mitragliere. In questo stesso istante quelli del sommergibile aspettano anche essi immobili, chiusi nelle loro camere d'acciaio e non vedono il primo raggio di sole sulla città bianca in fondo al Golfo. Ecco che i mas riprendono a navigare allargando il cerchio. Forse l'hanno perduto. Ancora una conversione e altre bombe. Poi si riprende la rotta. Dalla S. tre pennacchietti di fumo: tre colpi di sirena. Ronzano i mas in caccia. Il convoglio è già al molo di ponente, in salvo.

XV. Bachisio Ortu, “Il diavolo a Pujerra (Racconto),” *Intervento. Periodico del Gruppo universitario “Arnaldo Mussolini”*, (febbraio-marzo 1943): 6.

Un giorno Joaquin e Josè suo fratello erano andati a pescare verso Punta Negra, con la bilancella *Nuestra Señora de Guadalupe* tinta a nuovo in giallo e azzurro. Da un’ora trainavano la palamite e Josè fece forza ma non riusciva più a tirarla; lasciò la barra e mollò la scotta. La vela schiaffeggiò l’aria e Joaquin corse da prua posando i piedi neri e lucidi sui pagelli e sui dentici. Tesi nello sforzo cercavano di issare la lenza. «Si è impigliata in uno scoglio» disse Josè. «Macchè lasciala a me, porco che sei…». E Joaquin si avvolse la funicella sulle mani e cominciò a tirare. Piano piano occhiate e pagelli si distendevano dopo l’ultimo guizzo ribelle nel fondo: la camicia di flanella marrone di Joaquin era tutta bagnata. La palamite resisteva più che mai. Inutilmente Joaquin, rosso per lo sforzo, appoggiava i piedi al sedile, per vincere la resistenza dei pesci. Josè gli si mise accanto: «Te lo dicevo che si è impigliata?». «Agguanta». I pesci cadevano sul falso ponte, l’acqua colava dagli ombrinali. «Sembra che la barca pisci» disse Josè. Joaquin gli allentò una pedata. Allora, dalle onde che ribollivano uscì una coda enorme, poi un dorso squamoso e rosso con una grande pinna verdastra, e un orribile maschera con due occhi violetti, penetranti. Il pesce si dibatteva cercando di spezzare la funicella della lenza. Ma Joaquin tirava con dolcezza, senza scosse, e il mostro si avvicinava alla poppa, schizzando acqua da tutte le parti. A un tratto urtò contro il timone e una voce quasi umana, un lamento lugubre, si udì dal mare e si sparse sino alle montagne, svanendo in un silenzio di morte. Josè si guardò intorno. Il pesce non lottava più … La raffica giunse improvvisa, scrosciò il broglio della vela e piegò la barca. «Agguanta» gridò Joaquin. La scotta tesa, la barca scivolava verso Punta Negra, fuggendo il fortunale. «Si lamenta, lo vedi, dovevamo gettarlo in mare» sussurrò Josè guardando lo scorfano. Joaquin non rispose. Guardava il mare. Le nubi si avvicinavano. «Sciocchezze, tieniti sotto se vuoi che arriviamo in tempo». La barca scricchiolava a ogni colpo di vento. Sulle scogliere di Galera le onde si frangevano in nembi bianchi con un rimbombo cupo che scuoteva l’eco dei monti come un tuono.

Le donne e i marinai vennero intorno con il vecchio Jefe de la Caleta. «Non ne ho mai visto» disse il vecchio, e si asciugò il volto dalla pioggia. Il pesce fu lanciato sulla sabbia. Era morto. Ma nella caduta gemette soffiando. «Madre» gridò Pilar e nascose il viso fra le mani. Le donne si ritrassero con un grido di paura. Il Jefe rimase impietrito guardando Joaquin. «Bisogna chiamare l’Alcade» disse dopo un po’. Joaquin allora dette un calcio al pesce che gemette lugubremente. Le donne scapparono agitando le gonnelle sulle pozzanghere. L’Alcade arrivò dopo un’ora, con la carrozza lucida e due Mazzieri del Municipio. Non si meravigliò del gruppetto che aspettava sotto la tettoia. Scese con sussiego ballando la pancia, aspettando il saluto delle donne e dei pescatori. Ma non lo salutò nessuno. Solo il Jefe si chinò. «Abbiamo dovuto disturbare Vostra Eccellenza» cominciò. Il sindaco lo interruppe con un gesto, si guardò intorno e tossicchiò sulla folla. «Storie… storie…» poi vide il «mostro», tutto rosso con la bocca spalancata e i suoi grandi occhi violetti. «È questo il mostro?». «Si, Eccellenza». «Chi l’ha pescato?». «Io» disse Joaquin. «Ah? E mi si deve allontanare dall’ufficio per un cappone?». Il Jefe gli si avvicinò e gli sussurrò. «Ma canta Señor…». E Pilar più ardito gridò. «È un demonio marino, eccellenza» e si segnò «Taci, donnetta» gridò l’Alcade, e fece due passi verso il pesce. Ma quando posò i suoi occhi su quelli violetti, sul cranio

lucente e spinoso, si sentì meno sicuro e dovette guardarsi intorno per riacquistare la padronanza di sè. E dando un tono autoritario alla sua voce: «Prendetelo» gridò ai Mazzieri. Questi avanzarono verso il pesce e lo afferrarono uno per la coda e l'altro per la testa.
«Da questo momento il pesce diventa proprietà del Municipio» disse solennemente l'Alcade.
Pilar lo guardava con gli occhi imbambolati. E fu allora per un brusco movimento dei mazzieri che il pesce soffiò e si lamentò come un cane e il sindaco rimase a bocca aperta e cominciò a tremare. «Santa Vergine» gridò ai mazzieri. Ma il grido fu coperto dal singhiozzo isterico di Pilar «Il mio uomo ha portato la maledizione, il mio uomo ha portato il demonio…». E tre donne la tenevano. Allora i mazzieri abbandonarono il pesce. L'Alcade indietreggiò cautamente, poi salì sulla carrozza, ma per la paura perse l'equilibrio schiacciando la pancia sul sedile. Allora gridò al cocchiere di portarlo al Palazzo. La carrozza si allontanò fra le agavi fiorite, sotto la pioggia. I due mazzieri abbandonati si posero ai lati del pesce e allontanarono la folla: «Disperdetevi, cittadini».
L'Alcade scese a Palazzo, e mandò a chiamare il Parroco. Doña Jacinta versò due bicchieri di vino rosso dolce e chiuse la porta dello studio. Ma quando rientrò, dopo che l'Alcade era uscito, trovò la bottiglia vuota. Il parroco prese un sagrestano, l'acqua santa e una reliquia di San Gavino. E la carrozza di nuovo fra le agavi giunse alla spiaggia, quando la pioggia era già cessata. Altre barche erano rientrate e distendevano le prue sulla sabbia molliccia, mentre le vele distese asciugavano al sole. L'Alcade scese e avanzò insieme a Don Diego e il sagrestano. Questa volta uomini e donne salutarono. Le donne si fecero il segno della croce e Pilar toccò l'aspersorio e baciò l'anello di Don Diego.
«Cittadini di Pujerra» gridò l'Alcade «l'incantesimo del figlio del Demonio verrà tolto. Il nostro reverendissimo e amato don Diego benedirà la spiaggia e caccerà la maledizione con la scapola di San Caniao». Il segretario porse l'astuccio della reliquia all'Alcade che la baciò. Le donne si inginocchiarono intorno al pesce e i due mazzieri al segno dell'Alcade, mentre il parroco tracciava con l'aspersorio misteriosi segni dell'esorcismo, sollevarono lo scorfano. Ma siccome uno era alto e grosso e l'altro mingherlino e con le gambe storte e uno tirava con più forza, l'altro inciampò così che il pesce cadde nella sabbia sulle gambe di quello grosso, gemendo e soffiando. Il mazziere rimasto sotto cominciò ad urlare. Don Diego divenne pallido, ricordò i suoi peccati e cominciò a scappare lasciando cadere l'aspersorio. Il sagrestano lo seguì facendo rovesciare l'acqua santa e urtando il Sindaco che gemeva e rotolava la pancia sulle gambe sottili. E corsero fra le agavi verso il villaggio, e le donne dietro. Fu così che Vicente Martin si svegliò dal suo sonnellino pomeridiano. Il vocìo della chiesa giungeva attutito sino alla sua camera. Infilò le pantofole che gli aveva regalato lo zio canonico e si precipitò nell'atrio. Urlò alla serva e questa apparve tremante con l'immagine della Vergine: «Che cosa c'è? La revolución?». «No, Señor» balbettò la serva. Vicente Martin andò a vestirsi rassicurato. E quando tutti erano tappati in casa, e il sereno, con le braccia tremanti agitava la sua lanterna alla luna, uscì di casa e andò dal Parroco per la consueta partita a scacchi. Ma li trovò il parroco e l'Alcade in confabulazione con Joaquin e alcune bottiglie di vino rosso dolce. Il parroco gridava a Joaquin di pentirsi dei suoi peccati e di confessare ora quando avesse avuto rapporti col Demonio.
«Io ti tolgo la comunione, servo delle potenze infernali» gridava don Diego e per calmarsi beveva il vino rosso. Joaquin spaventato si segnava continuamente.

Quando entrò Vicente Martin, il medico, Joaquin fu mandato via. Fuggì dalla chiesa e con il suo mantellone nero percorse le strade deserte. Il sereno vedendolo correre di notte verso casa lo prese per il diavolo e si nascose tremando in un portone. Fu così che in paese il giorno dopo tutti sapevano che il diavolo in persona aveva disteso il suo mantello maledetto in Pujerra ed era andato a prendersi l'anima di Joaquin l'empio bestemmiatore.
Don Diego offrì il vino all'Alcade e al medico, poi portò i pasticci di crema e la scorza di arancia candita, la torta di miele ed altro vino pepato. «Bisogna fare rapporto a Monsignor Vescovo» diceva. Ma l'Alcade, che temeva lo scandalo e quindi la perdita dell'incarico e il disonore di tutta la sua famiglia lo tratteneva: «Bevete questo, Don Diego, e assaggiate questa pasta dolce» e il parroco, senza farselo ripetere, ingoiava panini pepati e scorza di arancia, schiarendosi i pensieri col vino dolce.
Così uscirono tutti e tre verso mezzanotte e attraversarono il villaggio silenzioso al fruscio delle palme e degli aranci. Sotto la luce azzurra della luna presero il sentiero delle agavi, verso la spiaggia. Il figlio del diavolo era sempre la, immoto, con gli occhi luccicanti al chiarore lunare. Il parroco tremava e malediceva internamente se stesso e gli amici per avere bevuto. Il medico osservò il pesce: «Ma è il Misapio» disse allegramente «un pesce dei mari del sud». La voce risuonò come uno sparo fra le barche nere. E prima che gli altri lo trattenessero toccò con la mano un punto del ventre viscido. Mentre premeva con le dita esperte, il misterioso lamento, seguito da un gorgoglio si ripeté lugubremente. L'Alcade e don Diego si sentirono gelare e istintivamente si strinsero la mano tremante. Il medico strappò con forza qualche cosa e la fece luccicare alla luna: «È una vescichetta piena d'aria; quando si comprime, l'aria, uscendo da un foro sottile produce un tenue suono, simile a un lamento umano». Allora prese il pesce per la coda e l'Alcade per la testa e si avviarono, tre uomini e il diavolo, alla casa del medico.
Vicente Martin fece alzare la serva e scelse con lei il modo migliore per cuocere il figlio del diavolo. Poi tolse da una credenza di quercia quattro bottiglie polverose, mandorle, noci e fichi secchi, e sette «samellas» di pane bianco. «Adesso» sussurrò «mangiamo il figlio del diavolo». La stanza si riempì di fumo e di odore di zuppa di pesce e vino dolce.
All'alba don Diego e l'Alcade arrivarono a casa con le gambe molli paventando la gente. Ma la gente non li poteva vedere perché le finestre erano sbarrate al diavolo e agli sguardi indiscreti sulle coppie felici. Poi un pescatore venne sulla strada e poi un altro. Uno, passando sotto la casa di Joaquin fischiò. La finestra si schiuse silenziosa «Vengo subito». Pilar si voltò mollemente dall'altra parte, dimentica degli avvenimenti del giorno prima.
Le barche salparono a vele spiegate. Il pesce demoniaco era scomparso durante la notte. Sulla sabbia umida la sua impronta si cancellava col sorgere del sole.
Joaquin non ne rimase convinto e disse a voce bassa, agli amici della Cantina, che sotto ci doveva essere qualche cosa, perché lo spazzino gli aveva confidato di aver trovato davanti alla casa del dottore una enorme pinna di scorfano ben cotta.
«Era la pinna del diavolo» disse Joaquin e chiese all'ascella dell'altra acquavite.

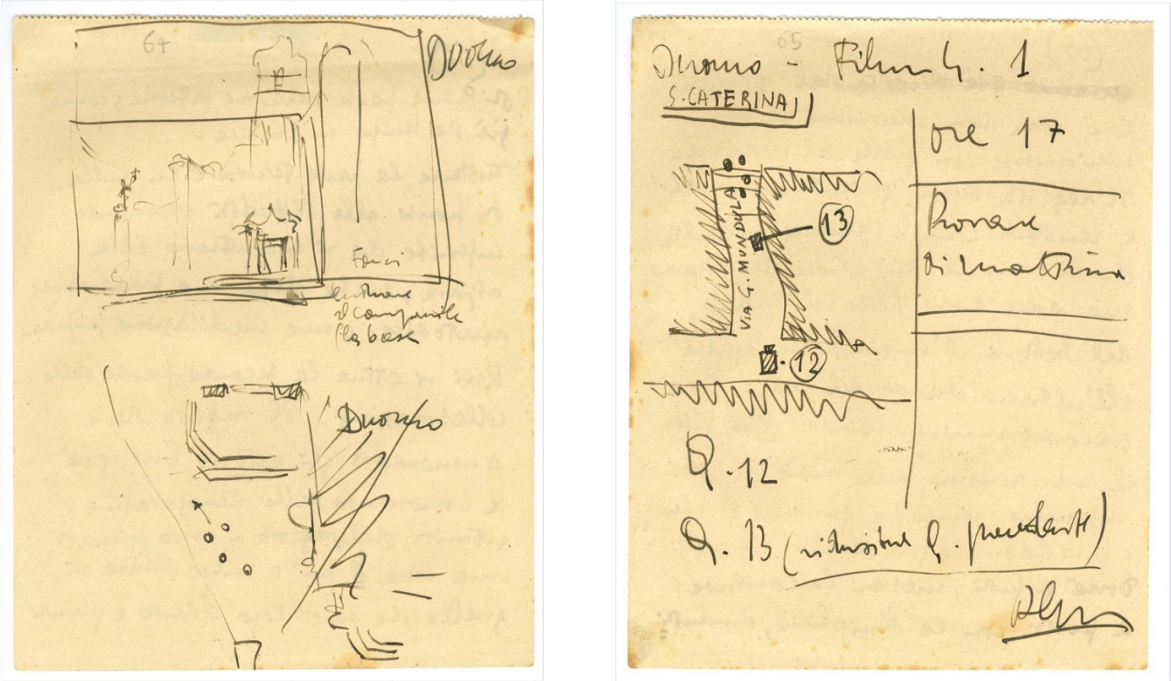
XVI. Antonio Simon Mossa, *Soggetto cinematografico n. 5 La tartana*, non datato, in ASM.

La tartana "sette fratelli" va a caricare sabbia sulla spiaggia Le Bombarde. Il carico è destinato alla città di mare distante una quindicina di miglia. Il padrone della Tartana, zio Antioco, ha girato (come tutti i marinai) mezzo mondo. Ha un grammofono a bordo. La sera, quando è quasi buio, si diverte a mettere qualche vecchio disco. Sulla spiaggia a quell'ora non c'è mai nessuno. Il figlio di Antioco, Carmelo, e gli altri marinai (Pietro e Salvatore il mozzo), si sdraiano sulla spiaggia a guardare le stelle. Sulla costa lievemente in pendio si distendono le calme ombre della sera. La vecchia canzone si disperde sulla spiaggia bianchissima. Una sera scende alla spiaggia la figlia del cantoniere. È una ragazza di sedici anni. Si chiama Maddalena. Scende a prendere i coralli. E nella notte ormai, sotto le stelle, giunge scalza, alla tartana. Gli uomini la salutano. Zio Antioco le grida se vuol cenare con loro. E scende sulla spiaggia con una vecchia lanterna. La cena è pronta. Gli uomini alla luce della lanterna mangiano. Carmelo guarda la ragazza. Si guardano come rapiti, tanto che il vecchio se ne accorge e dice se hanno voglia di sognare. Ma Carmelo si alza e va fra i palmizi. Ne sceglie alcuni e li porta in dono a Maddalena. La fanciulla sorride e lo ringrazia. Poi deve ritornare a casa. Allora va in un punto lontano dalla tartana. Infila le scarpe e col mazzo di palmizi si avvia. Gli uomini hanno mangiato e si sdraiano. Pietro comincia a cantare una vecchia canzone di marinai, e cantano in coro. Il mozzo suona la chitarra. Maddalena cammina sul sentiero. Un faro alle sue spalle. È Carmelo. Dice: "vengo alla cantoniera. Ho bisogno di sale". E vanno insieme nella notte. Il canto si affievolisce sempre più. Giungono allo stradone. In fondo è la cantoniera. Si distinguono le luci. I due giovani vi giungono. Nella grande cucina c'è il vecchio cantoniere che fuma. Le dice che va a letto. La ragazza dà il sale a Carmelo. E lo accompagna sulla porta. Sulla porta si ferma e lo guarda. E lui la guarda. Poi la avvicina d'un tratto e la bacia. Lei fugge via per la grande cucina, lui resta un istante immobile, poi scende verso la spiaggia col suo passo dondolante. Sulla spiaggia è silenzio. Solo la lanterna diffonde una debole luce a bordo, sulla prua. Carmelo resta così, a guardare, poi va a bordo e sulla prua si sdraia guardando le stelle.

***

Nella cantoniera Maddalena si spoglia. Poi va verso la finestra. Guarda verso il mare. Un lumicino. È quello della tartana. Resta anche lei a guardare le stelle, e si china sui fiori della finestra.

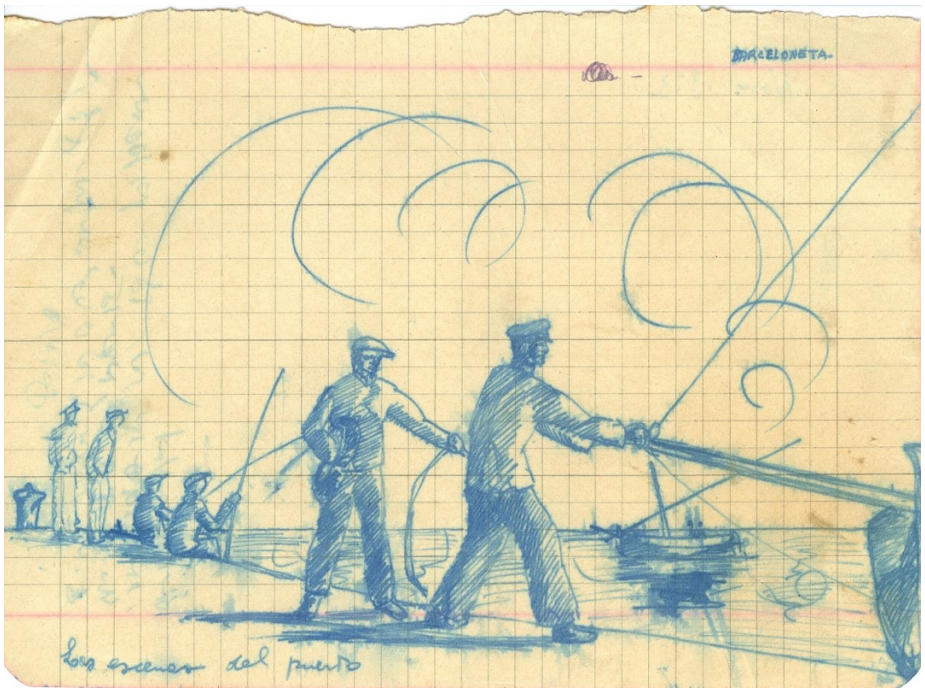
Appendice iconografica



Appunti e schizzi Duomo S. Caterina per Film G.1, non datati, in ASM.

Gli schizzi attestano lo studio effettuato da Simon Mossa in vista delle riprese di *Una lezione di Storia d'Arte alle organizzazioni della Gil*, contenuta nel cine-giornale n.1 dell'anno XVIII, realizzato dalla sezione cinematografica del GUF di Sassari e riproducente le attività della GIL in provincia. Gli schizzi, riconducibili alla sceneggiatura della *Sequenza del Duomo (Una lezione pratica di Storia dell'Arte),* indicata come parte integrale del *Film Giornale N.1,* e all'Ordine del giorno del Comando Federale della GIL di Sassari, forniscono indicazioni precise sulla data e i luoghi delle riprese: 7 agosto 1940, Duomo di San Nicola, Chiesa di Santa Caterina, Sassari.

Porti di sogno, maggio 1932, in ASM.



Barceloneta. Las escenas del puerto [sic], novembre 1933, in ASM.

Due dei ventuno *Bozzetti giovanili* realizzati da Antonio Simon Mossa ad Alghero nei primi anni Trenta. I due disegni, che propongono alcune scene raffiguranti il mondo della marineria locale, anticipano le ambientazioni descritte in *Vento di terra,* precedentemente intitolato *La Caleta*, melodramma con il quale Simon Mossa vince il Concorso per un soggetto cinematografico ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna nel 1940.

Xiu [sic] *Antoni Miquel,* non datato, in ASM.

Bozzetto giovanile realizzato da Antonio Simon Mossa ad Alghero nella prima metà degli anni Trenta. Il nome della persona ritratta a bordo di una spagnoletta richiama il capobarca Michele, personaggio menzionato in uno dei primi trattamenti di *Vento di terra.*

All'osteria, non datato, in ASM.

Bozzetto giovanile realizzato da Antonio Simon Mossa ad Alghero nella prima metà degli anni Trenta, che raffigura uno degli ambienti descritto ne *La Caleta*, e poi in *Vento di terra*, ossia l'interno della taverna di *xa Caterina*, uno dei tanti *dabaix* della città vecchia.

a.

b.

Bozzetti allegati al soggetto e alla sceneggiatura di *Vento di terra*. Benché non siano datati, è piuttosto probabile che i disegni siano stati realizzati tra il marzo e l'aprile 1940. Il bozzetto contrassegnato con la lettera a. raffigura l'interno della taverna di zia Caterina, l'ambientazione con cui si apre la sceneggiatura definitiva del film, collocabile in uno dei tanti *dabaix* della città vecchia. Il bozzetto contrassegnato con la lettera b., invece, raffigura l'abitazione della famiglia Castiglia, che Simon Mossa immagina si trovi sui Bastioni.

a.

b.

Bozzetti allegati al soggetto e alla sceneggiatura di *Vento di terra*. Benché non siano datati, è piuttosto probabile che i disegni siano stati realizzati tra il marzo e l'aprile 1940. I due disegni raffigurano, da due prospettive diverse, il luogo in cui si trovano le botteghe dei due personaggi protagonisti del film: Luigi Castiglia e Sebastiano Jonquillet, ossia lo slargo antistante Porta Salve che collega la Piazza Civica alla Banchina del Porto.

Filmografia di Antonio Simon Mossa

Soggetto cinematografico, scritto in collaborazione con Francesco Corrias, 1937-39 circa
[inviato alla Scalera Film].

L'armata grigia, sceneggiatura scritta in collaborazione con Fiorenzo Serra, 1939-40
[ideata per il CINEGUF di Firenze].

Vento di terra, soggetto e sceneggiatura scritti individualmente, 1940
[Littore del Concorso per un soggetto cinematografico ai Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna].

Sceneggiatura della *sequenza del Duomo,* scritta individualmente e girata in collaborazione con Giuseppe Melis Bassu
[realizzata per il Cine-giornale N.1 dell'anno XVIII – CINEGIL di Sassari].

La barca sul fiume, prima versione della sceneggiatura scritta individualmente da un soggetto di Luca Pinna e Franco Cappugi, autunno 1940
[per il CINEGUF di Firenze]

Soggetto per un documentario, scritto individualmente e pubblicato sulle pagine di «Intervento», dicembre 1940
[prodotto per il CINEGUF o la CINEGIL di Sassari].

Quartieri di sotto, film sperimentale girato in collaborazione con Arturo Usai, estate 1941
[realizzato per la CINEGIL di Sassari]

Studenti, soggetto scritto individualmente, novembre 1941.

La tartana, soggetto cinematografico scritto individualmente, non datato.

Carte dell'Archivio Simon Mossa[1]	
C. (n.n.) *Al cinematografo*, 1929.	Poema manoscritto da Simon Mossa all'età di tredici anni. Oltre a descrivere il clima che si respira in una sala cinematografica padovana della fine degli anni Venti, dà nota dei film e degli attori più apprezzati.
C. (n.n.) *Bozzetti giovanili*, 1932-1935.	Ventuno disegni, schizzati a penna e a matita su fogli di quaderno, realizzati ad Alghero nei primi anni Trenta. I bozzetti ritraggono il mondo della marineria, il lavoro nei campi e la vita in città.
C. (n.n.) *Regno d'Italia. Ministero della educazione nazionale. Diploma di maturità classica*, 13 dicembre 1934. C. (n.n.) *R. Liceo-Ginnasio Azuni SASSARI. Anno scolastico 1933-1934. Risultato conseguito da Simon Antonio nell'esame di maturità classica,* 13 dicembre 1934.	Documenti provenienti dall'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Firenze, reperiti dalla famiglia Simon, relativi al diploma di maturità classica conseguito da Antonio Simon Mossa presso il Liceo-Ginnasio Azuni di Sassari.
C. (n.n.) *Diario 1935/36.*	Diario autografo di Simon Mossa scritto nel corso dei primi due anni universitari, che dà conto della fruizione cinematografica nelle città di Pisa e Firenze.
C. (n.n.) *La Caleta. Trattamento manoscritto sequenze 1-2,* non datato. C. (n.n.) *La Caleta. Sceneggiatura definitiva dattiloscritta di A.S.M. e F.C. Sequenze I-VII,* non datata.	Carte relative a una primigenia versione del film a soggetto *Vento di terra,* interamente ambientato ad Alghero, presumibilmente scritta nei primi anni Trenta. Il trattamento si distingue per l'uso della variante catalana parlata in città.
C. (n.n.) *Vento di terra. Trattamento manoscritto sequenze 1-4*, non datato. C. (n.n.) *Vento di terra. Trattamento dattiloscritto sequenze 1-2*, non datato. C. (n.n.) *Vento di terra. Trattamento dattiloscritto sequenze 1-4*, non datato. C. (n.n.) *Sceneggiatura manoscritta inquadrature 39-130*, non datato.	Documenti preparatori che anticipano la stesura del soggetto e della sceneggiatura del film *Vento di terra*, interamente ambientato nel mondo della marineria algherese.

[1] Archivio affidato dagli eredi alla Società Umanitaria – Cineteca Sarda nel 2015.

C. (n.n.) *Soggetto e sceneggiatura manoscritti,* non datato.	
C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anita Mossa*, 18 luglio 1939. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anita Mossa*, 24 luglio 1939. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anita Mossa*, 27 luglio 1939. C. (n.n.). *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anita Mossa*, 29 luglio 1939. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anita Mossa*, 30 luglio 1939. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anita Mossa*, 4 agosto 1939. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anita Mossa,* 5 agosto 1939. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anita Mossa*, 30 agosto 1939.	Lettere scritte da Simon Mossa alla madre durante il suo viaggio-studio in Germania, a Friburgo in Brisgovia. Attestano le esperienze fatte, la collaborazione con la stampa locale e i primi tentativi di inserirsi nel mondo dell'industria cinematografica.
C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Angela Simon*, 29 luglio 1939. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Angela Mossa,* 5 agosto 1939. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Angela Mossa*, 14 agosto 1939.	Lettere scritte da Simon Mossa alla sorella durante il suo viaggio-studio in Germania, a Friburgo in Brisgovia, nelle quali inventa avventure in stile *Far West* ambientate ad Alghero.
C. (n.n.) *Tessera della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti*, *Unione di Firenze A. XVII di Antonio Simon.* C. (n.n.) *Tessera del CINEGUF di Firenze A. XVIII di Antonio Simon Mossa scenotecnico.* C. (n.n.) *Tessera della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti*, *Unione di Firenze A. XIX di Antonio Simon.* C. (n.n.) *Tessera Intervento. Quaderno di cultura del GUF di Sassari del fascista Antonio Simon Capo Sezione Artistico Letteraria*, non datata.	Tessere che attestano l'iscrizione di Simon Mossa alla Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti per gli anni XVII, XIX e XX; al CINEGUF di Firenze per l'anno XVIII, in qualità di scenotecnico; e la sua collaborazione con «Intervento» come Capo della sezione artistico letteraria.

C. (n.n.) *Tessera della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti*, *Unione di Firenze A. XX di Antonio Simon.*	
C. (n.n.) *L'armata grigia. Film documentario. Sceneggiatura di Antonio Simon Mossa e di Fiorenzo Serra*. Firenze – Gennaio 1940.	Copia della sceneggiatura del film documentario *L'armata grigia*, scritta a quattro mani con Fiorenzo Serra per il CINEGUF di Firenze. Il film racconta una giornata lavorativa degli addetti alla nettezza urbana di Firenze.
C. (n.n.) *Vento di terra. Soggetto cinematografico – (Riassunto)*, febbraio 1940. C. (n.n.) *Littoriali della Cultura e dell'Arte – Anno XVIII – Concorso per un soggetto cinematografico. Film normale – 2400 m. Soggetto cinematografico Vento di terra*, Firenze – Febbraio 1940 – XVIII. C. (n.n.) *La canzone del marinaio. Spartito con musica e testo*, non datato. C. (n.n.) *La canzone di Valparaiso. Film Vento di terra! La Caleta. Partitura musicale*, non datata. C. (n.n.) *Canzone di Valparaiso – Film: Vento di terra. Partitura musicale*, non datata. C. (n.n.) *La canzone di Valparaiso Coro. Prima versione del testo*, non datata. C. (n.n.) *Canzone di Valparaiso. Seconda versione del testo*, non datata. C. (n.n.) *Vento di terra. Bozzetti*, non datati.	Copia del soggetto e della sceneggiatura di *Vento di terra*, presentati da Antonio Simon Mossa ai Prelittoriali della Cultura e dell'Arte di Firenze nel febbraio 1940, in vista dei Littoriali della Cultura e dell'Arte di Bologna; testi e musiche di due delle canzoni indicate per la colonna sonora e bozzetti relativi alle *location.* Il film, interamente ambientato ad Alghero, descrive la realtà quotidiana e lavorativa di una comunità di pescatori, la cui tranquillità e monotonia è scossa dall'arrivo di un ricco commerciante e armatore.
C. (n.n.) *Diploma Littoriali della Cultura e dell'Arte A. XVIII. Antonio Simon Littore del Concorso per un soggetto cinematografico*. C. (n.n.) *Lettera del Partito Nazionale Fascista Direttorio Nazionale al Fascista Antonio Simon*, 17 giugno 1940.	Documenti che attestano la vittoria di Antonio Simon Mossa nel Concorso per un soggetto cinematografico ai Littoriali della Cultura e dell'Arte, tenutisi a Bologna tra l'aprile e il maggio 1940.
C. (n.n.) *Soggetto cinematografico n. 5. La tartana*, non datato.	Soggetto cinematografico ambientato ad Alghero. Ha per protagonista la tartana *Sette fratelli,* imbarcazione impiegata per il trasporto di sabbia dall'arenile de Le Bombarde alla città.

C. (n.n.) *P.N.F. Gioventù Italiana del Littorio. Comando Federale Sassari. Convocazione*, non datata. C. (n.n.) *P.N.F. Gioventù Italiana del Littorio. Comando Federale di Sassari. Ufficio preparazione politica e professionale. Sezione cinematografica. Ordine del giorno*, non datato.	Carte che attestano la collaborazione di Antonio Simon Mossa con la GIL e la CINEGIL di Sassari.
C. (n.n.) *Sezione cinematografica della G.I.L. Sassari. Relazione N.1*, 26 luglio 1940.	Relazione firmata da Antonio Simon Mossa, Fiorenzo Serra, Arturo Usai e Antonio Pigliaru, in cui si propongono come registi, produttori e distributori di una serie di film-giornali di propaganda per la GIL e di film didattici da distribuire nelle scuole elementari e medie e nei circoli culturali.
C. (n.n.) *P.N.F. – G.I.L. – Prep. Politica – Sezione Cinematografica. Film Giornale N.1 – Estratto dalla sceneggiatura. Sequenza del Duomo (Una lezione pratica di Storia dell'Arte)*, non datato. C. (n.n.) *Appunti e schizzi Duomo S. Caterina per Film G. 1*, non datati.	Sceneggiatura, appunti e schizzi relativi alla *Sequenza del Duomo (Una lezione pratica di Storia dell'Arte)*, contenuta nel cine-giornale n.1 dell'anno XVIII, realizzato dal CINEGUF di Sassari, che riproduce attività della GIL in provincia.
C. (n.n.) *Praxis und Kino (Prassi e Cinema),* 1940/42.	Manuale di teoria del film scritto da Simon Mossa nei primi anni Quaranta, pubblicato nel 2020 con l'edizione critica di Andrea Mariani.
C. (n.n.) *Scaletta manoscritta per Curriculum del dr. Antonio Simon Mossa*, 1941. C. (n.n.) *Curriculum vitae del Dr. Antonio Simon Mossa*, 1941.	Curriculum vitae di Antonio Simon Mossa in cui si dà conto delle esperienze compiute nel corso degli anni universitari.
C. (n.n.) *La barca sul fiume. Sceneggiatura*, non datata.	Prima versione della sceneggiatura del film a soggetto *La barca sul fiume,* scritta da Antonio Simon Mossa nell'autunno 1940. La storia di un breve incontro tra un renaiolo e una ragazza che lavora in un Luna Park.
C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa,* agosto 1943. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa ad Anna Mossa,* 18 agosto 1943.	Lettere scritte da Simon Mossa alla madre durante la sua permanenza a Roma, dove si trova per lavorare all'Istituto Luce.

C. (n.n.) *Repubblica Italiana. Esercito Italiano. Copia del foglio matricolare e caratteristico di Simon Antonio, matricola n. 31710*, non datato.	Riepilogo della carriera militare.
C. (n.n.) *Pujerra. Romanzo*, non datato.	Romanzo dal tono canzonatorio che Simon Mossa scrive, presumibilmente, tra il 1943 e il 1946. Il romanzo, seppure in maniera celata, racconta i luoghi e gli abitanti di Alghero e del suo circondario.
C. (n.n.) *Modulo d'iscrizione alla Libera esposizione regionale d'arte*, 1945.	Scheda di iscrizione, contenente informazioni relative alla sua partecipazione a varie edizioni dei Littoriali della Cultura e dell'Arte e alle Mostre d'Arte organizzate dai Sindacati.
C. (n.n.) *Agenda 1947*.	Agenda sulla quale Antonio Simon Mossa appunta i film visti nelle sale sassaresi e i primi lavori come architetto.

Carte del Fondo Serra[1]	
C. (n.n.) *L'armata grigia. Scenario manoscritto dei tratti A e B*, non datato. C. (n.n.) *L'armata grigia. Sceneggiatura manoscritta dei tratti A e B*, non datata. C. (n.n.) *L'armata grigia. Sceneggiatura tecnica dattiloscritta del tratto A*, non datata. C. (n.n.) *L'armata grigia. Scenario dattiloscritto del tratto C*, non datato. C. (n.n.) *L'armata grigia. Sceneggiatura dattiloscritta del tratto C*, non datata. C. (n.n.) *L'armata grigia. Treatment manoscritto del tratto D*, non datato.	Materiali preparatori alla redazione della sceneggiatura de *L'armata grigia*, scritta a quattro mani da Antonio Simon Mossa e Fiorenzo Serra per il CINEGUF di Firenze. Il film racconta una giornata lavorativa degli addetti alla nettezza urbana di Firenze.
C. (n.n.) *Il ferro magico. Sceneggiatura in previsione di montaggio di Antonio Simon Mossa, Fiorenzo Serra, Guglielmo Amerighi*, aprile 1940.	Sceneggiatura scritta da Fiorenzo Serra in collaborazione con Antonio Simon Mossa e Guglielmo Amerighi a partire da un soggetto scritto da Serra per concorrere ai Prelittoriali della Cultura e dell'Arte di Firenze nel 1940. Film a soggetto, ambientato a Firenze, con protagonista un netturbino.
C. (n.n.) *Nebbia. Sceneggiatura manoscritta*, novembre 1940.	Sceneggiatura scritta da Fiorenzo Serra. Sviluppa la storia de *Il ferro magico.* Film a soggetto ambientato a Firenze.
C. (n.n.) *P.N.F. CINE – GIL Sassari. Film sperimentale N.1. Soggetto e sceneggiatura di Fiorenzo Serra*, non datato.	Adattamento del film a soggetto *Nebbia*, scritto da Serra per la CINEGIL di Sassari. Film a soggetto, muto e ambientato interamente a Sassari.
C. (n.n.) *La barca sul fiume. Sceneggiatura dattiloscritta*, non datata. C. (n.n.) *La barca sul fiume. Film a passo ridotto 16 mm. Lunghezza 330 m. circa. Durata Ev. 30'*, non datata. C. (n.n.) *Piano di produzione film N.1. La barca sul fiume*, non datato.	Documenti relativi alla prima versione della sceneggiatura de *La barca sul fiume,* scritta da Antonio Simon Mossa. Dal piano di produzione si può desumere la composizione della *troupe* coinvolta.

[1] Fondo affidato dagli eredi alla Società Umanitaria Cineteca Sarda.

C. (n.n.) *Quaderno N.1*. C. (n.n.) *Quaderno N.2*	I quaderni contengono due versioni manoscritte della sceneggiatura de *La barca sul fiume* e un testo autografo in cui Serra fa il punto sulle tre versioni del film.
C. (n.n.) *La barca sul fiume. Soggetto manoscritto*, 19 dicembre 1940. C. (n.n.) *Cine-Guf Firenze. La barca sul fiume. Sceneggiatura di Fiorenzo Serra*, 21 dicembre 1940.	Soggetto e sceneggiatura della seconda versione de *La barca sul fiume,* scritti da Fiorenzo Serra.
C. (n.n.) *Preventivo manoscritto del film "La barca sul fiume"*. C. (n.n.) *La barca sul fiume. Provini.*	Preventivo delle spese sostenute da Serra per la realizzazione della sua versione de *La barca sul fiume* e provini relativi ad alcune inquadrature effettuate per il film.

Carteggio privato Famiglia Serra[1]	
C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 22 dicembre 1939.	Contiene informazioni relative alla redazione della sceneggiatura del film documentario *L'armata grigia.*
C. (n.n.) *Cartolina postale di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 30 marzo 1940.	Contiene informazioni relative al soggetto cinematografico *Il ferro magico,* scritto da Fiorenzo Serra.
C. (n.n.) *Lettera del P.N.F. Gioventù Italiana del Littorio. Comando Federale di Sassari*, 24 luglio 1940. C. (n.n.) *Cartolina del P.N.F. Gioventù Italiana del Littorio. Comando Federale di Sassari*, 26 luglio 1940.	Attestano la collaborazione di Fiorenzo Serra con la GIL e la CINEGIL di Sassari.
C. (n.n.) *Lettera di Giuseppe Melis Bassu ad Arturo Usai*, non datata.	Attesta la lavorazione del *Film sperimentale N.1* scritto da Fiorenzo Serra e girato da Fiorenzo Serra e Arturo Usai a Sassari, per la sezione locale della GIL.
C. (n.n.) *Lettera di Luca Pinna a Fiorenzo Serra*, 3 settembre 1940.	Contiene notizie relative al film a soggetto *La barca sul fiume.*
C. (n.n.) *Lettera di Giorgio Signorini a Fiorenzo Serra*, 26 marzo 1941. C. (n.n.) *Lettera di Luca Pinna a Fiorenzo Serra*, 22 aprile 1941. C. (n.n.) *Cartolina postale di Giorgio Signorini a Fiorenzo Serra*, 7 settembre 1941. C. (n.n.) *Lettera di Giorgio Signorini a Fiorenzo Serra*, 11 ottobre 1941. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 20 novembre 1941. C. (n.n.) *Lettera di Camillo Corradini a Fiorenzo Serra*, gennaio 1942. C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra,* 5 aprile 1943.	Contengono notizie relative alla versione de *La barca sul fiume* girata da Vieri Bigazzi.

[1] Si ringraziano gli eredi Serra per l'autorizzazione alla consultazione e alla citazione dei documenti.

C. (n.n.) *Lettera di Antonio Simon Mossa a Fiorenzo Serra*, 21 aprile 1943. C. (n.n.) *Lettera di Elio Serra a Fiorenzo Serra*, 6 maggio 1943.	Contengono notizie relative alla versione de *La barca sul fiume* girata da Fiorenzo ed Elio Serra.

Bibliografia

Aa. Vv. *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933 (II-XI E.F.)*. Roma: Società Italiana degli Autori ed Editori, 1933.

Aa. Vv. *Vivere il cinema. I cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1986.

Aa. Vv. "Padova e i luoghi del cinema." *Galileo. Rivista di informazione, attualità e cultura degli ingegneri di Padova*, no. 169 (aprile-maggio 2005).

Aa. Vv. *Antoni Simon Mossa tra modernità e tradizione*, a cura di Mastros. Sassari: 2017.

Aa. Vv. *Ospedali di Alghero dal XVI al XX secolo*, a cura del Gruppo di Studio e Ricerca Tholos. Alghero: Edicions de l'Alguer – Collana Tholos, 2019.

Addis Saba, Marina. *Gioventù Italiana del Littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista*. Milano: Feltrinelli, 1973.

Addis Saba, Marina e Manlio Brigaglia, Toti Mannuzzu, Giuseppe Melis Bassu. "Postfazione." In *Antonio Pigliaru. Cosa vuol dire essere uomini*, a cura di Mavanna Puliga. Sassari: Iniziative culturali, 1996.

Albertoni, Ettore e Ezio Antonini, Renato Palmieri. *La generazione degli anni difficili*. Bari: Laterza, 1962.

Alfassio Grimaldi, Ugoberto e Marina Addis Saba. *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*. Milano: Feltrinelli, 1983.

Alonge, Giaime. "Il cinema europeo degli anni Trenta e il realismo poetico francese." In *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, a cura di Paolo Bertetto, 147-164. Torino: UTET, 2012.

Andreazza, Fabio. "Sullo sceneggiatore italiano negli anni Trenta." *Studi Novecenteschi*, no. 72 (luglio-dicembre 2006): 255-261.

Andreazza, Fabio. "Il corpo dietro la macchina da presa. Immagini del regista durante il fascismo." In *Ciao maschio. Politiche della rappresentazione del corpo maschile nel Novecento,* a cura di Giacomo Albert, Giulia Carluccio, Giulia Muggeo, Antonio Pizzo, 31-42. Torino: Rosemberg & Sellier, 2019.

Andreazza, Fabio. "Il culto della patria, del littorio e della decima musa. Nazionalismo e cosmopolitismo negli allievi del CSC (1935-1938)." In *Cinema e identità italiana*, a cura di Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zagarrio, 67-74. Roma: RomaTre-Press, 2019.

Argentieri, Mino. *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*. Firenze: Vallecchi, 1979.

Argentieri, Mino. "Il cinema ai Littoriali." *Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia*, no. 547 (gennaio-giugno 2004): 71-76.

Baldi, Alfredo e Silvio Celli. “Una Scuola Sperimentale.” *Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia*, no. 560 (gennaio-aprile 2008).

Batignani, Piero. *Vestiti, andiamo al cinema. I cinematografi di Firenze che hanno fatto storia*. Firenze: Florence Art Edizioni, 2009.

Ben-Ghiat, Ruth. *La cultura fascista*. Bologna: Il Mulino, 2004.

Bernabei, Maria Ida. “Lasciar leggere tra le righe. Modelli di regime e sfumature della soggettività nelle scritture delle allieve del centro sperimentale di cinematografia (1935-1943).” In *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell’Italia del regime*, a cura di Mariapia Comand e Andrea Mariani, 195-226.Venezia: Marsilio, 2019.

Berti, Tito. “1848-1948: un secolo di storia della farmacologia padovana, scuola di scienza e di libertà.” *Padova e il suo territorio. Rivista di storia arte cultura*, no. 71 (febbraio 1998): 8-11.

Bobbio, Norberto. “La cultura e il fascismo.” In *Fascismo e società italiana*, a cura di Guido Quazza, 211-246. Torino: Einaudi, 1973.

Bonsanti, Alessandro. “La cultura degli anni trenta dai Littoriali all’antifascismo.” *Terzo programma*, no. 4 (1963): 183-217.

Borghini, Fabrizio e Luca Giannelli, a cura di. *Il primo cinema non si scorda mai. 300 sale cinematografiche fiorentine raccontate da 127 personaggi*. Firenze: Scramasax, 2018.

Bottai, Giuseppe. *Carta della Scuola*. Milano: Mondadori, 1939.

Brigaglia, Manlio. “Antonio Simon Mossa. Un giornalista fantaccino.” In *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L’architetto, l’intellettuale, il federalista*. Atti del convegno di studi. Sassari, 10-13 aprile 2003, a cura di Federico Francioni e Giampiero Marras, 155-161. Cagliari: Condaghes, 2004.

Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano 1895-1945*. Roma: Editori riuniti, 1979.

Brunetta, Gian Piero. *Buio in sala. Cent’anni di passioni dello spettatore cinematografico*. Venezia: Marsilio, 1990.

Brunetta, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*. Torino: Einaudi, 2003.

Brunetta, Gian Piero. *Gli intellettuali italiani e il cinema*. Milano: Mondadori, 2004.

Brunetta, Gian Piero. *Cent’anni di cinema italiano.* Roma_Bari: Laterza, 2007.

Brunetta, Gian Piero. *Il cinema italiano contemporaneo. Da “La dolce vita” a Centochiodi”*. Roma_Bari: Laterza, 2007.

Brunetta, Gian Piero. *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell’amore” a “Ossessione”. 1929-1945*. Roma_Bari: Laterza, 2009.

Calanca, Daniela. *Bianco e Nero. L'Istituto Nazionale Luce e l'immaginario del fascismo (1924-1940)*. Bologna: Bononia University Press, 2016.

Caldiron, Orio. "Le ambiguità della modernizzazione negli anni del consenso." In *Storia del cinema italiano. Volume V – 1934/1939*, a cura di Orio Caldiron, 3-36. Venezia_Roma: Marsilio, 2006.

Cannas, Romano, a cura di. *Radio Brada. 8 settembre 1943: dalla Sardegna la prima voce dell'Italia libera*. Roma: Rai-Eri, 2004.

Cannistraro, Philip V. *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media.* Roma_Bari, Laterza, 1975.

Cantimori, Delio. "Conferenza per la classe di lettere e filosofia in occasione del 150° anniversario della Scuola Normale Superiore." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia Serie II* 32, no. 3/4. (1963): 155-161.

Cantimori, Delio. "Per il 150° anniversario di fondazione della Scuola Normale." *Belfagor* 18, no. 6. (30 novembre 1963): 717-721.

Cardillo, Massimo. *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari «Luce»*. Bari: Dedalo, 1983.

Caria, Rafael. "El lèxic dels mariners algueresos entre catalanitat i mediterraneïtat." *Revista de l'Alguer*, no. 6 (1995): 119-208.

Casetti, Francesco e Elena Mosconi, a cura di. *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*. Roma: Carocci, 2009.

Catardi, Carlo. *Nassaioli. Pescatori di aragoste*. Alghero: Nemapress editrice, 2002.

Catardi, Carlo. *Pescatori algheresi del Novecento*. Alghero: Nemapress editrice, 2005.

Cavarocchi, Francesca e Valeria Galimi, a cura di. *Firenze in guerra 1940-1944. Catalogo della mostra storico-documentaria*. Firenze: Firenze University Press, 2014.

Celli, Silvio. "Piccoli cineasti crescono: a passo ridotto con i Cineguf." In *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi,* a cura di Alessandro Faccioli, 190-200. Venezia: Marsilio, 2010.

Chessa, Michele. *Racconti algheresi. 1° volume.* Alghero: La Celere, 1981.

Chessa, Michele. *Racconti algheresi. 2° volume*. Alghero: La Celere, 1977.

Chessa, Michele. *Racconti algheresi. 3° volume*. Alghero: La Celere, 1980.

Chiti, Roberto e Mario Quargnolo. "Il cinema di Salò." *Bianco e Nero,* no. 11-12 (dicembre 1961): 53-70.

Ciaravella, Fabio. "Al Moderno: note sull'onomastica dei cinema." In *Territori del cinema. Stanze, luoghi, paesaggi. Un sistema per la Puglia. Letture e interpretazioni*, a cura di Valentina Ieva e Francesco Maggiore, 750-755. Bari: Gangemi, 2013.

Cocchiara, Dario. “Il catalogo galeotto. Autori grandi e minori per i tipi di “Rivoluzione” (1940-1943). *Charta*, no. 132 (marzo-aprile 2014): 64-69.

De March, Maudi. *Cinema e montagna. Luis Trenker tra nuvole e rocce*. Verona: CIERRE edizioni, 2017.

De Santi, Pier Marco. “…e l’Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo.” In *Storia del cinema mondiale. Volume I. L’Europa. Miti, luoghi, divi,* a cura di Gian Piero Brunetta, 429-483. Torino: Einaudi, 1999.

Della Croce, Simonetta. “Breve storia della «Pisorno».” *Immagine. Note di storia del cinema*, no. 3 (ottobre-dicembre 1985): 20-24.

Della Croce, Simonetta. *Le città del cinema: Tirrenia, Pisorno 1934 – 1958*. Livorno: Sillabe, 1995.

Della Croce, Simonetta. *Tirrenia, la prima città del cinema*. In *Il cinema nelle città. Livorno e Pisa nei 100 anni del Cinematografo*, a cura di Lorenzo Cuccu, 159-186. Pisa: ETS, 1996.

Di Carlo, Carlo, a cura di. *Il primo Antonioni. I cortometraggi, Cronaca di un amore, I Vinti, La signora senza camelie, Tentato suicidio*. Bologna: Cappelli editore, 1973.

Duranti, Simone. “Dalla fronda al fascismo, alla guerra e alla resistenza: la vita di Sauro Zaccagnini.” *Sant’Anna News. Newsletter dell’Associazione Ex-Allievi Scuola Superiore S. Anna – Pisa*, no. 26 (febbraio 2006): 2-4.

Duranti, Simone. *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940).* Roma: Donzelli, 2008.

Fadda, Ciro. *Antologia de la cancó algueresa. Guiterres i mandolins*. Alghero: Escola de Alguerés Pasqual Scanu e Obra Cultural, 2009.

Farinelli, Marcel. “Antoni Simon Mossa i la comunitat catalanoparlant de l’Alguer durant el franquisme.” *Revista de l’Alguer* (16 giugno 2000).

Farinelli, Marcel. “Il fascismo ad Alghero. Italianizzazione alla periferia del regime.” *Insula*, no. 6 (dicembre 2009): 67-92.

Fonzo, Erminio. “Un provvedimento del fascismo per gli studenti universitari: il brevetto sportivo obbligatorio.” *Annali di Storia delle università italiane*, no. 2 (luglio-dicembre 2020): 235-257.

Francioni, Federico. “Antoni Simon Mossa: momentos de sa vida, sas ideas, s’eredidade chi nos at lassadu.” In *Antonio Simon Mossa (1916.1971) L’architetto, l’intellettuale, il federalista. Dall’utopia al progetto*. Atti del convegno di studi. Sassari, 10-13 aprile 2003, a cura di Federico Francioni e Giampiero Marras, 15-35. Cagliari: Condaghes, 2004.

Francioni, Federico. “Italo Simon.” In *Storia dell’Università di Sassari. Volume secondo*, a cura di Antonello Mattone, 45-46. Nuoro: Illisso, 2010.

Frulio, Gabriela. “L’istituto della Gioventù Italiana del Littorio di Sassari: modernità e tradizione tra materiali, tecnologie e progetti.” *Arte Architettura Ambiente*, no. 7 (luglio 2004): 13-16.

Gaggero, Ivo. “Cinema italiano anni ’20: la crisi, il regime, il genovese Stefano Pittaluga e l’ovadese Ubaldo Arata.” *URBS*, no. 2 (Giugno 2011): 112-123.

Gambetti, Fidia. *Gli anni che scottano*. Milano: Mursia, 1967.

Garzarelli, Benedetta. “Un aspetto della politica del Pnf: i gruppi universitari fascisti.” *Studi Storici*, no. 4 (1997): 1121-1161.

Garzarelli, Benedetta. “Universitari fascisti e rapporti con l’estero: le attività dei guf in campo internazionale (1927-1939).” *Problemi e dimensioni della ricerca storica*, no. 2 (2000): 225-264.

Gentile, Emilio. *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell’Italia fascista*. Bari: Laterza, 2009.

Giansanti, Gianluca. “La politica pedagogica fascista: l’Opera Nazionale Balilla e la Gioventù Italiana del Littorio.” *Il Pensiero Storico. Rivista italiana di Storia delle idee,* no. 2 (2016): 121-150.

Giansanti, Luca. *Generazione littoria. Il fascismo e gli universitari (1918-42)*. Cologno Monzese: Lampi di stampa, 2017.

Grandi, Aldo. *I giovani di Mussolini. Fascisti convinti, fascisti pentiti, antifascisti*. Milano: Baldinu & Castoldi, 2001.

Grasso, Aldo. *Storia della televisione italiana. Nuova edizione aggiornata*. Milano: Garzanti, 2000.

Iaccio, Pasquale. *Lo spettacolo asservito. Teatro e cinema in epoca fascista*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2020.

Iannaccone, Giuseppe. “«Rivoluzione» e non solo. Le riviste del GUF tra letteratura e impegno politico.” *Rivista di letteratura italiana*, no. ½ (2005).

Iemmolo Portelli, Ignazia. *Cosi ri casa nostra. Il mondo rosolinese nei canti e nei detti popolari*. Youcanprint, 2016.

La Rovere, Luca. “Fascist groups in Italian universities: an organization at the service of the totalitarian state.” *Journal of contemporary history*, no. 34 (luglio 1999): 457-475.

La Rovere, Luca. *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista. 1919-1943.* Torino: Borighieri Bollati, 2003.

La Rovere, Luca. *Giovinezza in marcia. Le organizzazioni giovanili fasciste*. Novara: Editoriale Nuova, 2004.

La Rovere, Luca. “I Cineguf e i Littoriali del cinema.” In *Storia del cinema italiano. Volume V – 1934/1939,* a cura di Orio Caldiron, 85-95. Venezia_Roma: Marsilio, 2006.

La Rovere, Luca. “Un aspetto della politica culturale giovanile del regime fascista: i Cineguf.” *Giornale di storia contemporanea*, no. 1 (giugno 2008): 68-100.

Lazzari, Giovanni. *I littoriali della cultura e dell’arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*. Napoli: Liguori editore, 1979.

Lepri, Sergio. *1943. Cronache di un anno.* Sergio Lepri. Consultato 19 febbraio, 2022. https://www.sergiolepri.it.

Liuzzi, Clementina. “Cinema sovietico e schermi fascisti.” *Studi storici*, no. 1 (gennaio-marzo 2000): 159-190.

Lizzani, Carlo. “Due generazioni sul fascismo.” In *Attraverso il Novecento*, a cura di Carlo Lizzani, 149-152. Torino: Lindau, 1998.

Lizzani, Carlo. “Lungo viaggio attraverso i Cineguf.” In *Attraverso il Novecento*, a cura di Carlo Lizzani, 218-219. Torino: Lindau, 1998.

Lizzani, Carlo. “Questi borghesucci erano prefascisti.” In *Attraverso il Novecento*, a cura di Carlo Lizzani, 148-149. Torino: Lindau, 1998.

Lussana, Fiamma. *Cinema educatore. L’Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*. Roma: Carocci, 2018.

Manetti, Giulio M. “Der höhepunkt. La meta del viaggio.” *Firenze 9 maggio 1938. Il ritorno all’ordine. 1938 – L’immagine di Firenze per la visita del Fuher*, Archivio Storico del Comune di Firenze, settembre 2012.

Mangoni, Luisa. *L’interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*. Torino: Aragno, 2003.

Marchigiani, Federica Maria. “Un laboratorio degli anni ’40. Il cineguf pisano.” *Immagine. Note di storia del cinema*, no. 6 (1987): 17-20.

Mariani, Andrea. *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*. Milano: Mimesis edizioni, 2017.

Mariani, Andrea. “The Cineguf Years: amateur cinema and the spaping of a film avant-garde in fascist Italy (1934-1943).” *Film History: an international journal*, no. 30 (2018): 30-57.

Mariani, Andrea. “I Cineguf e la memoria del fascismo (1944-1976).” *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, no. 18 (2000): 177-191.

Marini, Remigio. “L’arte ai Littoriali di Trieste.” *La Porta Orientale*, no. IX (1939): 358-373.

Marras, Giampiero. “Introduzione – Antonio Simon Mossa, cavaliere delle lotte dei popoli oppressi e delle nazioni senza stato.” In *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L’architetto, l’intellettuale, il federalista. Dall’utopia al progetto.* Atti del convegno di studi. Sassari, 10-13 aprile 2003, a cura di Federico Francioni e Giampiero Marras, 37-72. Cagliari: Condaghes, 2004.

Martinelli, Renzo. “Il partito nazionale fascista in Toscana 1939-1943.” *Studi e ricerche*: 33-54.

Martinelli, Vittorio. *Le dive del silenzio*. Genova: Le Mani, 2001.

Montini, Franco ed Enzo Natta. *Una poltrona per due. Cinecittà tra pubblico e privato.* Torino: Effatà editrice, 2007.

Morente, Francisco. “El Sindicato Español Universitario. Estudiantes fascistas, el ejemplo italiano y la lucha contra la democrazia en España (1931-1936).” *Spagna contemporanea,* no. 53 (agosto 2018), 41-62.

Mossa, Vico. “L’architetto. La rivincita della fantasia.” In *Antonio Simon Mossa un intellettuale rivoluzionario. Un uomo di idee nato nel futuro e un combattente per la Sardegna, ribelle a ogni soggezione*, a cura di Giampiero Marras, 55-59. Quartu S. Elena: Alfa editrice, 2008.

Nasone, Antonello, a cura di. *Antonio Simon Mossa a Nuoro. L’architettura, il cinema, la politica*. Nuoro: ISRE, 2018.

Nello, Paolo. “I miti del Littorio e i giovani fascisti nella rivista pisana Il Campano.” *Bollettino storico pisano*, no. 46 (1977): 459-533.

Nello, Paolo. “Il Guf di Pisa tra fascismo «vecchio» e fascismo «nuovo».” *Pisa fra le due guerre mondiali. Politica, istituzioni e società*, *Quaderni Stefaniani. Studi di storia, economia e istituzioni*. (2020): 11-18.

Nicoli, Marina. “«L’Ollivud semo noi». La Società Anonima Stefano Pittaluga tra scelte imprenditoriali e pressioni politiche, 1919-1935.” *Imprese e Storia*, no. 41-42 (2011): 319-366.

Nughes, Antoni. *Tradizioni, usi e costumi di Alghero de Joan Palomba. Tradicions, usos i costums de l’Alguer. Pàgines de literatura algueresa*. Alguer: Edicions del Sol, 1996.

Olla, Gianni, a cura di. *Fiorenzo Serra, regista*. Cagliari: Filmpraxis. Quaderni della Cineteca Sarda, 1996.

Pigliaru, Antonio. “Considerazioni sulle riviste dei GUF.” In *Scritti sul fascismo*, a cura di Marina Addis Saba e Mavanna Puliga, 51-64. Sassari: ETS – Iniziative culturali, 1983.

Pla, Josep. “Antoni Simon Mossa, acquitecte de l’Alguer (un petit baedeker de Sardenya).” In *Homenots. Quarta sèrie.* Pavia: edizioni Selecta, 1959.

Pla, Josep. *L’Isola di Sardegna*. Tradotto da Antoni Arca. Alghero: La Celere, 1991.

Plataforma per la Llengua de l'Alguer. *Mans manetes. L'Alguer. Paraules, cançons i veus de minyons.* Alghero: Plataforma per la Llengua, 2017.

Quinterio, Francesco. "Guida alla nascita della Facoltà di Architettura: docenti, didattica, esercitazioni, esperienze nei primi dieci anni di vita della Scuola Superiore di Architettura e della Facoltà (1926-1936)." In *Facoltà di architettura di Firenze tra tradizione e cambiamento*. Atti del convegno di studi, Firenze, 29-30 aprile 2004, a cura di Gabriele Corsani e Marco Bini, 3-26. Firenze: Firenze University Press, 2007.

Raffaelli, Sergio. "Introduzione all'onomastica del cinema." *Rivista italiana di onomastica*, no. 2 (1996): 113-124.

Redi, Riccardo, a cura di. *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944.* Roma: Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992.

Rica de Castri, Berto. "Douglas Fairbanks. L'attore più simpatico del mondo." *I grandi artisti del cinema*, (1926-27).

Ricci, Chiara. "Santa Maria degli Angeli: un monastero camaldolese "dimenticato" nel centro di Firenze. Analisi del percorso storico-architettonico in età moderna e contemporanea. Tomo II." Tesi di Dottorato. Firenze: Firenze University Press, 2020.

Rondello, Nadia. "A passo ridotto con il cineguf. La sezione cinematografica di Sassari: il cinedilettante Arturo Usai." Tesi di Laurea Magistrale in Mediares. Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale, Università degli Studi di Sassari, 2009-2010.

Rondello, Nadia. "La riviera dei desideri, una travagliata storia d'amore. Il cinema ad Alghero dagli anni Sessanta a oggi." In *Alghero. Persone, storie, speranze*, a cura di Francesco Indovina, 146-165. Alghero: Cyrano libri, 2018.

Russo, Luigi. "I giovani del venticinquennio fascista (1919-1944)." *Belfagor*, no. 1 (15 gennaio 1946): 7-16.

Santoni Rugiu, Antonio. "Antonio Simon Mossa e la stagione della "Gazzetta sassarese" di Radio Sardegna." In *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto.* Atti del convegno di studi. Sassari, 10-13 aprile 2003, a cura di Federico Francioni e Giampiero Marras, 97-104. Cagliari: Condaghes, 2004.

Sardelli, Alessandro. "Firenze. 9 maggio 1938. La coreografia, le decorazioni murali e gli interventi architettonici per accogliere Hitler." *Firenze 9 maggio 1938. Il ritorno all'ordine. 1938 – L'immagine di Firenze per la visita del Fuher*, Archivio Storico del Comune di Firenze, settembre 2012.

Sari Bozzolo, Raffaele. *Antonio Simon Mossa. Tracce d'una vita appassionata*. Alghero: Edizioni del Sole, 2005.

Sechi, Carlo. "Antonio Simon Mossa, un algherese verace e un precursore di "Sardenya i Llibertat"." In *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto.* Atti del convegno di studi. Sassari, 10-13 aprile

2003, a cura di Federico Francioni e Giampiero Marras, 515-520. Cagliari: Condaghes, 2004.

Sechi Copello, Beppe. *Riviera del corallo. Stradario e profilo storico*. Alghero: Edizioni del Sole, 1989.

Serra, Fiorenzo. "Antonio Simon Mossa e il cinema neorealistico "ante litteram": cronache fiorentine." In *Antonio Simon Mossa (1916-1971). L'architetto, l'intellettuale, il federalista. Dall'utopia al progetto. Atti del convegno di studi. Sassari, 10-13 aprile* 2003, a cura di Federico Francioni e Giampiero Marras, 81-96. Cagliari: Condaghes, 2004.

Serra, Fiorenzo. "Nascita di una vocazione (ovvero la vocazione del cinema)." In *Antonio Simon Mossa un intellettuale rivoluzionario. Un uomo di idee nato nel futuro e un combattente per la Sardegna, ribelle ad ogni soggezione*, a cura di Giampiero Marras, 65-69. Quartu S. Elena: Alfa editrice, 2008.

Simon i Altea, Pere, a cura di. *L'Alguer i Antoni Simon Mossa, un lligam únic: nota biogràfica, disinys i jocs de paraules*. Alghero: Generalitat de Catalunya. Representació de la Generalitat a l'Alguer i Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions, 2015.

Simon Mossa, Antonio. "Alghero." In *Alghero, cara de roses*, a cura di Antonio Ballero De Candia, 85-86. Cagliari: Edizione F.lli Fossataro, 1961.

Simon Mossa, Antonio. *El pont retrobat. Escrits d'Antoni Simon Mossa. Il ponte riscoperto. Scritti di Antonio Simon Mossa,* a cura dell'associazione culturale Pro no ismentigare. Sassari, 2016.

Simon Mossa, Antonio. *Praxis und kino – Prassi e cinema.* Edizione critica di Andrea Mariani. Roma: Rubbettino, 2020.

Sotgiu, Giuseppe. *Alghero – Il Centro Storico. Storia e nomi delle strade, delle piazze, dei bastioni e delle torri*. Alghero: Edizioni del Sole, 2013.

Spinetti, Gastone Silvano. *Difesa di una generazione. Iscritti ed appunti*. Roma: O.E.T. Edizioni polilibraria, 1948.

Toda i Güell, Eduard. *L'Alguer. Un popolo Catalano d'Italia. Traduzione, introduzione e note a cura di Rafael Caria*. Sassari: Edizioni Gallizzi, 1981.

Trecca, Simone. "Juventudes universitarias y teatro. Apuntes para un estudio comparativo de la primera etapa del teatro español universitario y de los teatri G.U.F." *Anales de literatura española,* no. 29-30 (2018), 191-203.

Usai, Arturo. "Relazione del Segretario Reggente del GUF di Sassari Arturo Usai per l'anno XVIII." Regia Università degli Studi di Sassari, *Annuario dell'Anno Accademico 1940/41* (Sassari, 1941), 25.

Valsecchi, Enrico A. *Storia di Alghero tra '800 e '900*. Alghero: Nemapress editrice, 2005.

Valsecchi, Enrico A. e Lucio Marinaro, Lorenzo Zicconi. *La notte di San Pasquale. Quei difficili anni ad Alghero tra storia e ricordi*. Alghero: La Celere editrice, 2003.

Ventavoli, Lorenzo. *Pochi, maledetti e subito. Giorgio Venturini alla FERT (1952-1957).* Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1992.

Venturini, Alfonso. "Il cinema a Firenze durante la guerra." In *Mondo Contemporaneo. Rivista di storia*, no. 3 (2010): 25-55.

Verdone, Mario. "La scuola di "Bianco e Nero"." *Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia*, no. 588-589 (maggio-dicembre 2017): 9-25.

Vittoria, Albertina. "Dal GUF al movimento studentesco." In *Storia dell'Università di Sassari. Volume secondo*, a cura di Antonello Mattone, 277-291. Nuoro: Illisso, 2010.

Vittoria, Albertina. "Le riviste di regime: "Gerarchia", "Civiltà fascista", "Critica fascista"." *Studi romani*, no. 312 (1° luglio 1980): 312-334.

Zagarrio, Vito. "Giovani e apparati culturali a Firenze nella crisi del regime fascista." *Studi storici*, no. 3 (settembre 1980): 609-635.

Zagarrio, Vito. "Schizofrenie del modello fascista." In *Storia del cinema italiano. Volume V – 1934/1939*, a cura di Orio Caldiron, 37-61. Venezia_Roma: Marsilio, 2006.

Zangrandi, Ruggero. *Il lungo viaggio attraverso il fascismo.* Milano: Feltrinelli, 1976.

Zanotto, Piero, a cura di. *Luis Trenker. Lo schermo verticale.* Trento: Manfrini editori, 1982.

Indice degli articoli citati (per anno)

Anon. “La liquidazione dell’UCI ed i propositi della “Pittaluga”.” *Film*, no. 19 (15 ottobre 1926).

Aa. Vv. *Edizioni Pittaluga Mensile*, no. 7 (marzo 1929).

Anon. “Littoriali dell’Anno XIII.” *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell’Ateneo Pisano*, no. 5 (settembre-ottobre 1934): 25-27.

Anon. “Preparazione ai Littoriali.” *Critica Fascista. Rivista quindicinale del fascismo,* no. 4 (15 dicembre 1934): 65-67.

Longo, Giuseppe. “Preparazione ai Littoriali. Studenti ed operai.” *Critica fascista. Rivista quindicinale del fascismo,* no. 6 (15 gennaio 1935): 107-109.

Longo, Giuseppe. “Preparazione ai Littoriali. Fine d’una polemica.” *Critica Fascista. Rivista quindicinale del fascismo*, no. 8 (15 febbraio 1935): 155-156.

Anon. “Osservazioni e proposte.” *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell’Ateneo Pisano*, no. 1 (marzo 1935): 1-3.

Anon. “La relazione del Magnifico Rettore e del Segretario del G.U.F.” *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell’Ateneo Pisano*, no. 1 (marzo 1935): 23.

Lugo, G. “Radio ed ora radio ai Littoriali.” *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell’Ateneo Pisano*, no. 1 (marzo 1935): 5.

Anon. “Le commissioni giudicatrici dei Littoriali della cultura e dell’arte.” *Corriere della sera*, 10 marzo, 1935, 8.

Roma, Enrico. “Film della settimana a Milano.” *Cinema Illustrazione*, no. 12 (20 marzo 1935): 15.

Anon. “I Littoriali dell’Anno XIII. La partecipazione dei Guf ai Concorsi.” *Corriere della sera*, 26 marzo, 1935, 2.

Anon. “Attività del G.U.F.” *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell’Ateneo Pisano*, no. 2 (aprile 1935): 27.

Anon. “Ora radiofonica a cura del Guf di Pisa. Littoriali dell’arte dell’anno XIII.” *Radiocorriere*, no. 16 (14-20 aprile 1935): 24.

Crema. “I Guf alla Radio.” *Radiocorriere*, no. 16 (14-20 aprile 1935): 7-8.

Anon. “Il calendario dei Littoriali della cultura e dell’arte a Roma.” *Corriere della sera*, 19 aprile, 1935, 2.

Anon. “I Littoriali della Cultura dell’Anno XIII saranno inaugurati domani.” *Il Popolo d’Italia*, 21 aprile, 1935, 1.

Crema. “I Guf alla Radio.” *Radiocorriere*, no. 17 (21-27 aprile 1935): 5.

Anon. “Lo svolgimento dei Littoriali della cultura e dell’arte.” *La Stampa della sera*, 25-26 aprile, 1935, 1.

Anon. “Un’altra feconda giornata per i Littoriali della cultura e dell’arte.” *Il Popolo d’Italia*, 26 aprile, 1935, 2.

Anon. “L’originale vivace contributo dei giovani alle discussioni per i Littoriali della cultura e dell’arte.” *Il Popolo d’Italia*, 27 aprile, 1935, 7.

Anon. “I Littoriali dell’Anno XIII dei Convegni della cultura e dell’arte.” *Corriere della sera*, 1° maggio, 1935, 2.

C. “I Guf alla Radio.” *Radiocorriere*, no. 19 (5-11 maggio 1935): 15.

Anon. “Il Guf di Pisa mantenendo il sesto posto ai Littoriali della Cultura e dell’Arte conferma che l’Ateneo pisano è all’altezza delle sue antiche tradizioni e dei tempi nuovi.” *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell’Ateneo pisano*, no. 3-4 (maggio-giugno 1935): 49.

Anon. “Littoriali della Cultura e dell’Arte Anno XIII.” *Il Campano. Rivista mensile dei G.U.F. dell’Ateneo Pisano*, no. 3-4 (maggio-giugno 1935): 49.

Anon. “Il verdetto di Venezia.” *Lo Schermo. Rassegna mensile della cinematografia*, no. 2 (settembre 1935).

Roma, Enrico. “Film della settimana a Milano.” *Cinema Illustrazione*, no. 38 (18 settembre 1935): 11.

Aa. Vv. *Cineomnia. Notiziario quindicinale del cinema*, no. XIII (20 settembre 1935).

Aa. Vv. *Cineomnia. Notiziario quindicinale del cinema*, no. XIV (5 ottobre 1935).

Roma, Enrico. “Film della settimana a Milano.” *Cinema Illustrazione*, no. 50 (11 dicembre 1935): 11.

Anon. “La preparazione a Venezia dei Littoriali della cultura e dell’arte.” *Corriere della sera,* 6 febbraio, 1936, 3.

Anon. “Le commissioni giudicatrici per i Littoriali della cultura e dell’arte.” *Il Popolo d’Italia*, 14 febbraio, 1936, 3.

Anon. “Il calendario dei Littoriali della cultura e dell’arte.” *Corriere della sera*, 19 febbraio, 1936, 3.

Anon. “Il calendario dei Littoriali della Cultura e dell’Arte.” *Il Popolo d’Italia*, 19 febbraio, 1936, 3.

S. N. “L’attività artistica del G.U.F. ai Littoriali di Venezia.” *Il Popolo d’Italia*, 23 febbraio, 1936, 3.

Anon. “Disciplina dell’apertura delle sale cinematografiche.” *Lo Schermo. Rassegna mensile della cinematografia*, no. 3 (marzo 1936).

Sezioni Cinematografiche dei G.U.F. “Cinematografia sperimentale e a formato ridotto.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 5 (10 settembre 1936): 189-190.

Anon. “Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto (sezioni cinematografiche dei G.U.F.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 13 (10 gennaio 1937): 35.

Gomez de Teràn, Iosé. “Vita e pensiero dei G.U.F. I Littoriali della cultura e dell’arte anno XV.” *Gerarchia*, no. 1 (gennaio 1937): 54.

Aa. Vv. *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 6 (1° febbraio 1937): 5.

Aa. Vv. *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 8 (1° marzo 1937): 5.

Anon. “Elenco dei partecipanti alle mostre.” *Goliardia Fascista*, no. 8 (1° marzo 1937): 4.

Lattes, Franco. “Prelittoriali Cultura e Arte. La mostra di arti figurative.” *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 8 (1° marzo 1937): 3.

Aa. Vv. *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 9 (15 marzo 1937): 4.

Currini, Bruno. “La conclusione dei Prelittoriali Cultura e Arte Anno XV.” *Goliardia Fascista*, no. 9 (15 marzo 1937): 3.

Anon. “Sezioni Cinematografiche dei Guf.” *Bianco e Nero*, no. 3 (31 marzo 1937): 116-118.

Anon. “Il concorso del film a passo ridotto ai Littoriali del Cinema.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 21 (10 maggio 1937): 381.

Anon. “Sezioni Cinematografiche dei Guf.” *Bianco e Nero*, no. 5 (31 maggio 1937): 134-135.

Aa. Vv. *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 3 (2 dicembre 1937): 4.

Aa. Vv. *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 10 (21 marzo 1938): 2.

Anon. “Retrospettive.” *Goliardia Fascista. Quindicinale del G.U.F. fiorentino*, no. 10 (21 marzo 1938): 4.

Romolotti, Aldo. “I Littoriali del Cinema.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica,* no. 44 (25 aprile 1938): 280.

Ducci, Teo. “Commento ai Littoriali.” *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 14 (30 aprile 1938): 9.

Anon. “Sezioni Cinematografiche dei Guf.” *Bianco e Nero*, no. 5 (31 maggio 1938): 142-143.

Anon. “Sezioni Cinematografiche dei Guf.” *Bianco e Nero*, no. 8 (31 agosto 1938): 125-128.

Martinelli, Franco. “Il cinema: problema dei giovani.” *Gerarchia*, no. 8 (agosto 1938): 569-571.

Saponieri, Franco. “Rubrica del passo ridotto. I Littoriali del Cinema.” *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 29 (13 agosto 1938): 11.

Saponieri, Franco. “Rubrica del passo ridotto. Film documentari e scientifici ai Littoriali.” *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 32 (3 settembre 1938): 19.

Saponieri, Franco. “Passo ridotto. Tirando le somme.” *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 34 (17 settembre 1938): 8.

Loverso, Gilberto. “Risultati pratici del Cineguf.” *Cinema illustrazione*, no. 46 (16 novembre 1938): 16.

M. “Intervista con Luigi Trenker.” *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 45 (3 dicembre 1938): 4.

Sacchi, Filippo. “Corriere di cinelandia.” *Corriere della Sera*, 4 dicembre, 1938, 3.

Anon. “Organizzazioni giovanili.” *L’Illustrazione Italiana*, (15 gennaio 1939): 12.

Cerchio, Fernando. “Sceneggiature ai Littoriali.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 64 (25 febbraio 1939): 124-125.

Saponieri, Franco. “Il cinema educativo e i Littoriali.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 65 (10 marzo 1939): 171.

Magnoni, Giuliano. “I Littoriali della cultura e dell’arte a Trieste.” *Il Popolo d’Italia*, 30 marzo, 1939, 5.

Magnoni, Giuliano. “Inizio dei Littoriali della Cultura e dell’Arte.” *Il Popolo d’Italia*, 31 marzo, 1939, 5.

Anon. “I Littoriali di Trieste. Conferimento di otto titoli di Littore.” *La Stampa*, 5 aprile, 1939, 2.

A.G.M. “Un pezzo di terra. Intervista con Luigi Trenker.” *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 23 (10 giugno 1939): 1.

Anon. “I quadri acquistati alla Mostra dei Littoriali.” *Corriere della Sera*, 26 luglio, 1939, 7.

Anon. “I Littoriali del cinema. Un’altra interessante serie di documentari.” *La stampa*, no. 209, 3 settembre, 1939, 4.

Piesse. “I Littoriali del Cinema.” *Rivista del cinematografo*, no. 10 (20 ottobre 1939): 213.

Anon. “I quadri del Guf per l’anno XVIII.” *L’Isola*, no. 334, 24 dicembre, 1939, 3.

Anon. “Il regolamento dei Littoriali maschili della Cultura e dell’Arte dell’anno XVIII.” *L’Isola*, no. 3, 4 gennaio, 1940, 3.

Anon. “I Littoriali del teatro a Firenze.” *Corriere della sera,* 30 marzo, 1940, 2.

Anon. “Vivace panorama delle arti nei Convegni Prelittoriali di ieri al Guf.” *L’Isola*, no. 79, 2 aprile, 1940, 2.

Anon. “I Littoriali dell’Anno XVIII.” *Critica Fascista. Rivista quindicinale sul fascismo*, no. 12 (15 aprile 1940): 194-195.

Anon. “Littoriali del Teatro.” *Il dramma,* no. 328 (15 aprile 1940): 40.

Anon. “Il Guf di Sassari ai Littoriali della Cultura e dell’Arte.” *L’Isola*, no. 93, 18 aprile, 1940, 2.

Anon. “Il “Foglio di Disposizioni”. I Littoriali maschili dell’Anno XVIII della Cultura e dell’Arte.” *La Stampa*, no. 97, 22 aprile, 1940, 6.

Anon. “Tremila goliardi partecipano ai convegni e concorsi iniziati a Bologna.” *Stampa sera,* 25 aprile, 1940, 5.

Anon. “I Littoriali della cultura.” *Corriere della sera*, 26 aprile, 1940, 3.

Anon. “L’inizio dei Littoriali della Cultura e dell’Arte.” *La Stampa*, 26 aprile, 1940, 4.

Anon. “La proclamazione dei vincitori di una serie di concorsi artistici.” *Corriere della sera*, 27 aprile, 1940, 2.

Crepas, Attilio. “I Littoriali di Bologna. I convegni di letteratura, dottrina del Fascismo e politica corporativa. Le delegazioni tedesca e spagnola fra i goliardi.” *La Stampa,* 29 aprile, 1940, 3.

Isani, Giuseppe. “Mestiere e “Littoriali”.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 93 (10 maggio 1940): 330.

Anon. “Conclusioni sui Littoriali.” *Primato. Lettere e Arti d’Italia*, no. 6 (15 maggio 1940): 1.

Anon. “Il Duce acclamato premia i littori dell’Anno XVIII.” *Corriere della sera*, 10 giugno, 1940, 3.

Hans. “Il mio amico Heinz.” *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, (agosto 1940): 4.

Simon Mossa, Antonio. “Cinema di guerra.” *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, (agosto 1940): 6-7.

Aa. Vv. *Bianco e Nero*, no. 9 (settembre 1940).

Anon. “Rassegna della stampa.” *Bianco e Nero*, no. 9 (settembre 1940): 84-90.

Sam. “Meriggio.” *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, (settembre 1940): 7.

Anon. “Gioventù Italiana del Littorio. Inaugurazione dei corsi di cultura fascista.” *L’Isola*, no. 285, 29 novembre, 1940.

Ansimo. “I macchinisti (Architettura),” *Intervento. Quaderno di cultura del Guf di Sassari*, (novembre 1940): 7.

Anon. “Il Guf “Arnaldo Mussolini” e la nuova attività.” *L’Isola*, no. 288, 2 dicembre, 1940, 3.

Anon. “Soggetto per un documentario.” *Intervento. Quaderno di cultura e di battaglia del GUF di Sassari*, (dicembre 1940): 5.

Simon Mossa, Antonio. “Mare di Baffico.” *Intervento. Quaderno di cultura e di battaglia del Guf di Sassari*, (dicembre 1940): 7.

Anon. “L’Ufficio di Preparazione Politica e Professionale e il suo nuovo indirizzo organizzativo.” *Giovinezza in marcia*, (gennaio 1941): 3.

Anon. “Saluto.” *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari,* (gennaio 1941): 2.

A.S.M. “Da un taccuino disperso.” *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (gennaio 1941): 4.

Sàbel, Virgilio. “Anticipazioni sui Littoriali.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 109 (10 gennaio 1941): 17.

Anon. “Commissioni giudicatrici dei Prelittoriali della Cultura e dell’Arte.” *L’Isola*, no. 25, 29 gennaio, 1941, 3.

Simon Mossa, Antonio. “La peccatrice.” *Intervento. Quaderno di cultura e di battaglia del Guf di Sassari*, (gennaio 1941): 8.

Renzi, Renzo. “Nota sui Littoriali del Cinema.” *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*, no. 5 (1° febbraio 1941): 3.

Anon. “Littoriali del Cinema.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 111 (10 febbraio 1941): 77-78.

Mossina, Ferdinando. “Giovani vivai.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica,* no. 117 (10 maggio 1941): 317.

Simon Mossa, Antonio. “Voci,” *Intervento. Quaderno di cultura e di battaglia del Guf di Sassari*, (giugno 1941): 3.

Simon-Mossa, Antonio. “CINEGIL e le sue possibilità nella scuola.” *Giovinezza in marcia*, (luglio 1941): 8.

Anon. “La G.I.L. e il cinema.” *Giovinezza in marcia*, (novembre 1941): 3.

Anon. “Vita della Gil.” *L’Isola*, no. 20, 23 gennaio, 1942, 3.

Anon. “Il Teatro nazionale dei G.U.F. inizia la sua attività.” *Corriere della sera,* 3 marzo, 1942, 3.

Aa. Vv. *Il dramma,* no. 374 (15 marzo 1942): 35-36.

Anon. “Teatri dei Guf.” *Il dramma,* no. 374 (1° aprile 1942): 28.

Anon. “Cinema gira.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 139 (10 aprile 1942): 177.

Corda, Mario. “Commento al Cine-Guf.” *Intervento. Quaderno di cultura e battaglia del Guf di Sassari*, (aprile 1942): 6.

Anon. “Vita del Centro”, *Bianco e Nero*, no. 11-12 (novembre-dicembre 1942): 88-94.

Algardi, Leonardo. “Le manifestazioni passoridottistiche di Udine.” *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, no. 156 (25 dicembre 1942): 740-741.

Anon. “La conclusione a Udine del Convegno cinematografico. Successi dei Guf di Udine e Napoli.”, dicembre 1942.

Ortu, Bachisio. “Il diavolo a Pujerra (Racconto).” *Intervento. Periodico del gruppo universitario “Arnaldo Mussolini”*, (febbraio-marzo 1943): 6.

SAM. “Funzionalità della scenografia nel cinema.” *Intervento. Periodico del Gruppo universitario “Arnaldo Mussolini”*, (febbraio-marzo 1943): 3.

Sam. “La morte civile di F. M. Poggioli.” *Intervento. Periodico del gruppo universitario “Arnaldo Mussolini”*, (febbraio-marzo 1943): 3.

Simon Mossa, Antonio. “Attacco al convoglio.” *Intervento. Periodico del Gruppo universitario “Arnaldo Mussolini”*, (febbraio-marzo 1943): 5.

Akva. “Cinema.” *Il dramma,* no. 436-437-438 (15 ottobre-15 novembre 1944): 70.

Anon. “Noi siamo vivi. Tre atti di Gastone Toschi.” *Il dramma,* no. 444-445-446 (1° marzo-16 aprile 1945): 41-59.

Radice, Raul. *Corriere della sera,* 20 aprile, 1945.

Pigliaru, Antonio. “Nella straordinaria avventura del Paese col fascismo la generazione universitaria e il giornalismo del G.U.F.” *La Nuova Sardegna*, 1957: 109-110.

Anon. “Vado cercando l’ombra.” *La Nuova Sardegna*, 25 ottobre, 2012.

Anon. “Cercando l’ombra si trova il ricordo di un uomo ironico.” *La Nuova Sardegna*, 17 novembre, 2012.

Morreale, Emiliano. “Le Italie del cinema: centralità di Roma, immaginari locali e decentramenti produttivi.” *Treccani*.

Usai, Arturo. “Pugilatori.” In *Contos e racconti incredibili di Arcturus Secundum Usai.*

Anon. “Canzone di Portolongone.” Canzoni contro la guerra. Consultato 4 ottobre 2021, https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=5744&lang=it.

Anon. “La Storia di Porto Azzurro dal piccolo paese di pescatori al turismo dell’Isola d’Elba.” Porto Azzurro Località turistica dell’Isola d’Elba. Consultato 26 dicembre 2022, https://www.portoazzurroapp.com/it/storia-di-porto-azzurro-isoladelba.

Anon. “La primavera viene.” Servas singing. Consultato 2 gennaio 2023, https://sites.google.com/site/servassinging.

Agresti, Rossella. “Le Mostre del Sindacato Fascista.” Catalogo Vagando. Consultato il 15 maggio, 2022, https://www.catalogovagando.info/categoria-prodotto/sindacato-fascista-belle-arti/#o=id-d.

Fedeli, Damiano. “Katyna Ranieri, l’italiana che cantò agli Oscar.” Damiano Fedeli giornalista – fotografo. Consultato il 5 ottobre 2022, http://www.damianofedeli.it/storie/katyna-ranieri-la-signora-della-canzone-italiana-che-canto-agli-oscar/.

Sitografia

Archivio Storico Istituto Luce, https://www.archivioluce.com.

Cinematografo, https://www.cinematografo.it.

Cinesalò, https://cinesalo.beniculturali.unipd.it.

Diccionari català-valencià-balear, https://dcvb.iec.cat/inici.asp.

Diccionari de Alguerés, http://www.algueres.net.

Fondazione CSC Centro Sperimentale di Cinematografia, https://www.fondazionecsc.it.

Internet Movie Database (IMDb), https://www.imdb.com.

Italia Taglia, https://www.italiataglia.it.