

Venezia 1944: il "fantasma" del CSC

Ernesto G. Laura

Quella di trasferire il cinema italiano al completo – uomini, strutture industriali, mezzi tecnici – da Roma a Venezia fu una delle primissime decisioni prese da Fernando Mezzasoma quando, nell'ottobre del 1943, fu nominato da Mussolini ministro della Cultura Popolare della neonata Repubblica Sociale Italiana.

Le ragioni furono essenzialmente due. La prima: la vera e propria rapina effettuata in settembre dai nazisti, all'atto della loro occupazione di Roma, di gran parte del materiale tecnico del nostro cinema. Per salvare ciò che rimaneva da altre possibili spoliazioni bisognava rimettere in moto la produzione bruscamente interrotta nei giorni dell'armistizio. La seconda: a un governo fascista risorto ma realisticamente non in grado di continuare a combattere – dato che le forze armate italiane si erano dissolte e c'era assoluta penuria di mezzi – non restava che puntare sull'immagine, l'immagine di un'Italia rovinata dal gesto "vile" di Badoglio e del re la quale ora riprendeva con serenità la sua vita "normale" protesa verso l'"immancabile vittoria". In quella che ho altrove definito come l'immagine "bugiarda"¹ il cinema, forma di svago al primo posto nelle abitudini degli italiani del tempo, doveva giocare un ruolo importante, senza contare, in epoca pre-televisiva, la funzione primaria di informazione-propaganda svolta dal *Giornale Luce* proiettato per legge in tutte le sale cinematografiche del Paese.

A Roma tuttavia era difficile girare² sia perché i tedeschi avevano requisito i teatri di posa di Cinecittà sia perché il fronte era ormai vicino ed era prevedibile che gli Alleati raggiungessero presto o tardi la Capitale. Si scelse Venezia ritenendo, non a torto come avrebbe dimostrato il proseguo del conflitto, che questa città unica al mondo sarebbe stata risparmiata dai durissimi bombardamenti aerei che stavano devastando le altre città del centro e del nord. Inoltre, poiché Mussolini intendeva ancora controllare numero per numero il *Giornale Luce* prima che uscisse, Venezia era più vicina di Roma a Gargnano dove il nuovo Capo dello Stato³ ora risiedeva.

In ottobre i vari enti e produttori pubblici e privati cominciarono ad affacciarsi sulla Laguna per cercare sia prestigiose sedi per gli enti stessi sia gli indispensabili alloggi per dirigenti e dipendenti. A gennaio del 1944 le operazioni di trasferimento erano complete e nei Giardini della Biennale prendeva vita quello che, con un'autoironia abbastanza rara per i tempi, fu subito chiamato, rispetto alle dimensioni di Cinecittà, il Cinevillaggio. Cinecittà, Cines, ENIC-ECI, ENIEF (il nuovo ente istituito da Mezzasoma al posto dell'ENAIPE per il monopolio dell'import-export) e naturalmente la Banca Nazionale del Lavoro con la sua Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico furono tutti sistemati a Venezia. Mancava però all'appello il Centro Sperimentale di Cinematografia, di cui sembrava

all'epoca si fossero perdute le tracce. Perché? Questa latitanza ha costituito finora un "buco nero" per quanti, come chi scrive, si sono occupati di esplorare la vicenda del cinema salotino, né molto ci avevano soccorso in proposito i documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato. Tutto quello che risultava era l'esistenza di un film, *La buona fortuna* di Fernando Cerchio, e di un cortometraggio, *Chi passa il fiume* (o *Il traghetto del fiume*), di Vieri Bigazzi, che figuravano ambedue (ma lo erano anche nella realtà?) come prodotti a Venezia nel 1944 dal Centro. Ora alcune lettere ufficiali di cui ho potuto prendere visione consentono di fare un po' di luce sulla questione.

È necessaria però qualche premessa. Il CSC era sorto nel 1935 per iniziativa di Luigi Chiarini senza una legge che lo istituisse (se ne parla in un altro degli interventi di questo numero). Fu insomma a lungo un ente di fatto, privo di organi amministrativi e decisionali regolari (il bilancio annuale veniva firmato, in mancanza di un presidente, da Mussolini in persona). Tutto era in pratica in mano a Chiarini nella duplice veste di commissario straordinario e di direttore generale (carica, quest'ultima, dotata di funzioni non solo organizzative-amministrative ma anche culturali, tant'è che egli era anche, con Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti, fra i principali docenti). La svolta avvenne nel 1942. A partire dal 1940 il commissario-direttore si era orientato sempre più impegnativamente verso la regia cinematografica e ciò gli impediva di dedicare come prima attenzioni quotidiane al Centro. Ciò sarebbe bastato per determinare la fine, dopo sette anni, della sua gestione commissariale. Esisteva nondimeno una seconda e più importante ragione. Alessandro Pavolini, ministro della Cultura Popolare dal 1939 al 1943, intendeva infatti rafforzare anche nel campo del cinema quella fitta rete di enti di Stato che, nel perseguire l'obiettivo finale (mai raggiunto e tuttavia tenacemente voluto) di un sistema statuale totalitario, fossero in grado non soltanto di controllare, ma soprattutto di indirizzare e guidare l'intero apparato pubblico e privato del cinema italiano. Il CSC non poteva dunque rimanere estraneo a tale processo. Il R.-D. 24 marzo 1942 n. 419 rappresentò dopo tanti anni quella legge istitutiva che fino allora era mancata e il successivo R.-D. 30 novembre 1942 n. 1856 ne fissò lo statuto. Colpisce che quest'ultima legge non preveda, a differenza di tutti gli altri organismi pubblici già esistenti, un presidente esterno al Ministero (pur se da esso nominato) ma affidi la presidenza *ope legis* al direttore generale per la cinematografia del ministero stesso. Non è un caso: è la stessa linea praticata nel parallelo settore del teatro per l'ETI (Ente Teatrale Italiano), la cui legge istitutiva – sempre del 1942 (n. 365 del 19 marzo) e di appena cinque giorni precedente a quella del Centro – affida la presidenza al direttore generale per il teatro, Nicola De Pirro. Alla testa del CSC vanno dunque automaticamente dapprima Vezio Orazi e, dopo la sua morte, il successore Eitel Monaco (Chiarini comunque viene nominato vice presidente).

Ora accade che alla nascita della Repubblica di Salò, né Monaco né Chiarini vi aderiscano. Mezzasoma intanto ha riunito le direzioni del suo ministero in un'unica direzione generale dello spettacolo nominandovi un uomo di teatro, Giorgio Venturini (direttore e regista stabile del Teatro Nazionale dei GUF di Firenze)⁴, il quale diventa dunque automaticamente presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, anzi commissario, dato che il nuovo governo Mussolini preferisce non avere nei vari enti l'"ingombro" dei consigli di amministrazione e istituisce ovunque gestioni commissariali. Monaco (come De Pirro) viene d'autorità collocato a riposo. Quanto a Luigi Chiarini, con la gestione commissariale, decade immediatamente dalla vice presidenza.

Il CSC rimane dunque a Roma senza esercitare alcuna attività (resta in funzione un ufficio amministrativo per il disbrigo degli affari correnti). C'è però un'anomala presenza dell'ente sulla Laguna: benché esso non si sia trasferito a Venezia, il suo conto corrente è ora presso la sede veneziana della Banca Nazionale del Lavoro, da dove partono tutti i finanziamenti per l'operazione Cinevillaggio. Il Centro comunque dispone, quantomeno sulla carta, anche di una sede a Venezia dato che, approfittando del fatto che ne è a capo il direttore generale dello spettacolo, una sua sede lagunare figura presso il Ministero.

È a questo punto che nasce il progetto del film *La buona fortuna*. Fernando Cerchio, trentenne (era nato a Luserna San Giovanni, in provincia di Torino, nel 1914, morirà a Mentana nel 1974), diplomato al CSC, aveva diretto nel 1942 il cortometraggio *Comacchio* grazie al quale si era imposto fra i più interessanti nuovi documentaristi, che nella misura del cinema breve partecipavano alla tendenza da cui sarebbe dopo il conflitto sbocciato il neorealismo.

Dato che negativo e positivo di *La buona fortuna* sembrano al momento irreperibili non mi è possibile fornirne un personale giudizio di merito. Sembra tuttavia che nel diffuso grigiore dei film prodotti nella RSI l'opera prima di Cerchio – assieme a un unico altro titolo, *Ogni giorno è domenica* di Mario Baffico, che invece è conservato in un'edizione quasi integrale preso la Cineteca Nazionale – fosse un film di un certo pregio. Vi sarebbe stata presente infatti una certa atmosfera fra magica e crepuscolare in cui si situava l'incontro fra due giovani, Mario e Rita (Maurizio D'Ancora e Anna Bianchi), intorno ai quali gravitava il surreale personaggio di un vecchietto, Matteo, che girava le campagne vendendo i "pianeti della buona fortuna" (lo interpretava un ottimo attore del teatro dialettale veneto, Emilio Baldanello). E la valorizzazione di un paesaggio italiano non inteso come semplice natura ma come ambiente umano, come già era avvenuto in *Comacchio*, si inseriva in quella riscoperta dell'aria aperta, dei luoghi veri, del paesaggio autentico che era stata sostenuta e discussa negli anni di guerra dai giovani critici di «Cinema» e di altre riviste impegnate nella battaglia culturale contro il cinema del regime. Come è noto, la stessa stampa di Salò quando i primi film realizzati a Venezia uscirono sugli schermi nei primi mesi del 1945 non fu affatto indulgente nei loro confronti e anzi ne sottolineò la mediocrità. Non era dunque scontato che *La buona fortuna* ottenessesse giudizi positivi. Paola Ojetti sul quotidiano veneziano «Il Gazzettino» scrive⁵: «Non siamo più nel campo dell'"alla meglio", ma del "bene". Cerchio «ha portato nella sua prima opera una grande esperienza tecnica che, in mezzo all'improvvisazione di tanti, dà vita e respiro alle persone serie». Obietta però: «Questa sua abilità sarà ancora più evidente quando, invece di spiattellarcela tutta, con continue acrobazie e con frequenti ricordi culturali (esterni all'americana e interni alla francese), preferirà un più riposante e armonioso seguito di immagini». E Alberto Blandi su «La Stampa»:

Non asseriamo che questo film sia perfetto, ma lo troviamo decoroso, non privo di una certa originalità, anche se è parzialmente arieggiante a qualche suo confratello straniero di genuina bellezza artistica e di indimenticato successo [allusione al cinema francese anni '30, NdA], e realizzato con disinvolta, spesso con baldanzosa sicurezza narrativa. Su un rado canovaccio a sfondo amoroso, Cerchio ha lavorato su taluni motivi che rendono prolissa la prima parte [...]. Inoltre [...] vi fanno capolino squilibri e dissonanze, anche se non ledono sensibilmente la gustosa narrazione. Cerchio ha molto curato la fotografia, in cui egli è esperto. Essa è gradevole per il tono,



Giorgio Venturini in una caricatura di Onorato

Roma, 10 luglio 1945
AB/em

273

All'Ing. Guido LUZZATTO
Commissario Straordinario della Cines
e dell'E.N.I.C.
Palazzo Camerlengo
V e n e z i a

L'Ufficio Spettacolo del Sottosegretariato mi informa che il materiale tecnico di questo Centro prelevato dalle autorità tedesche è trasferito costà, è attualmente presso codesta Società Cines. In vista della ripresa da parte di questo Ente e per regolarità amministrativa, La prego di volermene fare cortesemente avere un elenco particolareggiato con l'indicazione dello stato d'uso del materiale stesso.

Il Dott. Errico del predetto Sottosegretariato mi comunicò altresì, che parte di tale materiale e precisamente i filmi della nostra Cineteca, sarebbero stati trasferiti a Milano. Mentre interesso il Dott. Antonino Barbera del Comitato di Liberazione Nazionale per la Lombardia, La prego di volere, come per il restante materiale, darmene cortese notizia possibilmente inviandomi un elenco delle pellicole.

Come Le è noto, il pseudo Governo fascista autorizzò la realizzazione del film "La Buona fortuna" investendo il fondo di £.1.865.370.50 di questo Centro depositato presso la Banca Nazionale del Lavoro ed arbitrariamente trasferito al Nord; nonchè presumibilmente la somma di £.404.627.75 dovuta a questo Ente da codesta Società per fitto del Teatro di posa del Centro Sperimentale di Cinematografia.

In attesa del perfezionamento della relativa pratica amministrativa, Le sarei molto grato se mi facesse pervenire con cortese urgenza una copia del film nonchè tutti i dati relativi alla produzione ed al noleggio del film stesso e le prime risultanze della programmazione.

La ringrazio del Suo cortese interessamento e Le saluto cordialmente.

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO
(Umberto Barbaro)

CINES

Presidente

IL COMMISSARIO

Venezia 25 luglio 1945

Signor Umberto Barbaro
Commissario Straordinario del Centro
Sperimentale di Cinematografica
Via di Villa Torlonia 10
Roma

562

Ho ricevuto la sua lettera del 10 corr. e sono molto sorpreso di quanto Ella mi comunica in merito al materiale tecnico di questo Centro.

Le informazioni che Ella ha ricevute evidentemente non sono esatte perché tutto il materiale tecnico cinematografico proveniente da Roma è preso in consegna dalla Cines appartiene alla Soc. "CINECITTA'" ed è comunque da escludere che fra il materiale esistente nel nostro Stabilimento ve ne sia di proprietà del Centro Sperimentale.

Anche per i film della Cineteca non posso dare più esaurienti notizie, perché la Cines non è a conoscenza del trasferimento che sarebbe avvenuto a Milano, né ha mai avuto in consegna ed in carico le pellicole a cui Ella si riferisce.

E' stato rinvenuto tempo fa un quantitativo di film "Fox" di cui si è data notizia al P.W.B. ma riteniamo che non possano interessare questo Centro.

Le comunico inoltre che il film "LA BUONA FORTUNA" fu prodotto sotto la marca "Cines" per desiderio dell'allora Ministero della Cultura Popolare, ma la sua realizzazione fu effettuata esclusivamente a cura del Centro Sperimentale, sia per la parte artistica che per la parte amministrativa, come era stato convenuto con il Centro stesso. Con lettera del 27 marzo, che allego in copia alla presente, il Centro Sperimentale rinunciava anche alla concessione che la Cines aveva fatto del suo nome ed intendeva assumere anche formalmente la proprietà del film. L'atto relativo non poté essere stipulato perché nel successivo mese di aprile gli eventi precipitarono, ma la lettera è impegnativa.

Ho interessato l'Enic, noleggiatore del film, in merito alla possibilità di rimetterle una copia del film e di comunicarle i primi risultati di noleggio.

I dati relativi alla produzione dovrebbero risultare dall'archivio del Centro Sperimentale di Venezia, che aveva gli uffici presso il Ministero della Cultura Popolare.

Spiacente di non poterle dare maggiori notizie La salute cordialmente.

CINES
Società per Azioni
IL COMMISSARIO
Barbaro

per i tagli, per gli scorci, per le suggestive panoramiche agresti; ha attivamente sorvegliato la interpretazione. Anche questo è un film della cosiddetta ripresa: val quanto dire realizzato con pochi mezzi, tra le molte difficoltà contingenti; ciononostante è un buon film. Questo significa che i buoni film si possono fare anche quando non si hanno grandi mezzi e non tutto corre liscio; bastano le idee [...] e soprattutto la padronanza del mestiere per attuarle⁶.

Nel 1986 nel mio libro sui mass-media nella RSI avevo rilevato che uno dei tre più importanti docenti del CSC, Pasinetti, si trovava nel 1944 a Venezia. Non perché avesse aderito alla RSI e vi si fosse trasferito in seguito a pressioni ministeriali ma perché era la sua città e come molti, nei giorni confusi post 8 settembre, aveva fatto ritorno a casa. Dopo la Liberazione, come esponente del Comitato di Liberazione Nazionale, sarà lui a salvare Venturini, dichiarando che quest'ultimo era stato sempre in contatto con gli esponenti della Resistenza (cioè in sostanza con lui) per salvare il salvabile dagli appetiti nazisti. Egli non esita a firmare assieme a Cerchio e a Corrado Pavolini la sceneggiatura di *La buona fortuna*, mentre il suo più fraternal amico e collaboratore, Glauco Pellegrini, vi figura come aiuto regista. Il lavoro di sceneggiatore, va notato, consente a Pasinetti di ottenere la "carta di lavoro" per non incorrere, benché riformato e quindi esente dal servizio militare, «nell'obbligo di mobilitazione civile ordinata da tedeschi e Repubblica di Salò»⁷. «Il disegno», scrivevo⁸, «risulta [...] abbastanza chiaro. Si "coprivano" gli amici romani del CSC che non avevano voluto venire al Nord, figurando un'immaginaria trasferta veneziana dell'ente come finanziatore» di un film. Fornirei ora, a ben riflettere, un'altra spiegazione. Una scuola di cinema non comporta solo lezioni in cattedra, che si possono svolgere ovunque. Necessita invece di laboratori pratici dove la tecnica venga messa a punto con esercitazioni continue. Un trasferimento a Venezia del Centro avrebbe dunque comportato una disponibilità di strutture – teatro di posa, salette di montaggio e di proiezione, attrezzature varie – difficili a rinvenire nella già ristretta situazione di Cinevillaggio e che di questo avrebbero ancor più resa complicata la vita. Tant'è che il ministero cercò di trasferire sulla Laguna almeno un'attività del CSC, la meno legata alle attrezzature tecniche, e cioè la formazione degli attori, incaricando l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di allestire un «corso rapido di recitazione cinematografica» che venne inaugurato a Palazzo Piovene nel 1944 con una prolusione del commissario dell'Accademia stessa, Luigi Bonelli. È dunque attendibile l'ipotesi che il mancato trasferimento a Venezia del CSC sia stato concordato con Venturini perché una scuola di cinema avrebbe comportato seri problemi organizzativi. D'altra parte la produzione a Cinevillaggio da parte del CSC di un film e di un cortometraggio risulta oggi, alla luce dei documenti epistolari ritrovati, non immaginaria ma reale, e servì comunque al Ministero a inserire anche questo ente nel quadro complessivo di quel cinema italiano che si voleva esibire come presente al completo nei Giardini veneziani della Biennale.

Il CSC non si limita dunque ad avallare con la propria insegnna la produzione del film *La buona fortuna* ma lo finanzia e, nella persona di Pasinetti, lo sorveglia dal punto di vista artistico e culturale. Secondo una lettera post Liberazione del 10 luglio 1945 firmata da Umberto Barbaro nella sua veste di nuovo commissario del CSC e indirizzata all'ingegner Guido Luzzatto, a sua volta commissario della Cines e dell'ENIC, i costi del film sarebbero stati coperti servendosi del fondo del Centro di lire 1.865.370, 50 depositato presso la BNL nonché «presumibilmente della somma di lire 404.627, 75 dovuta dalla Cines al CSC per affitto del teatro di posa». Tuttavia emerge da una lettera del 30 agosto 1944 del presidente della Cines⁹ Luigi Freddi alla direzione generale dello spettacolo che, malgrado l'assunzione totale delle spese da parte del Centro, la Cines «si e[ra] cortesemente prestata» a concedere il proprio nome al film. In poche parole, esso fu realizzato sotto il marchio Cines e non sotto quello del CSC.

La cosa non è inspiegabile, dato che il Centro era stato già bloccato da Freddi nel 1940 nell'ambizione chiariniana di dare al CSC anche il ruolo di autonomo produttore di Stato di film di qualità. Infatti dopo *Via delle Cinque Lune* prodotto direttamente dal CSC e solo affidato all'ENIC per la

distribuzione, i successivi *La bella addormentata* e *La locandiera* erano già stati messi sotto le insegne della Cines. Insomma, più che essersi, la Cines, come si è visto sopra citando la lettera di Freddi, «cortesemente prestata» a fornire il proprio marchio a *La buona fortuna*, si trattava di una prassi consolidata da almeno un paio d'anni. Stupisce piuttosto il seguito della cosa. In una lettera alla Cines, e per conoscenza al Ministero, del 27 marzo 1945 Venturini nella veste di commissario del Centro, afferma che «non essendo ora più necessaria la forma fin qui seguita per la realizzazione ufficiale del film in parola, questo Centro è venuto nella determinazione di assumerne direttamente la proprietà». Insomma, mentre il film sta uscendo nelle sale – lo farà alla vigilia del crollo della RSI, il 4 aprile 1945, vale a dire una settimana dopo – il marchio del CSC nei titoli prende il posto di quello della società di Freddi. Il perché resta tuttora oscuro.

Secondo quanto scrive Luzzatto a Barbaro il 19 febbraio 1946, il reintegro del Centro nella piena titolarità del film di Cerchio sarebbe avvenuto sulla base della sola lettera di intenti sopra ricordata, scritta da Venturini il 27 marzo. Infatti, «l'atto relativo non poté essere stipulato perché nel successivo mese di aprile gli eventi precipitarono, ma la lettera è impegnativa». Dalla nuova documentazione rinvenuta negli archivi del Centro Sperimentale di Cinematografia constato che l'ing. Luzzatto non era bene informato. Infatti esiste una scrittura privata che definisce in modo inequivocabile la acquisizione della proprietà piena del film da parte del Centro. Essa è stata stipulata fra il CSC e la Cines a Venezia il 24 aprile 1945 (noto che le marche da bollo utilizzate sono ancora quelle con il ritratto del re, data la penuria nella RSI di nuova carta bollata) e notificata il 26 aprile 1945. Sottolineo la data: il 26 aprile, mentre Mussolini con quel che restava del governo era già in fuga e gran parte dell'Italia del Nord era già stata liberata. Varie città del Veneto e del Friuli, liberate soltanto il 28, mantenevano però ancora in piedi quel che restava della Repubblica di Salò (a Padova, per esempio, l'ultimo numero del quotidiano «Il Veneto» è del 26-27 aprile). Mi aveva già stupito, quando avevo effettuato le ricerche in archivio per il mio libro, che a quella data fosse stato emesso un visto di censura per un film tedesco a firma Venturini. Il rinvenimento di questa scrittura privata conferma che – in un clima di piena assurdità – il 26 aprile effettivamente a Venezia la direzione generale dello spettacolo, mentre tutta l'impalcatura di Salò crollava, aveva portato avanti come se nulla stesse accadendo la propria normale “routine” d'ufficio, che gli impiegati avevano registrato gli atti, che un fattorino li aveva recapitati agli enti di destinazione e che là altri impiegati erano anche loro in ufficio per accogliere i documenti e protocollarli.

Che circolazione effettiva ebbe *La buona fortuna*? Non sono al momento rinvenibili i dati sugli incassi, che pure Barbaro aveva richiesto e che con ogni probabilità gli erano stati forniti. Dallo scambio di lettere fra i due commissari emerge che il contratto aveva previsto la stampa di dodici copie, una quantità sufficiente dato il restringersi progressivo del territorio della RSI al principio del 1945 in seguito all'avanzata alleata. Secondo una lettera di Barbaro a Luzzatto, però, le copie giacenti presso la sede veneziana dell'ENIC sarebbero risultate appena sei. In seguito se ne rinvenne una settima che fu inviata a Roma al Centro Sperimentale di Cinematografia. E questo rimane un altro punto oscuro. Come mai a Liberazione avvenuta l'ENIC aveva in magazzino ben sette copie, una delle quali spedita subito al Centro, e tuttavia di quel film la Cineteca Nazionale non conserva oggi più nulla?

L'altra presenza del “fantasma” Centro Sperimentale di Cinematografia sulla Laguna è data dalla produzione del cortometraggio (fiction? documentario?) *Chi passa il fiume* (o *Il traghetto del fiume*) di cui si conoscono i dati tecnici e niente altro. Lo firma come regista l'ex allievo esordiente Vieri Bigazzi ma nei titoli gli si affianca con l'ambiguo ruolo di «direttore tecnico-artistico» un regista sperimentato, Giorgio Ferroni (che a Venezia aveva girato o stava girando il dittico *Senza famiglia / Ritorno al nido*). La fotografia è nelle mani di Franco Pesce che esordiva come operatore e che invece dopo la guerra sarebbe passato alla recitazione come attore di fianco. Bigazzi appare anche come sceneggiatore in uno dei film salotini realizzati a Torino, *Scadenza trenta giorni* di Luigi Giacosi e Luigi Rovere.

Senza volervi dare eccessiva importanza, è da ricordare per scrupolo informativo il fatto che Asvero Gravelli, uno dei gerarchi fascisti spesso coinvolti nelle vicende del nostro cinema (suo è il soggetto di *L'uomo dalla croce* di Rossellini) e nella RSI ufficiale delle SS italiane, attaccò con durezza sia Cerchio che Bigazzi in un rapporto a Mussolini del 1944 su *La cinematografia italiana a Venezia*. In questo rapporto rancoroso, redatto soprattutto per demolire la figura di Venturini sia dal punto di vista delle capacità organizzative sia sotto il profilo morale e politico, si addebita al direttore generale dello spettacolo che «il signor Cerchio [...] piazz[i] un soggetto, sceneggiatura e regia col solo merito di aver fatto finora un cortometraggio» e che «il signor Bigazzi, che ha il solo merito di essere parente del direttore generale, e che non aveva mai scritto nulla, divent[i] anche lui indispensabile sceneggiatore»¹⁰.

Il “fantasma” del CSC sulla Laguna ha dunque vissuto in realtà una duplice impresa produttiva, nel lungo e nel cortometraggio, confermando fra l’altro la prassi, avviata da Chiarini, di avvalersi di ex allievi. Per *La buona fortuna* si tratta perlopiù di veneziani, non quindi di chi aveva lasciato Roma per Venezia su invito del Ministero. Accanto al regista Cerchio si notano infatti come direttore della fotografia Antonio Marzari il quale aveva curato le immagini di alcuni film di Piero Ballerini, e, al suo esordio, Luigi Scaccianoce che diventerà uno dei più importanti scenografi italiani. La musica, innovativa rispetto alle consuetudini della musica per film di allora, è di un altro veneziano, il pianista e compositore Gino Gorini (1914-1990) a cui Pasinetti nel 1934 si era rivolto per il suo primo e unico film, *Il canale degli angeli*.

In qualche modo, il Centro si era affacciato sul Canal Grande senza entrare a far parte però della convenicola di quanti – per motivi vari, anche di bassa convenienza, nessuno dei quali era da scambiare per convinta adesione a un fascismo ormai morente – cercavano soltanto di restare a galla. Il docente del Centro e gli ex allievi formavano invece un gruppo di trentenni che avevano messo insieme i loro talenti per amore del cinema, per realizzare, con *La buona fortuna*, un film fuori dai facili schemi correnti.

1. Ernesto G. Laura: *L’immagine bugiarda. Mass-Media e spettacolo nella Repubblica di Salò (1943-1945)*, ANCCI (Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani), Roma 1986.
2. A dire il vero a Roma durante l’occupazione tedesca furono girati almeno due film, ambedue di ispirazione religiosa: *La porta del cielo* di Vittorio De Sica e *I dieci comandamenti* di Giorgio W. Chili.
3. Tornato al potere, Mussolini aveva mutato la classica definizione di “duce del fascismo” in “duce della Repubblica Sociale Italiana”, dove la parola “duce” non significava più leader di un movimento politico ma Capo dello Stato.
4. Essendo estraneo alla pubblica amministrazione e non avendo vinto un concorso, Venturini fu in realtà un “facente funzione” di direttore generale.
5. Paola Ojetti, *La buona fortuna*, in «Il Gazzettino», 6 aprile 1945.
6. a.b. [Alberto Blandi], *La buona fortuna*, in «La Stampa», 2 aprile 1945.
7. Glauco Pellegrini, *Il maestro veneziano*, Corbo e Fiore editori, Venezia 1981.
8. E.G. Laura, *L’immagine bugiarda*, cit., p. 332.
9. Freddi fu l’unico a pretendere ed ottenere da Mussolini di rimanere presidente e non commissario della Cines, di Cinecittà e dell’ENIC-ECI.
10. Promemoria per il Duce su *La cinematografia italiana a Venezia* di Asvero Gravelli (doc. 047364) in Archivio Centrale dello Stato, Segreteria Particolare del Duce, RSI, Carteggio Riservato, busta 35, cit. in E.G. Laura, *L’immagine bugiarda*, cit., pp. 347-350. Quel che afferma Gravelli non è vero. Cerchio, oltre all’attività di montatore ricordata nel testo, aveva già firmato come regista almeno otto documentari. Quanto a Bigazzi, altro ex allievo del Centro Sperimentale, nel dopoguerra sarà direttore di produzione di vari film prodotti da Venturini, quando l’ex uomo di teatro passò al cinema, e quindi regista per la televisione.