

# CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO**  
**LIRE 136**

TERZA SERIE - 25 GIUGNO 1954

# ORIENT EXPRESS

UNA CO-PRODUZIONE CINE ROMA - LES FILMS SIRIUS DI PARIGI  
CON LA PARTECIPAZIONE DELLA METEOR FILM DI WIESSBADEN

distribuzione CEI INCOM



**R E G I A:**  
**CARLO LODOVICO BRAGAGLIA**

**SUPERVISIONE ARTISTICA:**  
**ROBERTO ROSSELLINI**

*Interpreti principali:* **SILVANA PAMPANINI - HENRY VIDAL - FOLCO LULLI -  
EVA BARTOK - CURT JURGENS - MICHAEL LENZ**



Delicatezza romantica in un'inquadratura di Senso: la figura della protagonista Alida Valli si stacca contro un antico arazzo della Villa Valmarana.

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore: EGIDIO ARIOSTO

Condirettore: GIULIO CESARE CASTELLO

Redattore capo: DAVIDE TURCONI

Volume XII  
Terza serie

FASCICOLO 136

Anno VII - 1954  
25 giugno

Questo numero contiene:

Cinema gira . . . . .	346
CINEMA	
Significato di "Senso" . . . . .	347
FAUSTO MONTESANTI	
Un film d'amore (o di odio) . . . . .	348
LUCHINO VISCONTI	
Questione di stile . . . . .	349
FRANCO RISPOLI	
Dal fenomeno Luchino al regista Visconti	350
FILIPPO M. DE SANCTIS	
Sesso e corallità in una "storiella vana" . . . . .	352
DOMENICO MECCOLI	
Mille lire per un colpo di cannone . . . . .	354
FRANCO ZEFFIRELLI	
Senso è nato alla Scala . . . . .	356
SUSO CECCHI D'AMICO	
Dalla pagina allo schermo . . . . .	358
PIERO TOSI	
Costume come vita . . . . .	359
GINO BROSIO	
Non lasciar correre . . . . .	362
(dalla sceneggiatura del film)	
Livia e Franz nella villa di Aldeno . . . . .	364
CLAUDIO FORGES DAVANZATI	
Un impegno inconsueto . . . . .	368
MARIO SERANDREI	
Lettera aperta a Luchino Visconti . . . . .	368
FRANCESCO ROSI	
Una battaglia "cinematografica" . . . . .	369
*	
Riassunto del soggetto del film . . . . .	370

## QUINDICI GIORNI

GIULIO CESARE CASTELLO	
I film . . . . .	372
ROBERTO LEYDI	
Le mani di Truman . . . . .	375
CLAUDIO BERTIERI	
Fuori programma . . . . .	III di cop.
IL POSTIGLIONE	
La Diligenza . . . . .	376
SCAPINO	
La colonna infame . . . . .	III di cop.

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Milano, Corso Buenos Aires 45 - Tel. 22.84.33 - REDAZIONE DI ROMA: P.za della Pilotta 3 - Tel. 67.02.67 (capo della Redazione: Fausto Montesanti) - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapiere, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W.1 - STATI UNITI: Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497. - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

## ITALIA

### Si sono iniziate le riprese...

...dei seguenti film: Incontro a Roma (ovvero Intrusa; da un soggetto di Oreste Biancoli e Tolani; coproduzione italo-tedesca: Rivo-Copa Film di Monaco), regista Erich Kobler, operatori Shustan e Francesco Izzarelli, interpreti Barbara Laage, Anna Maria Ferrero, Alberto Sordi, Paul Horbiger, Erwin Strahl; Ritornarsi all'alba (da un soggetto dello stesso regista, ambientato nell'isola d'Elba e in parte ispirato alla tragedia mineraria di Ribolla; Etruria Film), regista Adolfo Pizzi, operatore Mauro Chiodini, interpreti Franca Marzi, Philippe Hersent, Dario Michaelis, Carla Calò, Silvio Bagolini; Le due orfanelle (un'ennesima edizione, questa volta a colori, del popolare romanzo di D'Ennery; coproduzione italo-francese: Rizzoli Film-Francinex), regista Giacomo Gentilomo, operatore Anchise Brizzi, interpreti Myriam Bru, Milly Vitale, Nadia Gray, Franco Interlenghi, Bianca Maria Fusari, André Luguet, Gabrielle Dorziat, Jacques Castelot, Alberto Farnese, Andrea Checchi.

### Sono terminate le riprese...

...dei seguenti film: La figlia di Mata Hari (Ferrinacolor; Cine Films-Gamma Film Française) di Renzo Merusi; Angela (Telecinema) di Edoardo Anton; L'innominato (Rex Film) di Esodo Prattelli; Piscatore 'e Pusilleco (Romana Film) di Giorgio Capitani; Piccola santa (Ferrigno) di Roberto Montero.

### Michelangelo Antonioni...

...è di nuovo al lavoro per due film di prossima realizzazione, entrambi prodotti da Attilio Riccio per la Elettra Film. Il primo (che dovrebbe avere inizio in agosto) si intitolerà probabilmem-

te Un dramma alla caccia e sarà tratto dal romanzo di Cecov "Caccia tragica", ma ambientato in Italia al giorno d'oggi; il personaggio femminile — che sarà interpretato da Eleonora Rossi Drago, accanto alla quale apparirà forse Montgomery Clift — "quella donna dagli istinti scatenati e dalla personalità singolare", per usare le stesse parole del regista, "sarà modernizzato, reso attuale; penso — ha detto Antonioni — ad un personaggio simile a certe ragazze di cui si è occupata la cronaca in questi ultimi tempi". Il secondo (l'inizio della cui lavorazione è prevista per novembre) tratto invece dai romanzi "Idi di Marzo" di Thornton Wilder e "Il bacio di Lesbia" di Alfredo Panzini, sarà girato a colori (in Eastman-color) e si impennierà sulla celebre vicenda degli amori di Clodia e Catullo; a proposito della "novità" di un film del genere, rispetto soprattutto allo stile dei suoi film precedenti, tutti di carattere realistico, Antonioni si è così espresso: "Non trovo che ci sia contrasto; si tratta di un importante problema, che ha al suo centro la storia di una donna, ed una donna eccezionale; in tutti i miei film ho sempre avuto interesse al personaggio femminile, al problema della donna; ed anche quella era un'epoca di crisi: qualche decina di anni dopo il mondo sarebbe stato sconvolto dal Cristianesimo; un momento di crisi al quale i romani hanno reagito, cercando una soluzione". Per ciò che si riferisce alla protagonista, Antonioni ha aggiunto: "L'interprete sarà la Lollobrigida; già, c'è la storia della Signora senza camelie: ma con un po' di buona volontà l'abbiamo superata". Quindi, tornando a parlare del film ha detto: "E' un grosso impegno, questo che mi

zato in lingua inglese a Venezia quest'estate: si tratta di una riduzione della commedia di Arthur Laurents, Time of the Cockoo, per la cui presentazione a Broadway nella scorsa stagione la Miranda era già stata interpellata dall'autore (l'attrice non poté tuttavia accettare l'offerta a causa dei suoi impegni per il teatro, il cinema e la televisione in Francia). Nel film, che sarà diretto da David Lean, apparirà accanto all'attrice italiana anche Katharine Hepburn.

## FRANCIA

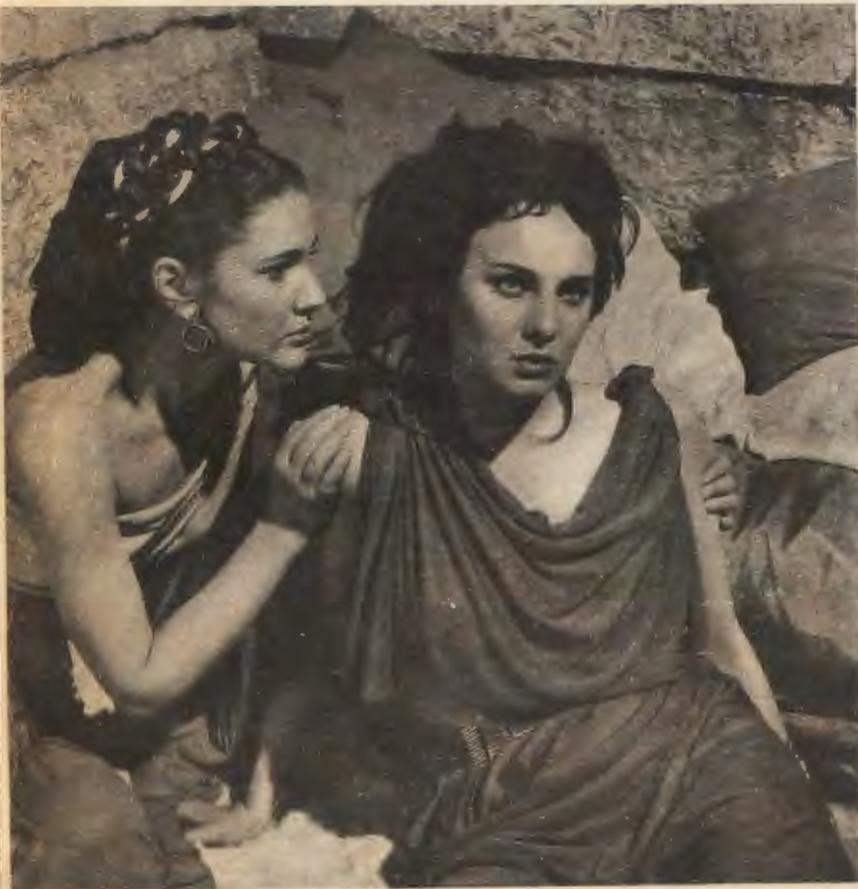
### Fra i film in preparazione...

...sono i seguenti: La mer et le ciel di Henri Georges Clouzot (che intanto prepara anche il suo film successivo, tratto dal romanzo poliziesco di Narcejac, Celle qui n'était plus); Dove stiamo andando? di Léonide Moguy, un film sui pericoli della bomba atomica; Des femmes disparaissent che sarà il primo film di Pierre Chevalier (già aiuto di Clément, Carné e Grémillon), da un soggetto di Juliette Saint-Giniez, con dialoghi di André Tabet, e interpretato da Micheline Presle, Raymond Pellegrin e Jacques Duby; Retour à la vérité, dall'opera di Giraudoux "Siegfried", i cui diritti di riduzione sono stati ottenuti dal produttore tedesco Gilbert de Goldschmidt (il film — una coproduzione franco-tedesca — verrà in parte girato a Wiesbaden: la vicenda è stata trasportata nel periodo della seconda guerra mondiale); il regista sarà Victor Vicas e gli interpreti Michel Auclair, Simone Simon, e Barbara Ruting; Buone da uccidere, una coproduzione franco-italiana, che sarà diretta da Henry Decoin, con Danielle Darrieux, Corinne Calvet, Michel Auclair e Myriam Petacci



(Sopra) James Stewart e sua moglie durante la loro vacanza a Portofino. (Sotto) una giovane attrice proveniente dal C.S.C., è Serena Michelotti (a destra) appare come Cassandra nel film Il giudizio di Paride di Marc Allégret.

# CINEMA GIUBA



prendo: in Italia abbiamo sempre visto la vita di Roma in un certo modo; vi sono pericoli, nel gusto della ricostruzione e nel tono che avranno le parole, contro i quali debbo fin d'ora tenermi in guardia. Il fatto che alla sceneggiatura collaborerà Thornton Wilder" (cui sarà infatti affidata la supervisione dello scenario) "mi garantisce, in specie per il tono dei dialoghi, una certa asciuttezza anglosassone". Antonioni lavora attualmente alle sceneggiature di entrambi i film (di cui sarà operatore Enzo Serafin), con la collaborazione rispettivamente di Gino Visentini e di Ennio Flaiano.

### Allo scopo di arginare...

...l'inflazione di titoli — alla cui incontrollata registrazione non sempre segue automaticamente la realizzazione dei film, e la cui mancata utilizzazione può provocare quindi una certa confusione pregiudicando gli effettivi programmi di produzione — è stato stabilito che d'ora in poi la prima registrazione di un titolo di film presso l'apposito Ufficio dell'A.N.I.C.A. venga subordinata al versamento di un deposito di L. 15.000 (da restituirsi all'inizio della lavorazione del film) e di un contributo di L. 10.000 per "diritti di segreteria". La decisione è stata motivata da una proposta avanzata dalla Commissione degli Arbitratori.

### Isa Miranda...

...sarà la protagonista di un film di produzione americana che verrà realiz-

(ex Miria di San Servolo); un film imperniato su Dien Bien Phu, in cui la parte del generale De Castries verrà sostenuta da Charles Boyer (in un primo tempo era stato fatto il nome di Alan Ladd), accanto al quale saranno Roland Lesaffre, Gerard Bur e probabilmente la stessa Geneviève De Galard.

## U. S. A.

### Accorate proteste...

...ha suscitato la presentazione a New York di un'edizione generosamente "purgata" del film francese Caroline chérie, con Martine Carol. Uno dei critici che appaiono più dolorosamente colpiti dalle male arti della censura è forse quello del "New York Times" (probabilmente lo stesso che ha stilato il "lamento su Chaplin", in occasione del Premio della Pace), il quale afferma perentoriamente che "il film, così mutilato, ha perso tutto il suo significato".

### Greta Garbo...

...fa nuovamente parlare di sé: pare infatti probabile un suo ritorno allo schermo quale protagonista di un film — di produzione indipendente — che Charles Feldman avrebbe intenzione di trarre dal "best-seller" americano Heaven knows Mr. Allison. Alle esplicite "avances" di Feldman la Garbo avrebbe infatti risposto — udite udite — di "voler considerare attentamente la proposta".

# SIGNIFICATO DI "SENSO,"

E' costume premettere ad un fascicolo monografico, quale questo di CINEMA, dedicato a *Senso* di Luchino Visconti, una nota atta a chiarire gli scopi per cui si sia ritenuto opportuno raccogliere un vasto materiale di documentazione su un determinato argomento. Non ci sottrarremo, quindi, alla consuetudine, ma presumiamo che il nostro lettore abbia già da sé intuite e fatte proprie le ragioni della nostra scelta.

*Senso* si annuncia infatti come uno dei più considerevoli impegni di produzione che il cinema italiano abbia affrontati, non solo nella corrente stagione, ma nell'intera sua storia. *Senso* segna il ritorno alla regia cinematografica di un artista che, dividendo la propria operosità fra i palcoscenici e i teatri di posa, ha rigorosamente dimostrato — pagando, quando è stato necessario, di persona — il proprio disdegno per i facili compromessi, la propria intransigente fedeltà ad un mondo espressivo, ad uno stile, ad una dignità. Virtù, queste, che valgono a distinguerlo dalla gran maggioranza dei suoi colleghi, italiani e stranieri, e ad apparentarlo a quei pochi uomini — i Chaplin, i Dreyer, gli Eisenstein, gli Stroheim — che, nel campo corrotto ed illusorio dell'attività cinematografica, si sono affidati esclusivamente ai suggerimenti della propria coscienza ed hanno, spesso, preferito un'operosità solitaria e sporadica ma coerente all'esercizio di un "mestiere" tanto apparentemente lusinghiero quanto intimamente sterile.

Nel rendere dunque un omaggio, che riteniamo doveroso, ad un artista la cui prassi può e deve costituire esempio, vogliamo sottolineare l'interesse particolarissimo che deriva — a questa recente fatica da lui condotta a termine — dalla sua stessa fisionomia. Poiché *Senso* è un film "storico". Termine, quest'ultimo, che in Italia (e non soltanto in Italia) è da anni sinonimo di ampolloso ciarpame retorico e romanzesco, o tutt'al più di "colossale" spiegamento di mezzi produttivi. (Se noi abbiamo ritenuto fosse il caso di sottolineare la portata dell'impegno produttivo rappresentato da *Senso*, ciò non è avvenuto con lo scopo di compiacerci di cifre care ai bollettini degli uffici pubblicitari, ma con quello di chiarire l'ampiezza dell'impresa che il regista ha affrontata, dopo esser riuscito, grazie al suo prestigio, ad ottenere mezzi cui forse altri non avrebbe potuto ragionevolmente pretendere). Ma *Senso* costituisce il primo esempio di un'ap-

plicazione dello stile realistico alla nostra storia del lontano ieri, retaggio tradizionale di un manieristico romanticismo da oleografia. In questa direzione *Senso* è a priori — prescindendo dalla garanzia rappresentata dal nome del regista e da quelli dei suoi collaboratori — un film di importanza eccezionale. E s'intende che con questa affermazione non vogliamo affatto anticipare un giudizio sull'opera, ovviamente impossibile prima di averla veduta.

Vogliamo invece, appoggiandoci alla nettezza di certe, ripetute dichiarazioni di Visconti, alcune delle quali formulate appositamente per l'occasione costituita dal presente fascicolo, insistere sulla portata "storica" (ci si perdoni il bisticcio) di questa esperienza di innesto dello stile realistico sul filone del film storico. Anche se è nato come conseguenza del tramonto d'altri progetti, *Senso* — le parole di Visconti sono inequivocabili — non è un film di ripiego o di compromesso (diversamente da quanto qualcuno ha voluto sostenere), è un film in cui il regista ha impegnato tutto il suo talento, come è del resto avvezzo a fare, nelle piccole come nelle grandi cose. Nel caso specifico, si è trattato di "grandi cose": basti pensare che, a parte il delicato innesto cui si accennava sopra, egli si è trovato, per la prima volta nella sua carriera, di fronte al problema del colore. Con *Senso*, dunque, Visconti ha affrontato, accanto ad altri problemi (si considerino le origini letterarie del soggetto), il rapporto tra realismo e storia risorgimentale, quello tra realismo storico e colore, "in piena sincerità ed in piena coerenza di stile".

Bastano tali presupposti per assicurare a *Senso* un interesse, a priori, insolito. Per questo siamo grati a Visconti, a tutti i suoi numerosi e valenti collaboratori e alla casa produttrice, i quali, con tanta comprensione, hanno aderito a prestarci il contributo dei loro scritti o dei loro materiali illustrativi, rendendo possibile la compilazione di questo fascicolo, di cui siamo certi i lettori valuteranno il significato.

Significato che potrà risultare anche più chiaro e durevole, quando domani la visione dell'opera avrà — esprimiamo una fiducia, assai più che una speranza — dato conferma positiva alla nostra aspettazione di oggi.

Visconti è nel suo studio: sta già scegliendo le fotografie dei suoi primi spettacoli teatrali che gli ho chiesto, mentre un radiogrammofono a tutto volume suona un brano della settima di Bruckner (i cui temi — ho saputo poi — serviranno per il commento musicale del film). Cordiale e cortese come sempre si scusa subito per il "pezzo" promesso e non ancora pronto.

— "Scriverò un pezzetto così" — mi dice subito quasi scherzando e indicandomene spudoratamente le probabili dimensioni col pollice e l'indice posti a brevissima distanza l'uno dall'altro: "cinque righe di ringraziamento a tutti i collaboratori del film, a cominciare dalla produzione fino all'ultima delle sarte: questo sì, ve lo posso fare". Poi, col tono di chi è riuscito a trovare un tocca-sana infallibile, aggiunge con involontaria ironia: "Vuol dire che al posto del mio scritto metterete una fotografia".

— "Solo cinque...?" — gli chiedo piuttosto allarmato.

— "Facciamo sei" — risponde serissimo.

Effettivamente da qualche tempo Visconti ha i minuti più contati del solito: gli spettacoli che prepara a Mi-



Contrariamente alla maggior parte dei registi, Visconti non ha voluto fare dei suoi protagonisti personaggi ad ogni costo "simpatici": eccoli in una drammatica inquadratura (Alida Valli e Farley Granger).

## COLLOQUIO COL REGISTA

# UN FILM D'AMORE

## (O DI ODIO)

lano, il montaggio e il doppiaggio di *Senso*, lo tengono occupato il giorno e persino la notte. E oltre tutto mi dichiara senza tanti complimenti che preferisce non fare altre dichiarazioni, né concedere interviste (non ne ha concesso infatti a nessuno) prima che il film venga presentato al pubblico.

— "Ne discuteremo dopo" — mi dice — "quando *Senso* sarà uscito: allora sì, se ne potrà parlare. Ora... come si fa? Non è facile. E poi avete già tanta roba... Tutti i collaboratori — quelli reperibili, almeno — hanno scritto qualcosa... no?".

Per evitare equivoci, gli dico subito che non sono venuto a trovarlo per fargli un'intervista: speravo solo di trovare quel che aveva promesso. Le mie parole sembrano rasserrenarlo. Ma io non disarmo così facilmente: Visconti è lì, che cerca di distrarmi non senza una certa abilità decantandomi una posa della Morelli in *Euridice*, e quel che è più grave non mi ha scritto il pezzo; la voce della coscienza mi avverte che ho il preciso dovere professionale di interrogarlo, a costo di contraddirmi. Di tante idee che deve certo avere in testa, qualcuna riuscirò forse a cavargliela, magari dal naso. Proditoriamente, senza guardarlo, continuando anzi a sfogliare un album, butto giù con tono indifferente una do-

manda, la prima che mi viene in mente.

— "Sono state dette varie cose, finora, sul film: si è parlato di "ripiego forzato", di "protesta travestita", di "rassegnata metafora" e di altre stranezze del genere. Che c'è di vero?"

— "Niente, proprio niente" — mi dice con indolenza Visconti, e scuote il capo annoiatissimo — "C'è che in Italia purtroppo siamo fatti così: ciascuno cerca di almanaccare quel che gli fa più comodo, senza pensare ad esempio al danno che può derivarne alla produzione, prima che il film venga distribuito. Comunque nessun ripiego, e nessun compromesso, questo è certo". (le ultime parole me le dice andando a rispondere al telefono).

— "Ma a quanto ho potuto capire, scorrendo la sceneggiatura" — incalzo io, poco appresso con apparente candore, e con l'aria di voler soddisfare una mia privata curiosità (che tuttavia esiste, devo confessarlo), ma in realtà per cercare di farlo parlare — "si tratta invece essenzialmente di un film d'amore...".

— "...o di odio" — mi interrompe Visconti. — "Sì" — si riprende, dopo il lieve scatto — "comunque è proprio così: è una storia d'amore, come tante altre, ma una storia spiacevole, con dei personaggi forse poco simpatici...".

L'improvviso arrivo del Maestro Rota ci interrompe sul più bello, e Visconti ne approfitta per tirare fuori altri album di fotografie, da farmi scegliere nel frattempo. Subito dopo riesco talmente bene a simulare un certo imbarazzo nella scelta che egli non può fare a meno di tornare gentilmente ad aiutarmi, dicendo a Rota che fra poco dovrà andarsene:

— "...Stasera vado a far fucilare il mio 'eroe'..." — dice distrattamente, sorridendo: in questi giorni sta infatti fra l'altro girando alcuni "racconti" nei pressi di Castel S. Angelo, relativi appunto alla scena della fucilazione del protagonista.

— "Un eroe maledetto, se non sbaglio" — riprendo io, trascurando ostinatamente le fotografie di *Antigone* e di *A porte chiuse*, che egli mi porge instancabile.

— "Sì... in un certo senso" — Si vede che ne parlerebbe volentieri, ma poi tace: si capisce che vuole restare maledettamente evasivo. Neppure dicendogli che "Boito doveva saperla lunga in fatto di eroi romanticamente maledetti" riesco a strappargli qualcosa che vada al di là di un sorrisetto, più divertito che convinto. Allora cambio argomento, a caso:

— "Quale dei film precedenti può

essere considerato più vicino a *Senso*? Forse *Ossessione*?"

— "Ma queste cose le ho già dette" — risponde quasi scandalizzato. So bene che allude alle sue prime (e — ahimé! — forse ultime, almeno per ora) dichiarazioni sul film, diramate a suo tempo dall'Ufficio stampa della Lux, fin da quando *Senso* minacciava di intitolarsi *Uragano d'estate*, e che ancor oggi la stampa continua talvolta a rimasticare, come fanno i cammelli col loro pasto, non avendone altre a disposizione.

— "Ma forse c'è qualcosa che avvicina di più *Senso* ad un film non realizzato, o m'inganno? Parlo della *Tarnowska*".

Visconti mi guarda fisso, quasi stupito: come ho fatto a indovinare? sembra chiedersi.

— "Sì, è esatto" — mi dice poi sorridendo, e quasi parlando a se stesso. Ecco, ci siamo: il discorso si scalda, mi pare. Incalzo, più che mai incuriosito:

— "Potrei sapere perché?"

— "Ma questa è un'intervista!" — Visconti si ribella e si volta quasi implorando l'aiuto di Rota, che ride in silenzio, senza curarsi del tempo che gli sto facendo perdere (voglio anzi da qui ringraziarlo della sua ammirevole pazienza). Vedo che il tempo stringe, e il caffè freddo sta ormai per finire: le fotografie poi sono già scelte tutte, e non ci sono altri album da sfogliare. Ormai non ho propria scuse. Tuttavia insisto — ma debolmente, ormai — sulle analogie con la *Tarnowska*:

— "Sì, ho già detto di sì" — mi dice Visconti, e aggiunge con sottile cattiveria: — "ma non dico altro. Non ho detto e non dico niente, anzi. Va bene?"

Allora sparo disperatamente l'ultima cartuccia:

— "Qual è la verità circa la richiesta, da parte del Ministero della Difesa, di visionare il film?"

Un attimo di silenzio, e poi:

— "Ma perché si va insistendo su tale faccenda senza conoscerne esattamente la portata e i limiti? Comunque è meglio rimandare ogni discussione a dopo. Il film è lì: andatelo a vedere, se vi interessa, e vi renderete conto di tutto. Perché continuare a fare supposizioni inutili?"

A questo punto deve proprio lasciarmi, perché qualcun altro è venuto a cercarlo per delle faccende inerenti al suo passaporto. Nel salutarmi mi promette ancora il famoso "pezzetto", dicendomi, che cercherà di metterci anche "qualcos'altro", oltre ai ringraziamenti alla "troupe": ma che lo si lasci terminare in pace le ultime scene che sta realizzando.

Sulla Salaria, per consolarmi dell'intervista mancata, ripenso alle ultime parole di Visconti, sperando che l'annuncio "qualcos'altro" riesca a fargli superare le cinque (o sei?) righe promesse. Per ottenerle, comunque, sarà necessario almeno attendere che la controfigura di Farley Granger cada per l'ultima volta sotto i colpi del plotone di esecuzione.

FAUSTO MONTESANTI

# QUESTIONE DI STILE

Caro Montesanti,

*Eccoti le poche righe promesse.*

*Sono poche non per pigrizia.*

*Ma perché un lungo discorso su Senso, oggi non mi sento di farlo. E' opportuno lasciarmi finire, completare il lavoro, e consentire, quando sarà finito, che sia il pubblico a giudicare.*

*In seguito si potrà parlarne.*

*Dopo tutto cosa potrei dirti oggi che non rischi di essere totalmente smentito da una pubblica proiezione?*

*Nel nostro lavoro non avrei nessun timore di affermare che tutto è affidato all'esito; voglio dire che la reazione di un pubblico senza prevenzioni sarà e rimarrà sempre l'indicazione più chiara di un risultato. Quante presuntuose posizioni teoricamente inattaccabili ho visto andare a gambe all'aria!*

*Ecco perché oggi non finirei per fare che un discorso assolutamente astratto, parlando di stile, di intenzioni, di genere, di scuola; e mi sentirei maledettamente a disagio.*

*Vuoi un esempio?*

*Qualche sera fa eri presente anche tu quando io giravo l'ultima inquadratura dell'ultimo episodio di Senso.*

*Io non so l'impressione che tu puoi averne avuta, ma non ti sarà sfuggito come "il modo" di cadere dell'eroe del film fucilato in maniera tanto spiccia e sommaria contasse per le sue quasi impercettibili differenze.*

*Questione di stile.*

*Quello "stile" di cui io dovrei oggi parlarti con presuntuosa sicurezza e convinzione.*

*Che ne posso sapere, io, se lo "stile" può dipendere anche dal modo di cadere, fucilato, di un immaginato eroe.*

*Lasciamo andare.*

*Aspettiamo piuttosto anche noi la scarica di un plotone di esecuzione e cerchiamo di cadere nel modo più credibile e autentico. Sarà sempre lo stile migliore.*

*Il film è lì quasi completato nella sua veste definitiva e spettacolare.*

*E' un film al quale abbiamo portato tutti, indistintamente, il nostro convinto fervore, le nostre singole capacità, il nostro sforzo sincero di artigiani coscenziosi.*

*Che sia questo lo "stile"?*

*Il risultato di un metodo di lavoro.*

*Allora ecco quello che volentieri farò con l'occasione che Cinema mi offre: ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato incoraggiato seguito. Primi fra tutti i produttori del film per la loro intelligenza, il loro coraggio, la loro comprensione.*

*E poi tutti, uno per uno se mi fosse possibile: soggetti, sceneggiatori, organizzatori, attori, tecnici, maestranze, coloro che il loro nome l'avranno ufficialmente sui titoli di testa e gli altri che non lo avranno per una deplorabile consuetudine.*

*Poi vorrei fare un nome: il nome di chi malgrado un destino avverso è rimasto il più vicino a noi ed a cui ci sentiamo legati da riconoscenza e da un non cancellabile ricordo: G.R. Aldo, le cui immagini in Senso acquistano un memorabile valore, testimonianza di un grande talento e di un puro disinteressato amore al lavoro.*

*Ti ringrazio e saluto cordialmente*

tuo LUCHINO VISCONTI



Un bell'atteggiamento della Valli ammantata in un ampio scialle fantasia.



Nascita del "fenomeno Visconti": I parenti terribili di Cocteau (da sinistra: Rina Morelli, Cervi, Pagnani, Pierfederici, Lola Braccini).

po, e di quella serata. Allora, chi a Roma non fondava un giornale fondava un partito, e coloro che non fondavano, chissà perché, né un giornale né un partito, inauguravano un locale più o meno notturno (erano probabilmente gli stessi che supponevano ancora "terribile" Cocteau, e che continuavano comunque a scambiare un dopoguerra con l'altro). Ma bisogna fare un'eccezione appunto per l'"Arlecchino". Ricavato in quella saletta di via S. Stefano del Cacco ch'era già servita a Massimo Bontempelli per il suo "Teatro del 2000", poi ridotta ad archivio d'un ministero, l'"Arlecchino" fu l'unico fra quei locali del quale valga ancora la pena parlare ri-

## DAL FENOMENO LUCHINO AL REGISTA VISCONTI

**Le due fasi di una carriera teatrale: i richiami del vistoso e del barocco hanno ceduto il passo alla ricerca della verità.**

Erano i giorni — i primi, agli effetti della ripresa teatrale — del dopoguerra. Sui manifesti, comparve l'annuncio d'uno spettacolo nuovo all'"Eliseo" di Roma: il titolo della commedia era *I parenti terribili*, il suo autore Jean Cocteau, il regista Luchino Visconti.

Il programma, in verità, pareva tagliato su misura dello stato d'animo che in quel momento albergava anche a teatro. Adatta la commedia, promettente già nel titolo e che invitava gli italiani, pervasi da sacro furore di revisione dopo una guerra e soprattutto dopo vent'anni di conformistico moralismo, a sollevare le coltri di una intera famiglia borghese. Adattissimo pareva anche l'autore, "enfant terrible" ormai canuto, ma ritenuto ancora tale dai molti che già si apprestavano a confondere un dopoguerra con l'altro. Soltanto il nome del regista, se mai, suonava pressoché nuovo alla maggior parte del consuetudinario pubblico teatrale, un vero e proprio punto interrogativo.

La risposta non tardò a venire, e fu perentoria. Fin dal primo alzarsi del sipario si capì che, in quanto a "terribilità", il regista poteva dare dei punti al testo e all'autore messi insieme, né aveva trascurato un solo dettaglio perché questa sua posizione risultasse subito chiara. La sua impronta era realistica sino a rivelarsi crudele. Soltanto attutita, qua e là, da mor-

bidi compiacimenti, i quali del resto non servivano che a sottolineare e a rendere ancora più ossessiva l'atmosfera di disfacimento, di ultima Thule borghese, che i protagonisti di quel melodramma in vestaglia, chi per un verso chi per un altro, respiravano ed esprimevano. Fu un pugno nello stomaco dello spettatore italiano. Il quale però, non aspettando altro, reagì applaudendo e tutt'al più discutendo animatamente all'uscita. (Tra l'altro, quell'ultima sera del gennaio 1945 s'era visto a teatro qualcosa d'insolito: degli attori forse eccessivamente esagitati, ma esagitati tutti secondo un'unità di stile, coinvolti in una stessa febbre, e per esempio un'Andreina Pagnani straordinariamente viva, straordinariamente vera.)

Esattamente un anno dopo, il nome del regista milanese tornava alla ribalta, stavolta al "Quirino". Una sala e un palcoscenico molto più angusti, ma uno spettacolo molto più grandioso. *Le nozze di Figaro*, rispetto ai *Parenti terribili*, venne ancora più applaudito ma, quel che importa, ancor più discusso. Se ne parlò non solo nei ridotti del teatro e l'indomani sui giornali; ma anche, per esempio, in un pubblico dibattito all'"Arlecchino", due ore dopo lo spettacolo, e alla presenza dello stesso Visconti.

E' necessario spendere qualche parola per ritrovare il senso, il colore di quel tem-

percorrendo le cronache, già remote, di quei giorni. Sul minuscolo palcoscenico — dove tra l'altro ebbero il loro pubblico battesimo le "scenette" di Caprioli-Bonucci-Mazzarella, le stesse che avrebbero poi formato il repertorio dei "Gobbi" — e fra un tavolo e l'altro, convivevano, in un clima vivacemente polemico ma che pare già perduto di civile, le due correnti in cui s'erano divisi gli artisti e gli intellettuali romani risvegliandosi anch'essi dal letargo ventennale: comunisti e liberali.

E fu qui, in un così generoso clima d'emergenza, dove tutto sembrava doversi porre in discussione, ma anche tutto appariva straordinariamente nuovo ed impegnativo e sulla via di doversi risolvere, che Luchino Visconti ebbe il suo primo "processo". Difensori e accusatori, o meglio esaltatori e detrattori, si scontrarono sul piccolo palcoscenico e poi tra palcoscenico e platea. L'imputato, se avesse dovuto portare al tribunale le proprie pezze d'appoggio, le avrebbe trovate nelle stesse parole dell'autore che ora lo accusavano d'aver tradito con un'esecuzione de *Le nozze di Figaro* pochissimo rispettosa del testo e a tutto vantaggio d'una maniera molto prossima al balletto. Non era stato lo stesso Beaumarchais, infatti, ad autorizzare i suoi interpreti contemporanei e futuri, e anzi a esortarli, a "variare" il testo con quelle interpolazioni e invenzioni sceniche che aves-

sero voluto? Già Dullin aveva fatto qualcosa del genere in Francia, qualche tempo prima. Il regista italiano vi aveva aggiunto delle intenzioni polemiche, una simbologia politica piuttosto scoperta ma che in realtà pochi avevano mostrato d'afferrare: *Le nozze di Figaro* considerata proprio come la folle ballata d'una società moribonda che prepara involontariamente l'avvento della Rivoluzione. Tutte queste cose, tuttavia, Visconti si limitò a dibatterle con gli amici. Quella sera fu tra i pochi a non intervenire nella polemica: seduto al suo tavolo, attorniato da parecchi dei suoi attori e dagli amici che già avevano la tendenza a fargli "corte", si limitò ad assistervi, a prendere atto. Si aggiunga che quel disinteressato tribunale aveva trascurato di eleggersi dei giudici giudicanti. Anche per questo non ci fu verdetto, né di assoluzione, né di condanna. Del resto, non ci sarebbe stato in alcun caso. L'importante, allora, era discutere, in certo senso "sfogarsi", non necessariamente concludere.

\*\*\*

La verità è che allora su Visconti si poteva solo discutere, non concludere. La ve-



Altri due spettacoli appartenenti alla prima maniera del regista: Vivi Gioi e Vittorio De Sica in *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais (sopra); Olga Villi e Giorgio De Lullo in *Antigone* di Anouilh (in alto, a destra).

rità è che, subito dopo il suo clamoroso ingresso nel campo della prosa, egli era diventato nell'"ambiente", e anche al di fuori di esso, non già un regista più o meno bravo degli altri, o semplicemente un regista, ma un "fenomeno": il fenomeno di quel dopoguerra teatrale.

La sua personalità, le sue consuetudini, i suoi modi, anche privati, interessavano non meno che i suoi spettacoli.

Quando mai ci si era interessati fino a questo punto ad un uomo di teatro; e ad un uomo di teatro, poi, che non fosse contemporaneamente un attore e anzi un divo? La leggenda privata di Visconti si amplificava in un'aneddotica per metà vera e per metà inventata, di pari passo del resto con la sua fama di creatore e animatore di spettacoli. Anche sul piano professionale i suoi modi non somigliavano affatto a quelli dei suoi colleghi e in verità, quali che fossero poi al confronto i risultati, egli si concedeva lussi che non sarebbero stati consentiti a nessun altro. Nell'anarchico oricello del nostra teatro, egli era entrato da padrone, se non da despota. E sarebbero diventate presto una favola — a *double face*, per esaltarlo o denigrarlo — le sue pretese sia verso gli impresari che verso i più diretti collaboratori. Costringeva gli impresari ad accettare condizioni mai sopportate fino allora, per esempio un congruo numero di prove, le costose messe in scena, ecc. Sottoponeva gli attori ad estenuanti *tours de force*, perché ce la mettessero tutta non solo, ma anche perché rivelassero a se stessi, sotto i vizi di convenzione acquisiti in anni di corriva routine, la propria verità di espressione. Fatto inusitato, inaudito, miracoloso, così gli uni come gli altri lo seguivano: bastava loro, quasi quasi, chiamarlo "Luchino". (E per un paio che si ribellarono lungo la strada, poniamo una Pagnani, poniamo un Gassmann, altri si attaccarono a lui e al suo prestigio con una devozione che confinava con l'idolatria, a cominciare da Rina Morelli e Paolo Stoppa.)

\*\*\*

Non ci è possibile enumerare qui casi e aneddoti uno per uno, ma sarà certo divertente un giorno, e anche utile per lo studio del nostro costume teatrale degli ultimi anni, far la storia di quei rapporti. I rapporti fra gli attori italiani, i più anarchici del mondo, e il regista che cadde improvvisamente in mezzo a loro, ben deciso a porre ordine.

Ma sarà soprattutto interessante e utile, una seconda volta che ci incontreremo qui a parlare di Visconti, esaminare uno per uno gli spettacoli che fecero seguito ai *Parenti*, alle *Nozze*: da *La macchina da scrivere* di Cocteau a *Antigone* di Anouilh, da *A porte chiuse* di Sartre a *Zoo di vetro* di Williams, da *Adamo* di Achard a la *Quinta colonna* di Hemingway, da *La via del tabacco* di Caldwell a *Delitto e castigo*



di Dostojewski, dall'*Oreste* di Alfieri a *Euridice* di Anouilh, dal *Come vi piace* di Shakespeare al *Tram chiamato desiderio* di Williams, da *La morte del commesso viaggiatore* di Miller a *La locandiera* di Goldoni, alle *Tre sorelle* di Cecov.

Da *I parenti terribili*, insomma, a *Le tre sorelle*. Ci spiace, a questo punto, aver dilapidato lo spazio a nostra disposizione e non averne più abbastanza per avvalorare analiticamente la nostra conclusione. Basterà tuttavia citare questi due estremi, da Cocteau a Cecov, e rileggerci per un momento i titoli che ne segnano la distanza (specie dal *Come vi piace* in poi) per renderci conto della strada percorsa da Visconti a teatro, e per confermarci che eravamo nel giusto quando parecchi anni fa scrivevamo appunto di lui: «A conti fatti, la sua carriera si può dividere in due fasi: l'una corrispondente al tempo occorsogli a costruire il "fenomeno Visconti", l'altra corrispondente al tempo che gli occorrerà a divenire il "regista Visconti"».

Ormai, nel pieno della sua maturità, Luchino Visconti non ubbidisce più a certi richiami del vistoso, dell'eccessiva sottolineatura, e del barocco, che prima contrastavano il passo alla sua stessa ricerca della verità, anche questa troppo programmatica per non risolversi in un vizio. Mentre, d'altra parte, i modi esterni della sua personalità hanno cessato di creare l'equivoco intorno a lui. Se Dio vuole, "Luchino" non interessa più. Interessa l'artista. Quello che abbiamo visto rivelarsi, per intenderci, dal *Come vi piace* in poi.

FRANCO RISPOLI



Alida Valli in *Senso*; nello sfondo Marcella Mariani (sopra); Farley Granger e Alida Valli in un'altra inquadratura del film (in basso).

Quando le agenzie di stampa diffusero la notizia che Luchino Visconti avrebbe diretto *Senso*, le biblioteche italiane notarono un sensibile ascendere delle quotazioni di Camillo Boito, l'autore della novella alla quale il celebre regista si sarebbe ispirato per il suo atteso quarto film.

Chi era questo scrittore, senza dubbio importante se Visconti lo aveva prescelto? La maggior parte lo confondeva con Arrigo, e si meravigliava. Nelle librerie e nelle bancarelle di piazza Fontanella Borghese a Roma si stancarono di ripetere "esaurito" ai molti che cercavano le opere di Boito. Ancora oggi se andate a chiedere *Senso* alla Biblioteca Vittorio Emanuele, vi sentirete rispondere che è in lettura, in prestito, "chi sa dove, chi sa dove".

Lasciamo da parte la riflessione, ormai scontata per noi che ci occupiamo di cinema, sull'importanza che hanno i film non solo nel loro campo ma anche in quello più vasto della cultura. Notiamo piuttosto, ancora una volta, la notevole influenza di un intellettuale come Visconti capace di far tornare alla ribalta opere ritenute ormai sepolte tra la polvere.

Un dagherrotipo ci presenta Camillo Boito appena appoggiato su una "savonaro-la", con una mano stringe i guanti, con l'altra si sorregge ad un bracciolo, gli occhi stretti lanciano lontano uno sguardo leonino che la folta e lunga barba divisa in due ciuffi rende in un certo senso altezzoso. La fissità dell'atteggiamento descrive l'uomo meglio di quanto potrebbe una moderna istantanea, Boito vi appare asciuttamente per quello che fu. Un intellettuale dalle idee chiare, dal linguaggio pungente, dagli atteggiamenti diritti che gli causarono dispiaceri ed inimicizie, un uomo per il quale scrivere non era impegno ma puro piacere, divertissement se si vuole, e le cui novelle non potevano non essere definite "vane" perché non altro dovevano apparire a chi le scriveva nei momenti di riposo, tra una polemica e l'altra, tra una lezione ed un progetto, tra la stesura di una relazione e un viaggio a Roma per perorare le sue molteplici cause. Camillo Boito infatti non fu, come il fratello Arrigo, uno scrit-

# SESSO E CORALITÀ

## IN UNA "STORIELLA VANA"

**Se si guarda Boito attraverso Visconti, alcuni racconti dello scrittore smarriscono la loro probabile identità ed acquistano nuovi significati.**

tore di professione, ma per temperamento; narrare era il suo hobby, ma qualcosa di più, in un'epoca in cui scrivere poteva essere un diletto.

I due Boito ebbero un'influenza rilevante nell'organizzazione della cultura e dei movimenti letterari, artistici, intellettuali di un'epoca che vedeva il formarsi di una nazione. A parte la figura di Arrigo, un "principe" della Scapigliatura milanese e il poeta di quella musica melodrammatica che allora aveva tutte le ragioni di essere all'avanguardia, Camillo si impose per la sicurezza con la quale impegnò tutto se stesso nella ricerca di una nuova strada per l'architettura. A rileggere oggi alcune sue pagine si resta impressionati dalla sagacia con la quale egli ebbe ad individuare problemi di allora e, purtroppo, ancora attuali. Le sue opere, tra cui il Palazzo delle debite a Padova, la ricomposizione dell'altare di Donatello nella chiesa del Santo a Padova, la Casa di riposo per i musicisti "G. Verdi" a Milano, i suoi studi "sull'avviamento delle arti belle in Italia", sui monumenti in ricostruzione, sugli artisti, sui restauri, la posizione di "organico" da lui assunta di fronte all'art nouveau che faceva capolino allora in Italia, meriterebbero un riesame e l'attenzione di chi si occupa specificatamente di questi problemi. Il suo spirito combattivo, unito ad una efficace capacità di convinzione lo condusse ad impegnare battaglia — e spesso ad ottenere vittoria — in questioni di grande interesse come la conservazione dell'Accademia di Brera, di cui fu presidente per quasi venti anni, le proposte per il miglioramento dell'insegnamento artistico e, giova ricordare, la sua idea — lanciata in polemica con Giuseppe Giacosa — per la realizzazione della Esposizione Internazionale a Milano che venne attuata nel 1906. Era celebrato nell'epoca per la sua rigidità morale e per la fede alle sue convinzioni,

che trovò clamorosa rispondenza quando nel 1905 egli, con una fiera lettera — e a quei tempi le lettere aperte avevano l'importanza di un duello — si dimise da membro della Commissione Reale per il monumento a Vittorio Emanuele in Roma.

Era nato a Roma nel 1837, ma la sua famiglia presto si trasferì a Venezia. La madre era polacca, il padre era un miniaturista bellunese e, diceva ampollosamente Giovanni Rosadi in una commemorazione boitiana, "non è arduo credere che da quell'arte paziente e minuta i figliuoli traessero per virtù di graduale sviluppo il segreto a ingrandire l'arte propria tanto diversa, l'uno nella purezza delle linee architettoniche, l'altro nella sapienza dei numeri sonanti. E come alcuni orafi antichi divennero eccellenti architetti e statuarii dalla consuetudine coll'oreficeria e cioè dalla cura dei dettagli eleganti e minuti, quali Andrea da Pontedera e il Ghiberti e il Cellini, così anche Camillo poté essere iniziato alla sua maniera di operare e di insegnare, corretta, misurata, scrupolosa dalla omeopatica arte paterna".

Il periodo della formazione veneziana influì decisamente sulla sua personalità, tanto che egli, anche per l'origine paterna, ebbe sempre una particolare predilezione per Venezia che "costituiva un caro argomento verso il quale era facile guidare il suo discorso": si spiega così la sua compiacenza nel fare teatro delle sue novelle sia Venezia sia il Cadore, dove trascorse la sua prima giovinezza. Al Veneto inoltre lo legavano i ricordi delle prime lotte, dei primi entusiasmi, delle prime ribellioni, dei primi successi.

Dopo essere stato a scuola prima da un architetto e poi presso un pittore, venne chiamato alla cattedra di architettura nell'Accademia di Venezia dal marchese Pietro Selvatico, che influì molto sulla sua educazione; aveva soltanto diciannove anni,



ma le sue idee suscitarono scalpore e interesse per l'arditezza e la chiarezza della loro impostazione.

Ma, nel Veneto, nel 1857 l'aria si era fatta irrespirabile a causa della dominazione austriaca, ed egli allora si trasferì a Milano, dove riottenne l'insegnamento a Berra e al Politecnico ed ebbe la possibilità di affermarsi secondo i suoi meriti.

Oggi, come dicevamo in principio, lo studio della sua influente personalità è fondamentale per la comprensione di quel periodo ricco di umori che fu la seconda metà dell'800 e relativi problemi artistici e culturali.

Malgrado i suoi meriti in altri campi oggi le novelle di Boito non offrono, ad una lettura, particolare motivo d'interesse. E ciò anche se alla prima apparizione de *Le storielle vane* il libro ottenne recensioni entusiastiche nel "Sole", nella "Perseveranza", nel "Fanfulla", nella "Fama", nella "Antologia"; il Nencioni poi sul "Corriere della Sera" scrisse: « Sono un pochino vane, ma sono tanto belle, tanto graziose, che anche i più severi saranno costretti a far loro buon viso. Boito è un grande artista. Narra stupendamente; è brioso, è profondo, è nuovo e talvolta per esempio, nel *Baciale 'l piede e la man bella e bianca*, affettato per ismania di novità. Quel suo *Corpo* è un gioiello; e quando, parecchi anni sono, lo lessi nell'Antologia, perdetti la bussola e per un momento proclamai Boito il più geniale scrittore d'Italia. E m'era piaciuto anche *Tra l'agosto e il novembre*; e ora ho letto con avidità *la Notte di Natale* ».

Come le *Storielle vane* anche *Senso* — sottotitolo "nuove storielle vane" — non è una raccolta di novelle che da un punto di vista letterario abbia una sua rilevante importanza. Camillo Boito, scrittore, d'altra parte è ignorato dalle storie della letteratura moderna; e se ne comprende facilmente il perché.

Sorprese dunque un po' la decisione di Luchino Visconti di trarre un suo film — ed i film di Visconti sono tutti importanti non per definizione ma perché non si può prescindere da *Ossessione*, da *La terra trema*, da *Bellissima* per un esame della storia del nostro cinema — sorprese, dicevamo, la sua intenzione di ispirarsi all'opera di un "minore" della letteratura italiana.

Sarebbe troppo lungo iniziare qui un discorso sui rapporti tra la letteratura dell'800 ed il cinema, è un argomento sul quale ci ripromettiamo di tornare perché presenta aspetti interessanti, soprattutto se si esaminano i singoli autori da Manzoni a Verga e se si considera, inoltre, che recen-



Granger e la Valli (foto sopra e in basso: quest'ultima è relativa ad una scena girata nella villa Valmarana, presso Vicenza).

temente sono stati progettati, fra l'altro, *Una storia della colonna infame* (Alberto Lattuada), *Le memorie di un italiano* (Carlo Lizzani) e *Mastro don Gesualdo* (Jules Dassin).

Ci preme piuttosto ricercare le ragioni che hanno spinto Visconti ad avvicinarsi alle novelle boitiane; esse — viste attraverso la personalità del nostro regista più coltivato — ci appaiono in un aspetto che, se le distacca dal loro periodo, della loro atmosfera ci dona una chiave segreta. Un fiore è verde per te come per me, meno che per un daltonico. Ma se davanti ai tuoi occhi, o ai miei, metto una lente gialla o rossa o bleu, quel fiore acquista i toni cromatici della lente. Così guardando Boito attraverso Visconti, alcuni racconti dello scrittore smarriscono la loro probabile identità ed acquistano nuovi significati. Quel *Corpo* che entusiasmò Enrico Nencioni fa pensare ad un racconto di Edgar Allan Poe o ad una suggestione tratta dai *Contes cruels* di Villiers de L'Isle-Adam, quella "storielle

la vana" che porta il titolo petrarchesco *Baciale 'l piede e la man bella e bianca* assume cadenze di una sessualità freudiana e, infine, *Senso* rivela quel cinismo teutonico che, per rimanere nel campo cinematografico, ha il suo epigono in un Billy Wilder, il regista capacicissimo di inserire le *bathing-girls*, la sophisticated comedy ed il thrilling in un campo di concentramento nazista chiamato "Stalag 17".

Quale tentazione dunque può aver avvicinato un Visconti al Boito? Vogliamo azzardare un'idea, che, cioè, il regista di *Ossessione* e di *La terra trema* abbia tentato una contaminazione tra la storia sessualmente carica del primo e la corallità del secondo, fusi i due elementi nella audace interpretazione realistica di un periodo storico sul quale si è fatta tanta retorica patriottica e romantica.

Ma è soltanto un'ipotesi, soltanto un'impressione.

FILIPPO M. DE SANCTIS





Un'inquadratura della sequenza relativa alla battaglia di Custoza: una colonna dell'esercito italiano reduce dal combattimento.

## A CUSTOZA BATTAGLIA IN TECHNICOLOR

# MILLE LIRE PER UN COLPO DI CANNONE

Valeggio sul Mincio, un grosso borgo a 25 chilometri da Verona, è stato contemporaneamente il Quartier Generale di due eserciti nemici. Dopo pochi giorni (al termine della battaglia di Custoza) il Q.G. si sarebbe trasferito a Verona e a Venezia, nelle lontane retrovie della guerra che nel 1866 l'Italia, alleata della Prussia, combatté contro l'Austria-Ungheria. In questo luogo ogni giorno i due eserciti si sono vestiti e svestiti, si sono armati e disarmati, e a volte il bersagliere ha cambiato la giacca blu e i pantaloni bianchi con ghettoni della sua uniforme con la giacca bianca e i pantaloni azzurri dell'artiglieria austriaca, e l'ulano ha deposto l'uniforme verde scuro con elmo, per indossare quella azzurra flettata d'argento con colbac delle Guide italiane. Da qui partivano squadre di Granatieri e caracollanti Dragoni, qui si controllavano e si disponevano i movimenti di questi due piccoli eserciti in miniatura che nei dintorni il regista Luchino Visconti ha manovrato per la battaglia di Custoza del film *Senso*. Per tutto il periodo, il direttore di produzione Domenico Forges Davanzati, come un saggio intendente preposto ad ambedue gli eserciti, ha calcolato il costo dei colpi di cannone e di fucile: anche se a salve. Mille lire ogni colpo di cannone, 35 lire ogni colpo di fucile. Avrebbe mantenuto Visconti la promessa di non far sparare più di duemila cannonate? Duemila moltiplicato mille fa due milioni: costano care anche le guerre cinematografiche. Eppoi c'erano gli imprevisti: un giorno si "ammutarono" 150 granatieri per via della paga. Mille lire al giorno — dicevano — sono poche per questa faticaccia: e alla fine ottennero 250 lire di

aumento. Dopo l'accordo, chi aveva guidato l'ammutinamento venne scoperto mentre dormiva placidamente in una stalla. «E la faticaccia?» gli fu chiesto. Rispose che la faticaccia lui l'aveva fatta a discutere l'aumento e che era stanco, aveva mal di testa. Un'altra volta si profilò l'ammutinamento dei soldati con barba. Anziché attaccare e staccare ogni giorno barbe finte, molti si erano fatti crescere il pizzetto, il che era un notevole risparmio di lavoro per i truccatori: «O ci date un'indennità speciale o ci tagliamo la barba!» dicevano. Sarebbe convenuto pagare l'"indennità barba" o aumentare il lavoro dei truccatori?

### DI DOMENICO MECCOLI

Con questi giovanotti di Valeggio e delle vicinanze, Luchino Visconti ha combattuto in *Technicolor* la sua battaglia di Custoza, press'a poco nei luoghi stessi dove essa fu combattuta 88 anni fa. Nel 1866, sceso in campo a fianco della Prussia, l'esercito italiano aveva il compito di invadere il Veneto ed il Friuli. Mentre, a nord, Garibaldi avanzava vittoriosamente nel Trentino, a sud, il Generale Alfonso Lamarmora divise le sue truppe in due masse: 12 divisioni al suo comando dovevano invadere il Veneto dal Mincio, otto divisioni al comando di Cialdini dovevano avanzare sul basso Po. Cialdini non aveva iniziato ancora la sua manovra, quando Lamarmora venne a contatto con le truppe dell'Arciduca Alberto d'Asburgo. Non fu una grande bat-

taglia, fu una serie di scontri in cui i nostri soldati dettero prova di valore e gli alti comandi d'incertezza. I settori più impegnati dello schieramento furono l'ala sinistra (a cavallo del fiume Tione) e l'ala destra (intorno a Villafranca). All'ala destra, affidata al Generale Morozzo della Rocca, Amedeo di Savoia rimase ferito al comando dei Granatieri, e il Principe ereditario Umberto si batté in quadrato col 49° Fanteria; all'ala sinistra, le truppe del Generale Sirtori sostennero con grande vigore l'urto col nemico a Monte Vento, Santa Lucia e Valeggio, infine furono neutralizzate dalle riserve austriache del Generale Möring. Invano Sirtori chiese aiuti, e la giornata, che poteva essere favorevole, si risolse con la ritirata generale comandata da Lamarmora quando gli austriaci si incunearono nello schieramento dell'ala destra, al Belvedere di Custoza.

In *Senso*, tratto — come è noto — dalla novella omonima di Camillo Boito, si vedrà solo un episodio della battaglia (il cedimento dell'ala sinistra italiana), episodio che a Visconti interessa particolarmente per i riflessi che ha nella ristretta cerchia dei suoi personaggi. «Sia chiaro però — dichiara il regista — che la battaglia non è il piatto forte del film e che non ho voluto fare il film storico come qualcosa di diverso da quanto ho fin qui fatto; né è vero che io mi sia rassegnato o adattato al film storico per insormontabili difficoltà che si sono parate davanti ad altri miei progetti. Col film storico dirò esattamente quello che ho in mente, in piena sincerità e coerenza di stile. Vale a dire che non uscirò dalle linee del realismo cinematografico che ho seguito fino a oggi. Che il soggetto

possa imporre lo stile di un film è tesi molto controversa e io non perderò i contatti coi miei personaggi solo perché indossano costumi ottocenteschi ».

Da Valeggio, durante la lavorazione, raggiunsi un giorno Visconti nella campagna circostante. Strada facendo mi venne incontro uno Squadrone di Lancieri Aosta in giacca blu filettata di rosso, pantaloni azzurri e chepi con foderina bianca, mentre passavano in senso inverso alcuni carriaggi della sanità con le suore e i portafiniti. Tra realtà e finzione ricordo una curiosa atmosfera da retrovia del campo di battaglia con improvvise sensazioni di essere di fronte a viventi quadri di Fattori. Per di più il paesaggio era stato modificato: la strada asfaltata, a tratti nascosta dalla ghiaia; a Borghetto di Valeggio eliminati i fili della corrente elettrica, le aie delle case coloniche tornate quelle di cent'anni fa. E, a un tratto, mi apparve il campo di battaglia. Arrivò di corsa un trombettiere dei Bersaglieri, suonando l'allarme. Dal riparo di tre file di covoni, s'affacciò una compagnia di bersaglieri pronta all'azione, un ufficiale montò a cavallo mentre i portafiniti correvano con le barelle. E là, in calessino, Massimo Girotti, con un'incolta barba rossiccia e vestito da contadino, sollecitava il cavallo, traversava un ponticello e scendeva tra i covoni e i bersaglieri. Girotti nella parte del Marchese Roberto Ussoni, viveva appunto ai margini della battaglia di Custoza, mentre tentava di raggiungere ad Aldeno le bande dei patrioti in attesa dei suoi ordini per entrare in combattimento.

*Senso* è soprattutto una vicenda d'amore fra due giovani stranieri e nemici. Dice Visconti: « C'è un tono di eccezionalità in questa storia che è un riflesso dei grossi movimenti politici e sociali che nei tempi della battaglia di Custoza vengono a maturazione; e, nella risoluzione dell'avventura d'amore, c'è una allusione evidente al crepuscolo di un periodo travagliatissimo della storia d'Italia. Il tenente austriaco Franz Mahler, e la contessa veneziana Livia Serpieri, adulteri e traditori, sono figure di un mondo in decadenza. Lui è un cinico crudele, interiormente disfatto, che tenta di attaccarsi alla vita in tutti i modi, al di là di ogni scrupolo; lei è una romantica ma senza solida consistenza morale, o così si illude che sia. Quando ha la sensazione che Franz ha sfruttato il suo amore e la sua posizione sociale per dare sfogo alla sua bestialità, Livia si atteggerà a giustiziera, ma in realtà compirà una vendetta suggeritale dall'amor proprio ferito. Nella tematica dei miei film, *Senso* si riallaccia quindi in un certo modo a *Ossessione*. Anche questa è la vicenda di due esseri in un ambiente su cui incombe la tragedia. In *Ossessione* l'amore dei due protagonisti portava direttamente al delitto, che era la soluzione fatale di un conflitto d'interessi e di un urto di caratteri; qui è la disfatta militare, la tragedia corale di una battaglia perduta che prende il sopravvento sulla misera fine di un'avventura d'amore ». Denunciato per diserzione da Livia, Franz viene condannato a morte dalla Corte Marziale austriaca ma non una parola di dolore o di esecrazione esce dalla sua bocca: egli recita fino all'ultimo la sua parte di uomo cinico e sprezzante, muore con eleganza. E' un essere d'eccezione e, se volete, un byroniano.

Quel giorno che andai ad assistere alla battaglia c'era anche Farley Granger, nel quale, dopo aver pensato a Marlon Brando, Visconti aveva trovato lo sguardo da ragazzo in un tipo di canaglia che occorre per la parte di Franz. Egli non aveva ancora cominciato a girare ed era venuto a curiosare ed a conoscere i suoi futuri compagni di lavoro. Ma nessuno gli badava.

E c'era il povero Aldo che sorvegliava il cammino del sole verso il tramonto per afferrare il momento della luce giusta. Quando questo venne, squillò di nuovo l'allarme del trombettiere, s'affacciarono dai covoni i bersaglieri, l'ufficiale montò a cavallo, accorsero i portafiniti con le barelle. E Girotti passò in calessino ai margini della battaglia di Custoza.



Altri tre momenti della stessa sequenza (nella foto in basso Massimo Girotti, il quale interpreta la parte del marchese Roberto Ussoni).



# “SENSO,” E’ NATO ALLA SCALA

La mia prima esperienza con *Senso* risale all’inverno del 1952. Ero con Visconti alla Scala, in un palco di proscenio. Da là si ha un angolo insolito dello spettacolo d’opera: quando i cantanti vengono in ribalta per le loro arie, si vedono di profilo, qualche volta addirittura di spalle. E dietro di loro lo sfondo non è lo scenario sul palcoscenico ma la sala nera di spettatori. Si vede insomma il melodramma al rovescio, dal di dentro, come se, anziché appartenere al pubblico, facessimo parte anche noi del dramma in musica.

Quella sera si rappresentava *Il Trovatore*. All’inizio del quarto atto, quando la soprano viene in ribalta a offrire al pubblico il suo canto, il canto della donna sola nella notte presso la torre dove l’amato è prigioniero, la suggestione era veramente straordinaria, struggente.

A Visconti quella suggestione provocò probabilmente quello che oggi è un film e si chiama *Senso*. Si voltò e disse qualcosa che suonava press’a poco così: «Ecco. Ora so come deve essere il mio film».

Tuttavia, per quanto quella immagine fosse già così completa, le mancava ancora un niente per essere perfetta. E più tardi alla interprete sublime di quella Leonora, che era la Meneghini Callas, raccomandò di venire più avanti in quel momento dell’opera, il più avanti possibile, fino a sfiorare la ribalta.

La cantante seguì il consiglio e alla recita successiva il quadro era completo. Visconti sembrò davvero soddisfatto.

Visconti ha sempre detto che i suoi film gli sono nati da una immagine sola, compatta, un seme che ha poi germogliato dentro di lui e ha provocato poco a poco la

creazione di un mondo completo. Così per *Ossessione* che gli era sbocciata dal seme di una immagine sola: una donna coi capelli sconvolti, il collo arrovesciato all’indietro, tagliato da un filo sottilissimo di sangue. Le gambe inerti, da bambola stroncata che strusciano su un selciato.

Questa che per lui era la prima immagine del film, l’origine di tutte le altre, è per noi spettatori, per logica inversione di termini, l’immagine ultima, quella che scaturisce da tutte le altre, quella che ci portiamo via più viva quando la parola fine compare sullo schermo.

Dunque *Senso* parte da una immagine di melodramma. Tuttavia i personaggi di questo film non sono e non vogliono essere “melodrammatici”. Le loro passioni non sono provvisorie od astratte, la logica più ferrea governa ogni loro gesto, ogni loro parola. Però la contessa Livia è una donna di quell’epoca in cui la gente, in minore o maggiore misura, si abbeverava ai modelli del melodramma per esprimere passioni, gioie, tormenti. I modelli a cui le donne piegavano le proprie personalità erano le Leonore, le Gilde, le Elvire, le Violette che esprimevano le loro infrenabili passioni sulle tavole dei teatri d’opera. L’importanza determinante che il melodramma romantico ebbe sulla nostra società ottocentesca è d’altronde noto.

Mi sembra tuttavia che nessun film fino ad ora ne abbia tenuto conto in modo così sottile e definito. L’Italia è il paese del melodramma — lo si afferma ormai come a voler denunciare un nostro imperdonabile limite — ma nessuno si era spinto ancora nel cinema oltre la rievocazione celebrativa di questa o quella gloria musicale analizzandone i riflessi sul costume, sul modo

La prima immagine di *Senso* nacque nella fantasia del regista durante la rappresentazione di un melodramma verdiano: presentiamo due inquadrature relative alla sequenza girata alla Fenice di Venezia. (A sinistra, la folla nei palchi e nelle gallerie; sotto, il palcoscenico durante la rappresentazione).





Altre tre inquadrature relative alla stessa sequenza (sopra, la platea della Fenice gremita di ufficiali absburgici; a destra e in basso, due momenti della rappresentazione). La foto in basso rappresenta il frutto della suggestione subita da Visconti alla Scala.

di pensare e di comportarsi, sulla mentalità dell'individuo nel pubblico, come mi sembra abbia fatto Visconti in questo film.

Nel nostro lavoro di assistenti, quando preparavamo per Visconti la materia grezza su cui lui avrebbe poi lavorato, io mi chiedevo quale "angolo" egli avrebbe scelto e seguito per rappresentarla. Spesso, sui campi di Custoza, o per le calli di Venezia, o nelle sale della villa palladiana di Lonredo, mi tornava in mente quel canto lunare di Leonora e la sua figura velata sotto la torre dove languiva il prigioniero. E mi chiedevo se in tutte le immagini del film, anche le più lontane da quella, anche le più impensate, Visconti avrebbe mantenuto lo stesso angolo ideale che aveva stabilito su quel canto e su quella immagine.

All'atto pratico questa considerazione poteva avere una importanza decisiva. La scelta di un tipo, di un dettaglio piuttosto che un altro, da sottoporre a Visconti, di-

pendeva dall'aver ben chiaro in mente il suo "angolo ideale".

Mi ricordo i criteri che avevamo seguito in *La terra trema*, dove tutto quello che interessava Visconti come materia di lavoro doveva essere sempre ed unicamente dimesso, quotidiano, senza risalti o raffinatezze decorative. La dominante di quel film era evidentemente e necessariamente un'altra. Mi ricordo come fu faticoso nei primi tempi entrare nel giuoco di quella dominante a riferirsi sempre a lei in ogni occasione.

Se Visconti fosse pittore (a parte il fatto che in un certo modo essenziale lo è e di grande qualità) stabilirebbe in ogni suo quadro il tono base, cioè la "dominante tonale" appunto, e a quella riferirebbe poi ogni altro colore o tono da impiegare. Chi ha lavorato con lui in teatro conosce molto bene questa regola.

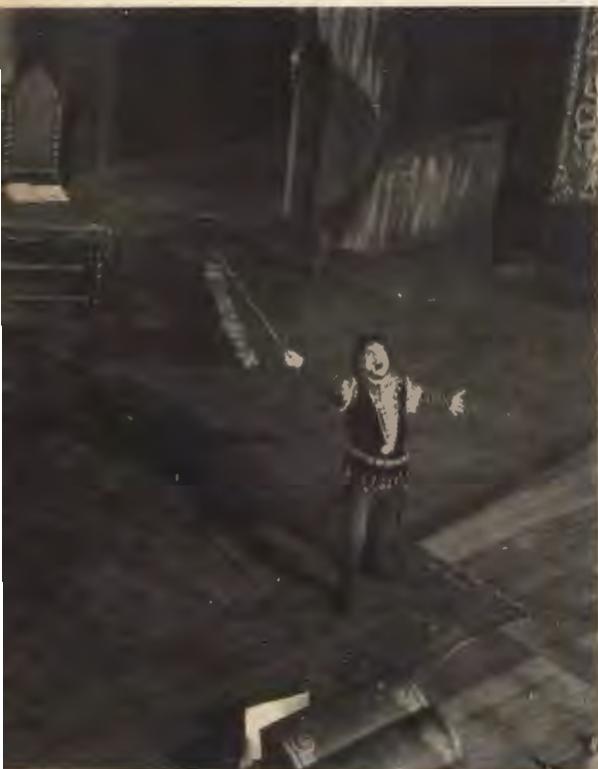
In *Senso* il giuoco della dominante è sta-

to ancora più complesso di sempre, dato anche l'apporto del colore e l'allargamento dei mezzi espressivi che questo comportava. Ma raramente sono stato felice di qualcosa come di essere stato quella sera alla Scala con lui mentre davano *Il Trovatore*, e avere avuta la cognizione fin dal principio di quello che sarebbe stato "l'angolo ideale" di *Senso*.

L'aria del melodramma circolava incontrastata durante le riprese del film. E capitava spesso di sentire un operaio che fischiava una melodia di Verdi.

Era bello stendersi sui prati intorno a Lonredo, durante una pausa, sentire il vento leggero che scendeva dalla val d'Astico. Fu proprio in una condizione come quella che mi arrivò la voce di una truccatrice che canticchiava: "...gemente aura che attorno spiri...".

FRANCO ZEFFIRELLI





(Sopra) una stupenda immagine di Alida Valli in *Senso*. (In basso) una scena di interno con Farley Granger (a sinistra) ed una di esterno, girata a Venezia, con Alida Valli (a destra).

## LA SCENARISTA

# Dalla pagina allo schermo

Quando caddero le possibilità di realizzare il film *Marcia nuziale*, di cui con Luchino Visconti avevamo elaborato il soggetto, la Lux Film si dichiarò disposta a produrre, al suo posto, un film a carattere spettacolare, in costume, a colori.

La nostra scelta cadde allora sulla novella *Senso* di Camillo Boito, che ci era stata segnalata dalla bella antologia di novelle di Boito intitolata *Il Maestro del Setticlavio* pubblicata da Giorgio Bassani.

Questa novella, in sé assai pregevole soprattutto per un tono sorprendente di modernità, non ci sembrava trasponibile sullo schermo in una trascrizione interamente fedele; tuttavia l'adottammo, sia per gli spunti drammatici che conteneva, sia per l'ambiente che suggeriva, e che era quello del trapasso fra due mondi, fra due mentalità, all'epoca della terza guerra dell'indipendenza italiana. La nostra trasposizione ha perciò badato, anzitutto, a sviluppare questo ambiente, creando situazioni e anche personaggi nuovi che delineassero, appunto, questo trapasso di costume. In secondo luogo ha modificato sostanzialmente uno dei due protagonisti; i quali nella novella di Boito sono due cinici, in fredda gara di corruzione fra loro.

Nella nostra versione, la donna non è più tale; è piuttosto una creatura incerta, esponente di un mondo che non ha saputo darle una moralità chiara, dei doveri precisi, e disordinatamente desiderosa di amore, di dedizione. Questa donna, italiana e moglie d'un nobile austriaco, cade perciò nella rete d'un amore folle per un ufficiale austriaco, come in una trappola; e le sue reazioni di vendetta per il tradimento di lui, e poi di rimorso per averne provocato la morte, sono sussulti schietti d'un essere debole, ma non cinico né corrotto. Quanto all'ufficiale austriaco, è rimasto assai vicino a quello disegnato da Boito; ma a sottolineare il suo rapporto all'ambiente, al momento storico, si sono accentuati in lui i motivi coscienti della sua corruzione. Espressione d'un mondo di cui si profila la sconfitta, egli assume la sua corruzione con una sorte di fiera, affermando il suo dandysmo ed edonismo come la bandiera di un costume "aristocratico" e superiore.

Alcuni adattamenti alla sceneggiatura furono apportati quando la parte dell'ufficiale fu affidata a Farley Granger. Tra l'altro i suoi dialoghi sono stati liberamente rielaborati, in lingua inglese, da Tennessee Williams.

SUSO CECCHI D'AMICO



# COSTUME COME VITA

Il costume di Senso è costato a Escoffier e a me molte ricerche, molta limatura e soprattutto molta umiltà. Il desiderio di Visconti era uno solo: avere della gente viva, vera, di fronte alla macchina da presa.

Il costume non come elemento esteriore, decorativo, ma vita. Niente sfilate di modelli, niente stupori di capricci di colore all'ingresso della prima donna. Così, con impegno, ci siamo imposti di sottolineare prima i sentimenti, poi la "buccia" dei personaggi.

Per ricreare questo mondo la documentazione ha attinto alle immagini più vive, più attendibili, non certo ai figurini dei "journals des dames". I dagherrotipi sono stati una fonte inesauribile. La pittura italiana, i Lega, i Cammarano, i Vito d'Ancona, Gioli, Signorini, Fattori, Abbati, preziosissime visioni di un mondo borghese che qua e là fa da sfondo alla vicenda.

Il mondo della contessa Livia Serpieri è invece un altro, non è certo il mondo incantato della Visita di Silvestro Lega. La sua vita, per categoria sociale, per l'influsso dell'Impero Austro-ungarico, risente di una civiltà di Oltr'Alpe e la sua atmosfera è piuttosto quella di Feuerbach, di Stevens, di Durand. I colori, riservatissimi (gli abiti di Livia appartengono dal primo all'ultimo ad una gamma pressoché incolore), si imparentano con gli ambienti in cui vivono: mai sono una nota di per sé simbolica o espressiva. Vivono nella luce dorata della Fenice, in una Venezia grigia e affogata, nelle atmosfere della villa Valmarana, nella luce di Custoza, come nelle tele di Fattori.

E' importante notare che nelle ultime ricerche estetiche di Visconti il costume è sempre sentito come forme-linee, quasi mai come colore, mai come dettaglio smarrito e capriccioso. Così la vestaglia di Livia alla Villa Valmarana è in armonia con le linee ricche e corpose degli affreschi. Sarebbe stata inadeguata e meschina una vestaglia sgonfia, realistica ac-



Nel loro finissimo e scrupoloso sforzo di evocazione d'un'epoca e di un ambiente i costumisti Marcel Escoffier e Piero Tosi si sono ispirati ora a vecchi dagherrotipi ora a quadri d'autore: di tale sforzo, alieno da compiacimenti decorativistici, sono testimonianza le immagini del film riprodotte sopra (foto 1) attrice Rina Morelli, sotto (2) e in basso a destra (3), alle quali sono stati accostati i dagherrotipi che le hanno ispirate. I due figurini riprodotti in basso si riferiscono, rispettivamente, al personaggio di Laura, interpretato dalla Morelli (4) e ad una comparsa per la scena dell'uscita dalla Messa (5).



canto ai solari Dei dell'Olimpo, al Trionfo della Serenissima in ampollosi broccati. E nel primo appuntamento con Franz nell'aria fredda, estatica del Ghetto nuovo, la forma dell'abito è chiusa, serrata, e il colore si mimetizza col pul-

viscolo. L'abito da viaggio, nella fuga verso il fronte, verso Verona, è nero. Il volume fluido: ora serrato nell'immobilità, ora corvo alato nella disperata corsa della notte veronese.

PIERO TOSI





6



7



Realtà e poesia dell'ottocento nei costumi di Senso. **C** indossati da Alida Valli figurini: abito per il viaggio Valmarana, in alpagas (costo 6); abito da sera per la "Fenice", con gonnio e corpetto in velour; abito da viaggio per il di Livia con Franz a Venezia, in alpagas di lana rosa; costume della Valli raffigurante il quadro di Alfred Steuven "de faire part" (10); il costume della protagonista della chiesa di San Marco figurino: gonnina in velluto con amplissima sottogonnina, gilet in velluto nero e lino (11). Quattro in film, le quali consentono la linea dei costumi, e la loro sobrietà: Marcella la Valli (13), la Valli e la Mor...

13



12



9



8



to italiano  
 tro costumi  
 i rispettivi  
 o alla villa  
 sabbia (fo-  
 spettacolo  
 n satin gri-  
 eu-nuit (7);  
 no incontro  
 ia, con gon-  
 in velluto  
 ia da notte  
 9); un altro  
 ntato con il  
 "La lettre  
 tume indos-  
 l'uscita dal-  
 il rispetti-  
 suto grezzo  
 in seta bian-  
 e il cappel-  
 trature del  
 apprezzare  
 tissimi nel-  
 ariani (12),  
 anger (14),  
 (15).



14

15



10



11



## NON LASCIAR CORRERE

Capita talvolta, nell'ambiente cinematografico, di sentir raccontare di un tecnico che, sollecitato da un regista a rimediare ad una piccola manchevolezza nel lavoro, si scusasse protestando che "soltanto Gino Sensani, e altri due o tre, avrebbero potuto rilevare quell'inezia"; al che il regista ribattesse, pronto, che lui, i film, li faceva proprio per quelle pochissime persone.

È chiaro come la storiellina sia inventata da cima a fondo, e che sopravviva per lo scorcio dell'indimenticabile Sensani, acutissimo conoscitore di ogni problema del cinematografo; ma viene fatto altresì di chiedersi chi potrebbe essere il regista che, per ogni narratore, ha sempre un diverso nome.

Oggi, dopo la lavorazione di *Senso*, tornerebbe perfettamente se fosse — come non era — Luchino Visconti.

Ma bisognerebbe intendersi, precisare bene. "Quelle pochissime persone" non vorrebbe dire, per Visconti, noncuranza del pubblico, sprezzatura arrogante: bensì l'onesto desiderio, il fondamentale bisogno di *non lasciar correre*, di ovviare a una manifesta deficienza, di non avallare un errore constatato. Un assunto, un impegno morale addirittura; di modo che una pigra faciloneria, un'accidiosa approssimazione in qualsiasi campo, possono assurgere all'importanza di un'indiretta ingiuria al regista.

C'è da ritenere che questo impegno sia stato ben presente a tutti i collaboratori di *Senso*, i quali, se mai abbiano commesso errori, l'hanno fatto per mancanza di una miglior soluzione.

Tutti sentivano che Visconti sapeva, ad ogni momento, cosa volesse, e in qual modo; bastavano pochi accenni, spesso soltanto due chiacchiere scambiate a tavola, cordialmente, per illuminare esigenze dovute alla visione totale del film che si ampliava nelle molteplici e particolareggiate situazioni, ben vive nella sua mente prima di attuarle; e nessuno avrebbe mai tentato di giuocare sleale, anche quando il lavoro richiedeva un insolito sforzo, una fatica che poteva parere insostenibile, e certe impensabili capriole, per creare il quadro necessario, sempre tanto credibile e vero da stupire per primi quelli che lo componevano.

Nell'afa delle giornate estive al ponte visconteo sul Mincio, tra l'affollarsi dei carriaggi, le imprecazioni dei cavallanti, i gridi d'incitamento dei conducenti, il polverone degli squadroni al galoppo, lo sfilare dei pianali stracarichi di fieno e di contadini, il tramestio delle ambulanze, l'accorrere degli infermieri soccorritori, il rimbalzare dei cannoni al traino, lo snodarsi delle salmerie, ognuno dimenticava la finzione e la propria minima parte nel ricrearla; l'adesione diventava assoluta e la tensione portava al risalto più vivo ed efficace.

Perché il primo a crederci, ad averci creduto in ogni istante, era il regista stesso; e per ogni situazione egli aveva ideato un clima, un'atmosfera, che esigeva l'opera di ognuno, un'attività continuata, alacre, per molto tempo, una fatica lunga, spesso aspra e non priva di abnegazione.

Della magnifica novella di Boito, così distaccata, spoglia di superfluità, serrata e tutta tesa a una rappresentazione sconcertante, Visconti ha messo in rilievo i lati più umanamente dolorosi, affidandosi alla potenza delle immagini di uno spettacolo ampio e denso di notazioni, che si svolge in breve giro di tempo, in luoghi assai vari e diversi. Retrovie della guerra del '66, strade, cascinali, poggi collinosi; campagne lambite dalle battaglie e popolate di ville che sono ancora trepido rifugio; alloggiamenti di fortuna per giovani ufficiali spensierati; sestieri di popolo minuto in Venezia; palazzi illustri; il teatro della Fenice nei giorni della barcollante dominazione straniera; Verona nella desolazione del finale.

Le terre veronesi di Borghetto e di Valleggio sul Mincio, le strade di Verona, la cinquecentesca villa Valmarana a Lonedo di Vicenza — severa architettura del primo

Palladio, eretta all'imbocco della Val d'Astico, su di un'altura dominante il largo torrente che serpeggia tra i declivi sino a sperdersi nella pianura lontana — la Fenice, e le calli i rii i campi più inediti di Venezia; gli studi della Giudecca, quelli di Roma, sono stati teatro delle riprese; e i problemi che si sono presentati per la realizzazione della scenografia non sono stati pochi, né piccoli. Meglio accennare ai minimi, come quello di trasformare — nel mese di agosto, quando di spighe non vi è più traccia neanche in montagna — un amplissimo prato in un campo di grano dopo la mietitura, corredandolo di alcune centinaia di biche; rifare a candele l'illuminazione della Fenice, compreso il grande lampadario del soffitto; demolire le spallette di un ponte sul Mincio per rifarle come erano cent'anni fa; rafforzare, con sostegni e puntellamenti, vasti solai su cui distendere diecine di quintali di frumento; arredare convenientemente la villa di Lonedo adducendovi autocarri di mobilio reperito in ogni dove con non poca difficoltà né minore amore presso diffidenti antiquari o nelle mirabili raccolte di privati collezionisti apertamente comprensivi.

Visconti esige una documentazione serissima, più che per necessità di fedele ricostruzione, per l'intimo bisogno di ritrovarsi nell'ambiente che la sua fantasia aveva elaborato con passione, facendovi agire i personaggi e creandovi la loro vita. Si sarebbe detto che egli fosse alieno dall'accettare quelle che Valéry chiamava "le offerte casuali" e dotava di facoltà ispiratrici; si sentiva invece come in lui tutto fosse già preordinato; e, ogni volta, nell'insieme del quadro, precisi e previsti elementi diventavano indispensabili non soltanto per le necessità del movimento e dell'azione, ma più ancora per la determinatezza spet-

Lo scenografo Ottavio Scotti e l'arredatore Gino Brosio hanno dovuto risolvere delicatissimi problemi di ambientazione: della profumata attendibilità dei risultati fanno fede le inquadrature del film che presentiamo in questa pagina e nella seguente. Sotto a sinistra e a destra Alida Valli presso uno scrittoio da camera, che promana un autentico calore di "cosa vissuta".





*Altri due interni, con la Valli e Granger (sopra), con la Valli e la Morelli (sotto). Si noti la minuziosa, affettuosa cura con cui i singoli ambienti sono stati differenziati tra loro.*

tacolare, psicologica e drammatica; linee, volumi, colori, dovevano essere quelli e non altri, per la certezza che al regista veniva dalla sua vecchia civiltà che affiorava spontanea in ogni occasione, e magari inconscia; da un connaturato gusto dello spettacolo, dalla precisa conoscenza delle arti figurative.

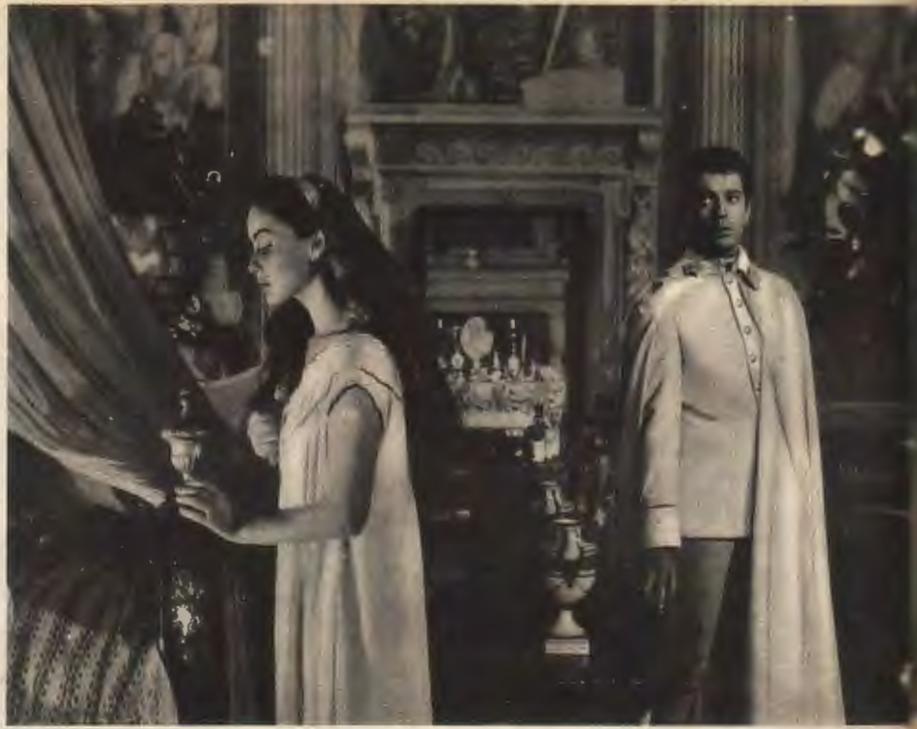
La scelta degli arredi e degli oggetti, il vaglio della loro autenticità, la loro disposizione, dovevano essere presieduti da fondati e comprovati criteri, ma non dovevano risultare semplicemente e freddamente un insieme storico e di realistico rigore: queste norme basilari, e rispettate con scrupolo, dovevano costituire il fondo indispensabile, ma non imperioso, per superiori realtà psicologiche ed allusive, imposte dalla tonalità della vicenda e dai modi di concretarla del regista.

Tuttavia, nessuno stupiva — e forse taluni si compiacevano — se si vedeva nascere, in un gesto della Valli o della Morelli, un atteggiamento che supponevamo aver ammirato in un ritratto dell'Hayez, o se quel tale stanzone veneziano del primo appuntamento, faceva rammentare le squisitezze coloristiche della toletta del Signorini.

Ma, sempre, il casuale, l'estemporaneo, l'approssimato, banditi; e, sempre, non lasciar correre.

**GINO BROSIO**





1 (1) ... Livia è a letto. Continuamente muove la testa sul cuscino come chi è tormentato da un'insonnia angosciosa... (2) Livia fa cenno a Franz di tacere: "Zitto... Zitto...". (3) Franz: "Non ho avuto che un desiderio: ritrovarmi...". Livia passa una mano lievemente sui capelli di Franz.

(Livia ha avuto modo di rendersi conto a Venezia dei tradimenti di Franz. Decisa a rompere quella relazione segue il marito nella villa di Aldeno e qui una notte Franz riesce a raggiungerla).

DALLA SCENEGGIATURA DI "SENSO,"

# LIVIA E FRANZ

## NELLA VILLA DI ALDENO



### CAMERA DA LETTO DI LIVIA NELLA VILLA DI ALDENO - INTERNO NOTTE

La camera di Livia è molto grande ed è ammobiliata con lusso. Due grandi finestre-balcone comunicano con la terrazza. La camera è ora appena illuminata dalla luce livida che filtra attraverso le grandi tende velate delle finestre. Livia è a letto. Continuamente muove la testa sul cuscino come chi è tormentato da una insonnia angosciosa.

Da lontano un furioso abbaiare di cani. Poi una voce pure lontana che li chiama. Una pausa di silenzio. Di nuovo la voce d'uomo e, questa volta più vicina. Ancora un silenzio. Poi si sente il suono di un campanello.

In giardino i cani hanno ricominciato ad abbaiare ed altre voci si aggiungono a quella dell'uomo.

Soltanto ora, che si sentono anche delle voci sommesse dalla camera vicina, Livia si fa attenta.

VOCE F. C. DI LAURA:  
Cosa?

VOCE F. C. GUARDIANO:  
Ho visto sulla terrazza... quando i cani hanno cominciato ad abbaiare...

Livia guarda verso la finestra.

VOCE F. C. DI LAURA:  
Io non ho sentito niente. Fa piano, ho detto, la signora contessa dorme.

(Si sente bussare leggermente alla porta).

LIVIA:

Chi è?

VOCE F. C. DI LAURA:  
Sono io, signora contessa.

LIVIA:

Cosa c'è?

VOCE F. C. DI LAURA:

Mi deve scusare, signora contessa, ma c'è qui Andrea... Dicono che hanno veduto qualcuno sul balcone...

Livia si è alzata e si avvicina alla finestra. Si vede chiaramente che qualcuno tenta di aprire dall'esterno: e subito Livia riconosce Franz.

Livia riesce appena a soffocare un grido di spavento. Con un ultimo sforzo Franz è riuscito ora ad aprire la porta-finestra ed entra nella camera. Dalla stanza vicina Laura continua a parlare:

VOCE F. C. DI LAURA:

Mi ha sentito, signora contessa? Dicono che hanno visto qualcuno sulla terrazza...

LIVIA (con voce alterata):

Ero io... ero io...

Poi Livia si rivolge a Franz e gli dice sottovoce, angosciata:

LIVIA:

Pazzo... ma sei impazzito?

FRANZ (sottovoce):

Sì... a Venezia... quando sei partita.

Livia lo guarda poi corre presso la porta:

LIVIA:

Laura?

VOCE F. C. DI LAURA:

Sì, signora contessa...

LIVIA:

Ero io, hai capito?... Vai a letto.

Per un momento Livia rimane in ascolto appoggiata alla porta. Si sentono le voci di Laura e del guardiano che parlano. Laura rimprovera:

VOCE F. C. DI LAURA:

Ma ti pare, stupido? ti pare di sve-



4

(4) Franz: "Se non mi credi è meglio che vada via subito...". (5) Livia indica a Franz lo spogliatoio... (6) Livia: "Zitto... zitto... stai qui...". (7) Livia esce dallo spogliatoio e va ad aprire la porta che dà sulle stanze adiacenti.

5

gliare la gente... vai, vai...

Si sentono le voci allontanarsi. Livia rimane ancora presso la porta in ascolto. Franz ha l'espressione più tranquilla ora. Sorride accennando verso il giardino dove si sentono ancora abbaiare i cani.

FRANZ (ironico):

*Perché tieni tutti quei cani? per proteggerti dai nemici... o dagli amanti?*

Livia non risponde. Ritorna verso il centro della stanza. Franz si avvicina a lei e tenta di abbracciarla. Ma Livia si libera dall'abbraccio.

LIVIA:

*Lasciami. Perché sei venuto qui?*

FRANZ:

*Non lo so... ho sentito improvvisamente che dovevo rivederti... e sono venuto...*

Nuove voci si sentono dalle stanze vicine allo spogliatoio. Livia si guarda intorno terrorizzata. Fa cenno a Franz di tacere:

LIVIA:

*Zitto... zitto...*

Livia si è lasciata cadere seduta sul letto. Continua a guardare verso la porta. Poi si volta verso Franz, gli occhi le si riempiono di lacrime e dice disperata, sottovoce:

LIVIA:

*Non ti credo... non credo che tu abbia rischiato la tua vita per rivedermi... Una volta avrei potuto crederci. Una volta...*

Franz guarda Livia. Oramai è sicuro di sé.

FRANZ:

*Sono più giovane di te, contessa Serpieri... e non sono così furbo come vorrei sembrare. Quando ho incominciato a rendermi conto che mi ero innamorato... di una donna che non poteva corrispondermi...*

Franz si avvicina a Livia.

FRANZ:

*...ho cercato di... salvarmi. Ecco perché non mi sono più fatto trovare... Ma non è servito a niente.*

Franz è oramai accanto a Livia e si inginocchia vicino a lei.

FRANZ:

*Quando ho saputo... che anche tu mi sfuggivi... che avevi lasciato Venezia... non ho avuto che un desiderio: ritrovarti...*

Livia passa una mano lievemente sui capelli di Franz. E' vinta. Ma cerca ancora di riprendersi:

LIVIA:

*Devi avere qualche scopo... che non riesco a indovinare...*

FRANZ (guardandola):

*Per quale altro scopo un uomo rischierebbe la vita venendo qui?*

Livia piange ora sommessamente.

LIVIA:

*Siamo in guerra...*

FRANZ:

*Già. La guerra... Oh! sono così stanco. Non desidero che di guardarti. Non desidero che di stare con te... Solo per questo sono venuto... Non ho pensato ad altro...*

LIVIA:

*Una volta avrei potuto crederci...*

Franz si rialza. Ha cambiato espressione e tono.

FRANZ:

*Se non mi credi è meglio che vada via subito...*

Di nuovo si sentono delle voci nelle stanze vicine. Livia è ripresa dal panico. Si infila una vestaglia. Indica a Franz lo spogliatoio.

LIVIA:

*Zitto... zitto... stai qui...*

6



## SALONE E CORRIDOIO VILLA ALDENO - INTERNO NOTTE

Livia esce dallo spogliatoio e va ad aprire la porta che dà sulle stanze adiacenti.

Nel salone c'è Laura. Il conte Serpieri, in vestaglia sta parlando dalla finestra con il giardiniere:

VOCE F. C. GIARDINIERE:

*No, signor conte. Io non ho visto niente. E' stato Simone...*

LAURA:

*Ma la signora contessa ha detto che era lei sul balcone.*

SERPIERI (parlando verso l'esterno):

*Simone!*

VOCE F. C. SIMONE:

*Sì, signor conte. Qualcuno ha cercato di entrare...*

SERPIERI (sempre verso l'esterno):

*Lasciate ancora sciolti i cani. Andate a vedere alla pergola...*

7



Laura ha veduto Livia e si rivolge a lei con tono umile, guardandola però con sospetto.

LAURA:

*Mi dispiace, signora contessa... Vada a riposare... ha l'aria così stanca...*

Livia non risponde. Va vicino al marito.

LAURA (seguendola):

*Simone è sicuro che qualcuno sia entrato in giardino. Dice che la siepe di bossolo è tutta calpestata...*

SERPIERI (voltandosi):

*Avranno avuto paura dei cani e saranno tornati indietro... (verso l'esterno) Vengo io...*

Serpieri si stacca dalla finestra e si avvia verso la porta. Guarda appena Livia:

SERPIERI (a Livia):

*Stai tranquilla cara...*

Livia sente su di sé lo sguardo di Laura. Non appena il conte Serpieri è uscito dalla stanza, Laura si rivolge a Livia:

LAURA:

*Ha bisogno di me, signora contessa?*

Livia non risponde. Guarda Laura con uno sguardo ostile e torna verso la sua camera.

## SPOGLIATOIO E CAMERA DI LIVIA - INTERNO NOTTE

Si continuano a sentire le voci dall'esterno quando Livia rientra nello spogliatoio e va a sedersi affranta sullo sgabello davanti alla toilette.

Franz la guarda. E' in piedi davanti al grande armadio dello spogliatoio. C'è una pausa di silenzio. Poi Franz prende a dire con dolcezza:

FRANZ:

*Mi dispiace... perdonami... (una pausa) Stavo guardando i tuoi vestiti... e pensavo che... se un mese fa qualcuno mi avesse detto che tale vista poteva suscitare in me questa strana emozione... ebbene, gli avrei dato del pazzo.*

*Invece... guardo questi vestiti appesi... penso che sono tuoi... e mi sento felice... felice come un idiota. Vor-*

*rei vederteli indossare tutti... uno dopo l'altro...*

Livia ha tenuto lo sguardo abbassato. E' evidente il suo sforzo per vincersi.

LIVIA:

*Non siamo più a Venezia... e io non sono più pazza... sono ridiventata una persona normale...*

FRANZ (supplichevole):

*Livia... stammi a sentire, Livia...*

LIVIA:

*No. Non siamo più a Venezia... Perduta dietro a te... senza più pudore... senza dignità...*

FRANZ:

*Livia! perché vuoi...*

LIVIA:

*E' così. Avevo perduto ogni dignità. Per una relazione vergognosa, fatta soltanto...*

Franz si è avvicinato maggiormente a Livia e tenta di interromperla.

FRANZ:

*Livia, amor mio...*

LIVIA:

*Non siamo più a Venezia.*

Il tono di Livia è fermo. Franz la guarda. Decide di cambiare tattica e conclude con tono leggero:

FRANZ:

*E va bene... Non siamo a Venezia. Su questo siamo d'accordo. Posso sedermi?*

Livia non risponde. Franz va a distendersi su un divano.

FRANZ:

*Ho tanto sonno. Sono tre notti che non dormo... (lunga pausa) Com'è buono l'odore dell'estate... l'odore del grano... Questa stanza è piena di quel profumo... C'è un senso di dolce pigrizia nell'aria... (interrompendosi) Come dici? dicevi qualcosa?*

LIVIA:

*I cani non si sentono più.*

FRANZ:

*Tu... parli talmente piano... che non riesco a sentire... Dicevi? Forse ho capito male... ma mi era sembrato che tu avessi detto un'altra cosa... mi era sembrato che tu avessi detto... Franz... caro Franz... sono così so-*



(8) Laura: "Mi dispiace, signora Contessa... Vada a riposare... Ha l'aria così stanca...". (9) Laura: "Ha bisogno di me, signora Contessa?". (10) Franz: "...Stavo guardando i tuoi vestiti...". (11) Livia: "Non siamo più a Venezia... e io non sono più pazza...". (12) Franz: "Ho tanto sonno. Sono tre notti che non dormo...". (13) Livia: "Sì, Franz... ti chiedo di restare". (14) "Il bacio" di Hayez, quadro che si trova a Brera, sulla cui composizione, soffusa di tipico romanticismo, è stata studiata l'inquadratura della fotografia n. 13.



8

*la... ti prego, resta con me.*

LIVIA:

*Hai capito male.*

FRANZ:

*Perdonami. Evidentemente avevo capito male.*

*C'è ancora una pausa.*

LIVIA:

*Puoi andare adesso... vai... vai via...*

FRANZ:

*Come dicevi?*

LIVIA:

*Ho detto... che non c'è più pericolo... puoi andare via.*

FRANZ:

*Avevo capito male di nuovo, amore mio. Mi era sembrato che tu dicessi...*

LIVIA (alzandosi):

*Ho detto... va via... vai... vai... vai via...*

Franz si è alzato in piedi.

FRANZ:

*Scusami... avevo capito male... Mi era sembrato ancora una volta che tu mi avessi chiesto di restare.*

I due sono vicinissimi. Livia si volta e abbraccia disperatamente Franz.

LIVIA:

*Oh, Franz... Franz... sì, Franz... ti chiedo di restare...*



11



12



13



14

# Lettera aperta

## A LUCHINO VISCONTI



Rina Morelli nel personaggio di Laura.

Caro Luchino,

nel consegnarmi il copione di *Senso*, prima di partire per Verona, mi pregasti di scriverti le mie impressioni.

Ti scrissi — con inchiostro verde, come il solito — una lettera di quattro pagine, spaventate per la difficoltà del film, preoccupate del tono intransigente del racconto e dei personaggi.

Mi rispondesti tranquillo di essere completamente d'accordo, invitandomi a dettagliare meglio le mie critiche.

Ti scrissi allora una seconda lettera di dodici pagine — che mi costò non poca fatica, ma che feci volentieri, perché pensavo di esserti utile. Questa volta — mi dicevo — Visconti non solo farà un film molto bello, ma anche un'opera che non scandalizzerà troppo coloro che considerano il cinema soltanto come una macchina per far soldi, accarezzando il pelo e il cattivo gusto del pubblico. I miei consigli tendevano ad un onorevole compromesso con il gusto comune, con la moda corrente, con le convenzioni. Parola d'ordine: Visconti conquista gli antiviscontisti. Avevo la coscienza quasi tranquilla e mi commuovevo al mio triste destino di utile traditore.

Girato tutto il film, visionato in pochi giorni il materiale, fui veramente soddisfatto: tu avevi fatto esattamente il contrario di quello che ti avevo consigliato. Il film, straordinariamente bello, era il più sgradevole, il più controcorrente, il più polemico fra tutti i films da te fatti.

Ed ora, con questa mia lettera vorrei domandarti: perché mi hai fatto scrivere tanto, pur sapendo che poi avresti fatto di testa tua?

Probabilmente tu volevi proprio avere la conferma di ciò che non dovevi fare, che non avevi mai fatto e che certamente non farai mai, senza rimpianti ed anzi con la gioia di non avere l'applauso di quelli che ti considerano un dissipatore e un pazzo.

Non mi resta che pensare di esserti stato ugualmente utile e tentare di riabilitarmi ricordandoti la lettera, sempre con inchiostro verde, che ti mandai a Ferrara dopo aver visionato il primo materiale di *Ossessione*: stavi facendo un film che era la bandiera di un nuovo cinema, il *neorealismo*. Era il 1942 ed io non sapevo che il neorealismo dovevano inventarlo tre anni dopo. Tuo

MARIO SERANDREI

### IL DIRETTORE DI PRODUZIONE

## UN IMPEGNO INCONSUETO

Intorno a questo film sono state dette e scritte molte cose, delle quali alcune esatte e alcune no. Per quello che riguarda il mio settore di lavoro e cioè la direzione di produzione, posso dire che, se è vero che ci siamo trovati di fronte a difficoltà non indifferenti dovute sia alla mole del film che all'impegno e alle legittime esigenze del regista, abbiamo realizzato il programma in termini di tempo e di costo consueti in produzioni di questo tipo.

A differenza, però, da quasi tutti gli altri "colossi" italiani, *Senso* è stato curato in tutti i suoi dettagli con un vero e proprio lavoro di studio non trascurando nessun settore e ricercando sempre il risultato migliore.

Si è cominciato con l'esame di tutto il materiale bibliografico, delle testimonianze, delle fonti e dei documenti originali riguardanti l'epoca in cui è ambientata la vicenda, per scegliere poi con ogni particolare i costumi, gli equipaggiamenti militari, gli elementi dell'arredamento e i vari fabbisogni.

Abbiamo contemporaneamente svolto

minuziosi sopralluoghi in tutta la regione veneta, con particolare riguardo alla zona della battaglia di Custoza in provincia di Verona, a Venezia e alla provincia di Vicenza, scegliendo le località per gli esterni e tutti gli interni dal vero, tra i quali il teatro La Fenice e il palazzo da Mosto a Venezia e la villa Valmarana del Palladio a Lugo Vicentino.

Abbiamo utilizzato 1836 costumi, di cui più dei  $\frac{2}{3}$  realizzati espressamente per noi, 660 equipaggiamenti militari, 30 carriaggi, 14 cannoni con avantreni e 160 cavalli a nostra disposizione per 25 giorni.

Il film è stato girato in 78 ambienti diversi e sono state raggiunte 8000 presenze di comparse e generici, 2100 presenze di cavalieri e 1378 presenze di attori secondari.

Mi sembra che, prescindendo dal giudizio artistico sull'opera che non spetta a me in questa sede formulare, lo sforzo compiuto da tutti i tecnici e collaboratori della regia, della fotografia, del costume, dell'arredamento, del suono e del-

la produzione e da tutte le maestranze per raggiungere il risultato massimo di documentazione e di precisione nella preparazione e nell'esecuzione del lavoro, sia stato coronato da successo.

Nel pieno della nostra fatica la morte di Aldo, perito in un tragico incidente d'automobile, ci ha privato non soltanto di un amico carissimo e di un autentico artista, ma soprattutto di un collaboratore prezioso ed insostituibile. Aldo, come già è stato degnamente detto da altri, era instancabile, comprensivo e generoso, sempre pronto all'accordo e al sacrificio con un arguto e confortante sorriso sulle labbra.

Questo suo amore per il lavoro e questa sua sempre attiva solidarietà e coscienza nei confronti dei bisogni e delle difficoltà degli altri, dal regista al più umile dei collaboratori, sono per me il ricordo più vivo del film e una lezione e un esempio da non dimenticare nell'opera, oggi più che mai necessaria, di difesa del cinema italiano.

CLAUDIO FORGES DAVANZATI

Per i provini di colore di *Senso* Visconti aveva scelto una località poco distante da Cinecittà, una zona di tipica campagna romana, rotta in alcuni punti da qualche gigantesco rudere: alcuni giovani attori che avrebbero ricoperto dei piccoli ruoli di ufficiali e di soldati si sottoposero ad una accurata prova del colore e del costume.

G.R. Aldo e Visconti si scambiavano le idee su quello che avrebbe dovuto essere il carattere della fotografia di questo primo film a colori del nostro grande operatore scomparso. Antichi e familiari discorsi per chi conosceva da tempo le teorie del regista e dell'operatore della *Terra trema*, unica preoccupazione dei quali è stata sempre quella di aderire alla realtà il più possibile. Per quello i posti dove si sarebbe svolta la battaglia "cinematografica" di Custoza sarebbero stati scrupolosamente gli stessi di quella "vera".

Bersaglieri, granatieri, artiglieri, lancieri e guide a cavallo dell'esercito italiano; fanti, artiglieri, ussari e dragoni dell'esercito austriaco, furono ripresi durante tutta la mattinata e il pomeriggio, sotto un sole spietato, in tutti i modi: fermi e negli atteggiamenti delle stampe dell'epoca, in movimento, di corsa, a varie distanze l'uno dall'altro per le prove delle profondità focali, insomma dei provini, tanto per ingranare il lavoro della giornata.

Ma ben presto tra il regista e l'operatore si determinò come una gara a chi proponeva le cose più difficili: Visconti, come sua abitudine, sceglieva per i provini gli argomenti di più problematica soluzione e Aldo, che amava cimentarsi proprio in quel modo e con lo stesso meraviglioso entusiasmo di un giovane alla sua prima affermazione, aggiungeva a sua volta difficoltà a difficoltà. Quindi quei ragazzi continuarono a muoversi sotto il sole, carichi di zaino, coperta arrotolata, fucili e daga, e mi pare di non esagerare se affermo che sentivano meno la fatica o, meglio, la sopportavano di buon grado, proprio perché trascinati dall'entusiasmo del regista e dell'operatore.

Uno scoppio e una nuvoletta bianca apparsa in cielo a quindici metri di altezza segnarono l'inizio delle prove dell'artificiere.

Al calar del sole eravamo ancora su quel prato: intanto era arrivato Girotti per girare una scena con luce di sera.

In mezzo a morti e feriti, illuminati dai bagliori di alcuni falò, schivando gli scop-



(Sopra e sotto) due inquadrature di insieme relative alla ricostruzione della battaglia di Custoza.

## UNA BATTAGLIA "CINEMATOGRAFICA"

pi delle bombe che gli esplodevano a poca distanza da tutte le parti, Roberto Ussoni, il patriota interpretato da Girotti, si allontanò zoppicante e ferito e scomparve inghiottito dalla nuvola di fumo delle bombe e dell'erba che bruciava.

Una scena abbastanza grossa e movimentata per un provino, e noi della troupe ci scambiammo delle occhiate significative:

in quella particolare atmosfera da primo giorno in cui si ritrovano a lavorare insieme vecchi compagni, i commenti si limitavano alle battute di spirito degli elettricisti e dei macchinisti, ma tutti in fondo ci aspettavamo da quella battaglia delle difficoltà da superare certo con molta fatica.

Io ero molto curioso, malgrado nella *Terra trema* ci fossimo trovati tutti a "combattere" con centinaia di pescatori e barche da pesca d'ogni tipo, di assistere al modo con il quale Visconti avrebbe ridotto l'impiego della grande massa di uomini, cavalli, carri, cannoni, fucili e mezzi di ogni genere previsti, nei limiti del suo abituale metodo di lavoro che richiede molti sacrifici ma bene inquadrati in un disegno preciso, geometrico, in cui tutti gli elementi, posti uno a uno al momento opportuno, finiscono col raggiungere il risultato quasi naturalmente assieme alla loro progressiva maturazione. A Valeggio sul Mincio la produzione aveva preso a sua sede l'edificio delle scuole elementari di quel paese: quando vi arrivammo avemmo l'impressione di trovarci in una caserma. Un piano adibito ad armeria, un altro a spogliatoio, un altro a sartoria, nel vasto cortile erano allineati perfettamente carriaggi militari grandi e piccoli, cannoni e avantreni, e in un angolo, trenta cavallerizzi portati da Roma tenevano alla briglia altrettanti cavalli, gli altri uomini e gli altri cavalli sarebbero stati raccolti nella zona.

A parte qualche dettaglio, tutto sembrava pronto per girare.

Quei dettagli invece richiesero circa una settimana di costante lavoro.



## RIASSUNTO DEL SOGGETTO DEL FILM

Il cortile della scuola diventò un maneggio, ogni cavallo e ogni cavaliere venne provato e selezionato e non fu facile perché i cavalli richiesti da Visconti, quelli cioè in dotazione all'esercito italiano nel 1866, in Italia non si allevano più. E ancora, oltre gli uomini portati da Roma, lì sul posto gente capace di stare in sella bene e correttamente come dei soldati, era ben poca e quelli scelti bisognò addestrarli perché basta una comparsa alle volte per rovinare una scena.

I grossi cavalli da tiro dei carriaggi furono scelti uno per uno e poi attaccati in anticipo, infatti due cavalli che mal sopportassero di essere attaccati a coppia sarebbero stati di danno incalcolabile a lavorazione avviata. Lo stesso sistema fu adottato per gli avantreni e i cannoni ippotrainati.

Sistemata così la questione cavalli e cavalieri in modo da avere una selezione accuratissima di tutti quelli che avrebbero agito nel film, si dovette pensare agli uomini a piedi. Furono convocati in massa, scelti, attribuiti alle varie armi, vestiti e istruiti.

Dopo questo piccolo addestramento il nostro esercito fu pronto e in un vasto prato vicino Valeggio diede prova del grado di preparazione raggiunto, il quale fu soddisfacente al punto di permetterci di girare il giorno dopo.

Per il primo giro di manovella Visconti scelse una scena grossa e difficile che richiese l'impiego quasi al completo di tutti i nostri mezzi e delle nostre masse, più alcuni carri agricoli tirati da coppie di buoi e carichi di contadini.

Una lunga colonna di carriaggi e di uomini in marcia verso il fronte incontrava difficoltà a procedere a causa di alcuni carri agricoli che avanzavano in senso contrario; un plotoncino di guide a cavallo al galoppo incrociava uno squadrone di lancieri anch'essi al galoppo, più o meno all'altezza del punto dell'ingombro nel quale si trovava bloccato anche il carrettino di Roberto Ussoni-Girotti, il patriota che deve raggiungere il fronte; sei cannoni ippotrainati chiudevano la scena raggiungendo al galoppo sfrenato la colonna di nuovo in marcia: tutto questo su di un ponte. La lavorazione non presentò difficoltà. E ogni giorno della battaglia le scene furono grosse e difficili. Ma ormai tutti quegli elementi che servivano al regista per creare una base al suo lavoro in una atmosfera di verità, sotto l'apparenza del lavoro normale di preparazione, avevano raggiunto quel grado per cui, stabilito il disegno della scena, la sua attuazione non richiedeva altro che la fatica di immaginare e realizzare i movimenti più opportuni.

Gli attori, i cavalieri, tutti gli uomini da noi impiegati erano entrati senza forse neppure accorgersene in una completa e vera atmosfera militare, ciò che naturalmente non poteva fare altro che giovare alla realtà del film e che era il proposito di Visconti: fare del realismo con una storia e dei personaggi in un'epoca e in un costume lontani da noi circa un secolo.

La sera, stanchi, di rientro a Verona, si superava, noi in automobile, i lancieri che riportavano i cavalli in scuderia, i feriti addormentati nella paglia dei carri, i carriaggi lenti e pesanti di ritorno alla base, e si aveva l'impressione di attraversare le immediate retrovie di un campo di battaglia. Valeggio sul Mincio del resto era come un paese occupato.

Un giorno che mi ero fermato in una tabaccheria a scrivere alcune cartoline, mi rividi improvvisamente soldato anch'io, ma subito dopo realizzai che ero in abiti civili e avevo un copione in mano.

Tirai un respiro di sollievo.

FRANCESCO ROSI

A Venezia, nel 1866, una signora dell'aristocrazia, Livia, moglie del conte Serpieri, è legata al movimento di cospirazione dei patrioti del Lombardo-Veneto, sebbene suo marito abbia una posizione nella amministrazione austro-ungarica di Venezia. Un cugino di Livia, il marchese Roberto Ussoni è uno dei capi della cospirazione e durante una manifestazione irredentista che si svolge in piazza San Marco ha un incidente con un ufficiale austriaco, il tenente Franz Mahler.

Livia decide di avvicinare l'ufficiale austriaco per evitare complicazioni al cugino da parte della polizia. Durante una serata al Teatro La Fenice avviene dunque l'incontro tra Livia e Franz, ma mentre l'ufficiale sembra pienamente disposto ad accogliere la preghiera che gli viene rivolta dalla donna arriva in teatro la notizia che il marchese Ussoni è stato arrestato. Livia ha il sospetto che il tenente Mahler fosse al corrente della cosa e magari sia stato proprio lui il responsabile del provvedimento preso a carico di Ussoni.

Alcuni giorni dopo — una notte — Livia si reca a salutare suo cugino che parte con altri condannati per l'esilio, ed ha la sorpresa di incontrare il tenente Franz Mahler. Franz si affretta ad esporre una serie di ragioni per convincerla di non essere per nulla responsabile dell'arresto del patriota e accompagna Livia in una lunga passeggiata attraverso la città.

A poco a poco Livia incomincia a provare curiosità e simpatia per il singolare temperamento di quel giovane spregiudicato che le appare molto diverso dal tipo tradizionale austriaco: alla diffidenza subentra la simpatia e per quanto non sia difficile comprendere che Franz abbia altra intenzione che quella di offrirle una semplice avventura, Livia si lascia prendere nel gioco.

Un gioco sottile dal quale Livia non riuscirà più a liberarsi sebbene sin dai primi convegni ella abbia avuto motivo di rendersi conto del carattere falso e delle abitudini di vita libertina di Franz. Livia dimentica i suoi doveri verso la famiglia e quelli verso i suoi amici patrioti. Ella segue con ansia trepidante le notizie che parlano di guerra imminente non già col fervido entusiasmo patriottico di un tempo, timorosa soltanto di doversi separare dall'amato.

Il 16 giugno le relazioni diplomatiche tra l'Austria e la Prussia vengono rotte. E' l'inizio della guerra. Proprio quel giorno Franz manca ad un appuntamento con Livia dalla quale aveva il giorno prima ottenuta una certa cifra di denaro per pagare dei debiti di gioco. E proprio quel giorno Roberto Ussoni riesce a rientrare clandestinamente a Venezia per prendere contatti con i patrioti e raggiungere poi le bande armate di volontari accampate nel Trentino.

Livia ha una violenta crisi di coscienza, decide di abbandonare Franz e partire con il marito per la villa di campagna da dove aiuterà i patrioti a tenere i collegamenti con le bande armate. Franz però la raggiunge ad Aldeno, nella villa, e ancora una volta Livia cede. Non solo perdona all'amante tutte le sue passate colpe, ma giunge a dargli una forte cifra di denaro perché possa ottenere con la complicità di alcuni medici l'esonero dalle armi.

Livia si ripromette in seguito di raggiungere l'amante e di lasciare per sempre la sua casa e la sua patria.

Intanto anche l'Italia ha dichiarato guerra all'Austria ed è incominciata l'avanzata delle truppe verso Verona. Roberto Ussoni si trova a vivere la tremenda giornata e le alterne vicende della battaglia di Custoza. Egli riesce nonostante tutti i pericoli ad attraversare i luoghi dove infuriava la battaglia e a raggiungere la località di Aldeno dove le bande dei patrioti aspettano ordini per entrare in combattimento.

Una volta arrivato ad Aldeno, Ussoni trova invece la villa dei Serpieri occupata da truppe austriache. Livia non è più alla villa; quanto al conte Serpieri egli si rifiuta di aiutare Ussoni che muore in uno scontro tra austriaci e patrioti.

Il giorno precedente a quello in cui Ussoni ha raggiunto Aldeno, Livia folle di spavento per le notizie che vengono diramate sull'esito della battaglia, ha deciso di raggiungere Venezia dove Franz Mahler si trova. Sebbene Livia abbia saputo che Franz è riuscito ad imboscarsi, ella teme che l'occupazione italiana della città di Verona possa comunque significare per lei l'impossibilità di avere notizie dell'amante e di poterlo raggiungere.

Quando Livia arriva a Verona le truppe austriache colà assembrate sono addirittura in festa. L'offensiva italiana è stata respinta e gli austriaci possono considerarsi vincitori della giornata di Custoza. A Verona con i primi feriti austriaci arrivano anche i primi prigionieri italiani. Livia non è insensibile a quanto vede. Pensa di poter dimenticare ogni rammarico e rimorso vicino all'uomo che ama e si reca a casa di Franz. Franz è al sicuro e conduce vita lieta in compagnia di una ragazza. Il tenente Mahler non ha migliore offerta da fare a Livia che quella di aggiungersi al ménage. In una decisiva spiegazione Franz non nasconde a Livia di averle sempre mentito e di non amare che la sua ricchezza. Le dice altresì di aver denunciato Ussoni alle autorità austriache l'indomani dell'incidente in Piazza S. Marco a Venezia. Livia si rivolta a tanto cinismo, in un impeto di furiosa ansia di vendetta si reca al Comando delle forze austriache e consegna al generale la prova della diserzione del tenente Mahler.

Franz viene arrestato e condannato a morte dalla Corte Marziale. Livia chiede di poter parlare al condannato a morte e si trova di fronte un uomo ben diverso a quello che immaginava: un uomo che accetta l'estrema conseguenza delle sue azioni con dignitosa compostezza. Franz Mahler sembra deciso a recitare fino all'ultimo la sua parte di uomo cinico e sprezzante. Invano Livia aspetta di sentire da lui parole di dolore o magari di esecrazione. Franz Mahler sa morire con eleganza e, sebbene ogni suo gesto tradisca la disperazione e il timore della morte, egli compie anche il gesto di rifiutare la domanda di grazia. La sentenza viene eseguita: la serenità con cui Franz si presenta al plotone di esecuzione sembra essere il significato di una espiazione.

\*

Un esterno girato a Venezia, il quale evoca l'atmosfera absburgica.





I FILM • LA MUSICA • I CORTOMETRAGGI

## HENRIETTE

## LA FÊTE A HENRIETTE

La stagione di Julien Duvivier e del suo verismo "nero" e malato, stagione da taluni sopravvalutata, ma comunque non trascurabile, si chiuse con lo scoppio della guerra mondiale. Gli anni del conflitto e quelli successivi furono, per il regista francese, contrassegnati da una sorta di esaurita stanchezza interiore, la quale ha dato origine ad un succedersi di esperienze eclettiche, contraddittorie, quasi sempre negative. Rimasticature del verismo d'un tempo, evasioni letterarie, più o meno abili compromessi di facile smercio.

Messo in confronto con certi frutti dell'operosità postbellica, *Henriette* appare un film dignitoso, una sorta di vacanza sotto il segno dell'intelligenza. Un'intelligenza che reca netta l'impronta del talento sottile e spesso sofisticato di Henri Jeanson, un uomo verso cui il cinema francese sonoro ha un debito considerevole. A voler essere rigorosi, lo spunto su cui è costruito *Henriette* non può considerarsi integralmente originale; esiste pur sempre, quanto meno, il precedente di quel *Film Ohne Titel* (1948) che Rudolf Jugert diresse basandosi su uno scenario alla cui stesura aveva partecipato in primo luogo Helmut Käutner (1). Ma non per questo *Henriette* cessa di apparirci un film inconsueto e, nei suoi limiti, interessante: lo spunto vagamente affine ha qui subito assai diversa impostazione, sopra tutto è stato improntato da assai diverso spirito, quello — ben parigino — di Jeanson (ed anche di Duvivier), assai più idoneo, oltre tutto, ad un siffatto genere di "variazioni" su di un tema sostanzialmente fragile.

La trovata dello scenario consisté dunque nel rinunciare, per così dire, in apparenza, ad uno scenario preconstituito. Il che non significa affatto libera improvvisazione alla maniera del primo neorealismo, bensì tutto il contrario: cioè una calcolatissima improvvisazione, prestabilita da uno scenario che si propone di essere calibrato al millimetro. Gli autori del film hanno infatti immaginato che una coppia di sceneggiatori, vistasi bocciare una propria sceneggiatura dalla censura preventiva, decida di imbastirne su due piedi un'altra, senza neppur aver tra le mani un soggetto. Essi vanno a tentoni in una schermaglia basata sul mutuo scambio di proposte e di idee, postillate dalle reciproche e assai diverse reazioni. Ché i due collaboratori sono di indole e levatura intellettuale notevolmente dissimile, l'uno raziocinante, smagato e lucido, l'altro impetuoso, grossolano e facilonone. Il film nasce così, dalle loro bocche, pezzo per pezzo, ma non secondo una sua

logica e consequenzialità, bensì attraverso ripetizioni, ritorni all'indietro, sovrapposizioni narrative, ché il regista ha visualizzato, di mano in mano, le singole proposte di "scenario", regolarmente contrastanti, dato il ben diverso temperamento dei due. Al desiderio del primo di raccontare una storia d'amore, tenera e vecchia come il mondo (e in particolare come il cinema francese, specie quello sonoro), ambientata in una Parigi popolarmente festiva per la coincidenza del 14 luglio — che è pure la festa di Henriette, la protagonista —, a questo desiderio di un epidermico rinnovamento di situazioni quasi sempre scontate, per mezzo di una fresca vena descrittiva, si oppone il desiderio dell'altro sceneggiatore, il quale è amico delle situazioni cervelotiche ed eccezionali, del romanzesco e del macabro, del sadico e del gratuitamente

di

## Giulio Cesare Castello

te "fasullo". Dall'alterna vicenda delle "proposte" esce, ovviamente, vincitore il quieto buonsenso dello scenarista n. 1, il quale ha per sé non soltanto la simpatia degli autori di *Henriette*, ma anche quella degli spettatori, sebbene la balordaggine del suo compagno offra esca per alcune situazioni grottescamente piacevoli. Il guaio, il limite del film sta proprio qui: nell'eccessiva ridicolizzazione dello sceneggiatore n. 2, il quale non riesce ad essere più di un pupazzo, destinato a sballarle regolarmente grosse, per poter essere esposto al ludibrio del suo antagonista e del pubblico. E' chiaro quindi che, se anche Jeanson e Duvivier hanno preso le mosse da certa loro personale esperienza collaborativa, essi se ne sono ampiamente e più o meno fantasiosamente discostati, in quanto sarebbe arduo immaginarsi uno dei due intento ad avanzare all'altro proposte sul genere di quelle accaloratamente sostenute qui dallo scenarista beota.

Ciò stabilito, occorre ammettere che la schermaglia è infiorata di battute amabilissime (il dialogo di Jeanson è, come sempre, esemplare): si pensi, ad esempio, al caustico accenno iniziale a *Ladri di biciclette* e a *Don Camillo*, e più genericamente ai rapporti tra cronaca e finzione cinematografica. E che il meccanismo "ci-

nese" è messo insieme con una scaltrezza anche troppo evidente, in un elaborato gioco di incastri, il quale ha il torto di far avvertire, nella seconda parte, lo sforzo degli autori per reggere nell'impresa fino in fondo. Sforzo dimostrato da certo artificio entro l'artificio, da certa troppo palese prevedibilità, da certa compiacenza verso il luogo comune. Da non confondersi con talune "citazioni" volute e con talune altre derivanti dall'appartenere Duvivier ad un certo clima cinematografico assai francese, quello cui sono cari i balli domenicali, i giovani ladri di animo buono, le giovinette assetate d'amore e sensibili alle delusioni anche passeggiere, i fidanzati un po' storditi, le lussuose e talora involontarie insidiatrici della felicità altrui, i funzionari di polizia non troppo arcigni, gli onnipresenti *flics* in divisa. Si arriva perfino al gusto dell'autocitazione ironica, con quell'insistito impiego dell'inquadratura sghemba (mezzo caro un tempo, e sul serio, a Duvivier), per tutte le scene parlorite dalla fantasia dello scenarista balordo. Impiego che spesso risulta azzeccato, ai fini di una saporita parodia, poniamo, del film "di malavita e

di violenza", ma che a lungo andare può anche ingenerare sazietà (2). Il meglio del film, oltre che in certa ironica *cocasserie*,

memore anche dei Prévert, va ricercato in certi toni tra descrittivi e psicologici di derivazione lontanamente clairiana (alludo al Clair, è evidente, delle favole moderne su Parigi). Se nello sfiorare con un certo pudore i sentimenti il regista è coadiuvato con sincerità alacre dalla genuina Danny Robin, dalla Neff, dall'Auclair (così come sul piano buffonesco ricco è il contributo del Seigneur, del Crémieux e sopra tutto dell'immane Carrette), nella ricerca del clima parigino "stile 14 luglio" Duvivier si è affidato al suo ben noto dominio della tecnica, oltre che alla collaborazione fragrante di un operatore come Hubert e di un musicista come Auric, autore fra l'altro di un orecchiabile valzer ricalcato su illustri modelli cinematografici (penso anzi tutto a *Sous les toits de Paris*). Le notazioni vivaci e di prima mano non mancano, quindi, accanto a quelle, diciamo così, di repertorio, e lo spirito di una città, di un popolo, di una giornata è evocato con qualche attendibilità: tra i particolari più felici di certi montaggi pregnanti e divertiti, ricordo quello squillare di trombe che si accompagna a pertinenti immagini scultoree attinte ai monumenti parigini, e sopra tutto quel ricorrere ostinato e beffardo dell'inquadratura relativa ai poliziotti in divisa nella altrimenti variata sintesi visiva della città in festa (3).

## MISCELLANEA

NESSUNO MI SALVERA' (*The Sniper*, 1952) nulla aggiunge ai meriti di Edward Dmytryk. Si tratta infatti di uno dei film di compromesso da lui realizzati dopo il suo reingresso, susseguente alla ben nota condanna, nella comunità hollywoodiana. Un compromesso formalmente dignitoso, a differenza di quanto era avvenuto per *Gli ammutinati dell'Atlantico* (*Mutiny*, 1952). Ma che si denuncia come tale a causa di una ben scarsa originalità di impostazione. Film consimili di "caccia all'uomo" ne conosciamo parecchi; e alludo ad un'affinità non soltanto di meccanismo, ma anche di impostazione: basti pensare a "M" (id., 1951) di Joseph Losey, a sua volta deliberatamente debitore nei confronti del più illustre omonimo di Fritz Lang (1931). Anche qui infatti il protagonista è un maniaco, il quale esplica la sua follia omicida attraverso assassini "gratuiti". Ai danni di donne, per via di un complesso freudiano, che lo scenarista (Harry Brown, l'autore di *Passeggiata al sole*) si è dimenticato di motivare se non vagamente e sul piano della larghissima ipotesi, riferita a probabili precedenti privati risalenti all'infanzia (si pensa, a questo proposito, poniamo, a *Io ti salverò* — *Spellbound*, 1945 — di Alfred Hitchcock, film basato tuttavia su altri presupposti e teso verso una sia pur superficiale spiegazione in chiave psicanalitica dell'anomalia di diverso genere che affliggeva il suo protagonista). In *Nessuno mi salverà* esiste anche una tesi, apertamente formulata: quella relativa alla necessità sociale di considerare simili maniaci come ammalati piuttosto che come criminali, e come tali trattarli. Tesi resa più patetica dalla circostanza che il protagonista, nei suoi lucidi intervalli, appare conscio della propria sventura ed implora di essere arrestato ad evitare il ripetersi dei suoi atti criminosi. Ma anche sul piano della tesi il film non esce dalla genericità. Al suo attivo è la sciolta concretezza della tecnica narrativa, la quale consente spesso di riconoscere lo stile del regista (vedi certa scelta del materiale plastico — il gatto nell'ombra; di quello sonoro — il barattolo che, spinto dal piede della donna presa di mira, la quale, ignara, rincasa, ruzzola fragorosamente per una di quelle viuzze in discesa caratteristiche di San Francisco; vedi certa pregnanza di inquadrature — penso sopra tutto a quella finale, con gli occhi del protagonista, finalmente raggiunto dalla polizia, i quali si velano di lacrime liberatrici). Al suo passivo sta sopra tutto lo scialbore monocorde di Arthur Franz nei panni del protagonista, scialbore reso più sensibile dalla efficienza *standard* degli altri interpreti, tra cui spicca l'invecchiato Adolphe Menjou.

ANCORA E SEMPRE (*Let's Do It Again*, 1953) di Alexander Hall è un *re-make*, in *technicolor* ed in chiave di *com-media musicale*, di quel *L'orribile verità*



(Sopra) Dany Robin e Michel Auclair in *Henriette* di Duvivier.  
(In basso) Kathryn Grayson in *Sogno di Bohème* di Gordon Douglas.  
(Nella grande foto di pag. 371) Hildegard Neff in *Henriette*.

(*The Awful Truth*, 1937) di Leo McCarey, che costituì uno tra gli esempi più gradevoli della fioritura prebellica della *sophisticated comedy* ed offrì a Cary Grant e ad Irene Dunne l'occasione per uno squisito saggio di recitazione puntigliosamente "schermistica". Lo scenario ha subito, nella trasposizione, modifiche considerevoli, e nel complesso non ci ha guadagnato per nulla, pur conservando a tratti una sua spiritosa piacevolezza (vedi, per esempio, la delusione subita da Gary, il marito, allorché si accorge che, contrariamente alle sue previsioni ed ai suoi piani, Frank, il corteggiatore di sua moglie, è un esperto danzatore di "mambo"). Ray Milland e Jane Wyman,

cui è spettato ridar vita alle figure dei due consorti i quali hanno divorziato, ma, attraverso prevedibili (troppo prevedibili) alternative riescono a ricongiungersi prima che la sentenza divenga esecutiva, offrono un saggio garbato di recitazione, ed anzi la Wyman si prodiga in qualche numero musicale e di danza non privo di gusto e d'effetto (vedi la sua danza "piccante", eseguita con deliberato proposito di scandalo). Ma non possono a meno di rimanere lontani dai predecessori. Chi invece guadagna, nel confronto con Ralph Bellamy, è Aldo Ray, il quale presta al personaggio del milionario alaskiano in esplorazione a New York una sua accattivante bonomia.



Più decisamente musicale è **AMORE PROVINCIALE** (*Small Town Girl*, 1953) di Leslie Kardos, basato su uno spunto assai fragile e dagli sviluppi anche troppo scontati (un giovane milionario newyorke- se viene bloccato in una cittadina provinciale dallo zelo di un giudice, e messo in galera per un mese per eccesso di velocità in automobile; ivi si innamora della figlia del giudice, con quel che segue). Le sue sporadiche occasioni di svago il film le offre non tanto grazie a risorser dello scenario o ad estro dei protagonisti (Farley Granger e la scolastica Jane Powell) quanto grazie alle prestazioni di qualche spassoso caratterista (il Sakall, il Keith e sopra tutto la sempre impagabile Billie Burke, in un suo tradizionale personaggio di madre svaporata), grazie ad una breve esibizione del glorioso Nat King Cole, e sopra tutto grazie agli sconcertanti acrobatismi di un giovane attore-ballerino, Bobby Van, il quale deriva da diversi modelli, tra cui non dimenticherei di includere il dinoccolato e a suo tempo singolare Buddy Ebsen. Coreografo non privo di trovatine, sia pure sul piano modesto di un film di categoria B, è Busby Berkeley, il padre del film-rivista, oggi ormai caduto nell'ombra. E a proposito di vecchie glorie in disarmo converrà non dimenticare la breve apparizione, in una parte di madre, di Fay Wray, sfiorita, irricognoscibile e mortificata.

**SOGNO DI BOHEME** (*So This Is Love*, 1953) di Gordon Douglas rientra nella serie dei film biografici cari al cinema hollywoodiano. Biografici, talvolta, e musicali ad un tempo, come nel caso del compositore Sousa, di cui ci occupammo l'altra volta, e come nel caso, cui sto riferendomi, della cantante Grace Moore, che, proveniente dal palcoscenico di rivista, riuscì a "sfondare" nel campo del melodramma, superando le comprensibili diffidenze, e a crearsi una solida fama, da cui derivò poi una carriera anche cinematografica, e che perfino durante la guerra, in un disastro aereo. Il film, il cui scenario si basa sull'autobiografia della cantante, muove dall'infanzia di lei per accompagnarla fino alla consacrazione del Metropolitan (anzi, a dire il vero, muove da quest'ultima, in quanto il racconto è costruito retrospettivamente). Tutto è risaputo e convenzionale, anche se non sempre fastidioso; i momenti più gradevoli, pur nel loro tono dolcissimo, si hanno all'inizio, allorché Grace lotta per imporre la sua vocazione contro la volontà del padre (si veda la sua partecipazione clandestina, da bimbetta, alla riunione religiosa di una comunità di negri, al fine di potersi unire al loro canto corale). La recitazione è, da parte di quasi tutti gli elementi principali, improntata allo stesso convenzionalismo del racconto: protagonista è Kathryn Grayson, graziosa, ma sulle cui virtù di attrice ho sempre avuto i miei dubbi.

**LA VOCE DELLA CALUNNIA** (*A Personal Affair*, 1953) dell'inglese Anthony

Pelissier presenta il caso, non nuovo (caro anzi a commediografi come Fodor, che l'hanno trattato in chiave aliena da accentuate drammatizzazioni), il caso, dicevo, di una scolara adolescente che si innamora dell'insegnante, il quale a propria volta deve fare una certa fatica per resistere al fascino della ragazza. Qui le cose si complicano perché la fanciulla, delusa e amareggiata, fugge di casa, e viene creduta annegata, onde i sospetti e le ire della cittadina si appuntano sull'innocente professore. Tutto finisce bene col ritorno della fuggiasca, che è Glynis Johns, delicata anche se non più adolescente. Il corretto Leo Genn, Gene Tierney, e vari altri attori, inglesi, tra cui un paio di illustri interpreti teatrali, Michael Hordern e Pamela Brown, quest'ultima in una artificiosa parte di zia inzitellita e deviata da insoddisfatte esigenze sessuali, completano il cast di un film realizzato, a dispetto di qualche orecchiata ambizione formale, con onesto grigiore, non senza verbosità e mancanza di approfondimento e di assidua tensione.

**SEGUITE QUELL'UOMO** (*Suivez cet homme*, 1952) di Georges Lampin appartiene al filone, caro ai francesi, delle inchieste poliziesche, raccontate in chiave bonaria e "borghese". Questa volta in prima persona, da un commissario che emana la simpatia ed il buonsenso, caratteristici del personaggio Bernard Blier. Questo commissario, ormai sulla cinquantina, racconta un paio di episodi di cui è stato protagonista, episodi che il Lampin ha visualizzato con una certa densità di mestiere. Peccato che, per ovvie ragioni di comodo, il

racconto, sebbene in prima persona, non si preoccupi di alcuna esigenza di "soggettività". Se il primo episodio è, per sua struttura, seguito in larga parte attraverso le azioni del poliziotto, nel secondo l'oggettivismo narrativo sottrae interesse alla ricostruzione della propria esperienza da parte del commissario. Dal punto di vista "giallo" l'invenzione non manca di scaltrezza, con duplice sfruttamento finale di un certo elemento sorpresa. Sorpresa che è frutto, tuttavia, nel primo caso almeno, di uno sbrigativo arbitrio, al di fuori da giustificazioni plausibili per un gesto improvviso e pur calcolato, come quello del medico che si risolve su due piedi ad uccidere la sua sedicente paziente. La recitazione è sobriamente sostenuta: s'intende che Blier fa la parte del leone (4).

(1) Nel film di Jugert-Kautner si trattava di una storia vera da rendere cinematografabile, e alla discussione partecipavano soggettista, attore e regista, ognuno sostenitore di un proprio finale, rispecchiante le sue personali tendenze ed umori, con conclusiva prevalenza del finale ottimismo. Quest'ultimo suggellava un film artificioso, se pur spesso abile, con intenti moralistici applicabili alla realtà tedesca contemporanea. Si trattava, quindi, di una conclusione di tono affine a quello di *Henriette*, ma sul piano, sia pur relativo, dell'*engagement*, anzi che del *divertissement*.

(2) Anche in *Film Ohne Titel* — è il caso di ricordarlo — il finale drammatico veniva ironizzato tramite l'impiego di inquadrature sghembe, impiego, quindi, affine a quello riscontrabile in *Henriette*, *autoironia* — s'intende — a parte.

(3) Un breve cenno su questo film avevo già incluso nel mio articolo *Berlino, Festival d'Incontro* (*Cinema*, n.s., n. 111, del 15 giugno 1953).

(4) Per *La giovinezza di Chopin* (*Mtodoros Chopina*, 1952), v. *Cinema*, n.s., n. 116 del 31 agosto 1953 (Venezia); per *Chiamatemi Madame* (*Call Me Maaam*, 1953) di Walter Lang, v. *Cinema*, n.s., n. 107, del 15 aprile '53 (Cannes).

**HENRIETTE** (*La Fête à Henriette*). - regia: Julien Duvivier - soggetto e sceneggiatura: Julien Duvivier, Henri Jeanson - dialoghi: Henri Jeanson - fotografia: Roger Hubert - musica: Georges Auric - testo della canzone: Jacques Larme - scenografia: Jean d'Eaubonne - interpreti: Dany Robin, Michel Auclair, Michel Roux, Hildegarde Neff, Louis Seigner, Henri Crémieux, Saturnin Fabre, Daniel Ivernel, Julien Carette - produzione: Regina-Filmsonor, 1952.

**NESSUNO MI SALVERA'** (*The Sniper*). - regia: Edward Dmytryk - soggetto: Edna e Edward Anhalt - sceneggiatura: Harry Brown - fotografia: Burnett Guffrey - musica: George Antheil - scenografia: Walter Holscher - arredamento: James Crowe - interpreti: Arthur Franz, Adolphe Menjou, Gerald Mohr, Marie Windsor, Frank Faylen, Richard Kiley, Mabel Paige, Marlo Dwyer - produttore: Stanley Kramer - produttori associati: Edna e Edward Anhalt - produzione: Columbia, 1952.

**ANCORA E SEMPRE** (*Let's Do It Again*). - regia: Alexander Hall - soggetto: da una commedia di Arthur Richman - sceneggiatura: Mary Loos, Richard Sale - fotografia (technicolor): Charles Lawton jr. - musica: George Duning - canzoni: Lester Lee, Ned Washington - scenografia: Walter Holscher - arredamento: William Kiernan - costumi: Jean Louis - coreografia: Lee Scott, Valerie Bettis - interpreti: Jane Wyman, Ray Milland, Aldo Ray, Valerie Bettis, Leon Ames, Tom Helmore, Karin Booth, Mary Treen - produttore: Oscar Saul - produzione: Columbia, 1953.

**AMORE PROVINCIALE** (*Small Town Girl*). - regia: Leslie Kardos - soggetto: Dorothy Cooper - sceneggiatura: Dorothy Cooper, Dorothy Kingsley - fotografia (technicolor): Joseph Ruttenberg - musica: André Previn - canzoni: Nicholas Brodsky,

Leo Robin - scenografia: Cedric Gibbons, Hans Peters - arredamento: Edwin Willis, Emile Kuri - costumi: Helen Rose - coreografia: Busby Berkeley - interpreti: Jane Powell, Farley Granger, Ann Miller, S.Z. Sakall, Robert Keith, Bobby Van, Billie Burke, Fay Wray, Nat King Cole, Dean Miller - produttore: Joe Pasternak - produzione: M.G.M., 1953.

**SOGNO DI BOHEME** "*La vita di Grace Moore*" (*So This Is Love*). - regia: Gordon Douglas - soggetto: dall'autobiografia di Grace Moore - sceneggiatura: John Monks jr. - fotografia (technicolor): Robert Burks - musica: Max Steiner - scenografia: Edward Carrere - arredamento: George James Hopkins - costumi: Leah Rhodes - coreografia: Le Roy Prinz - interpreti: Kathryn Grayson, Merv Griffin, Joan Weldon, Walter Abel, Rosemary De Camp, Jeff Donnell, Douglas Dick - produttore: Henry Blanke - produzione: Warner Bros. Pictures Inc., 1953.

**LA VOCE DELLA CALUNNIA** (*A Personal Affair*). - regia: Anthony Pelissier - soggetto: dalla commedia "The Day's Mischief" di Leslie Storm - fotografia: Reginald Wyer - musica: William Alwyn - scenografia: Cedric Dawe - interpreti: Leo Genn, Gene Tierney, Glynis Johns, Pamela Brown, Michael Hordern, Walter Fitzgerald, Megs Jenkins, Thora Hird - produttore: Antony Darnborough, 1953.

**SEGUITE QUEST'UOMO** (*Suivez cet Homme*). - regia: Georges Lampin - Soggetto: Jacques Rémy - sceneggiatura: Jacques Rémy, Georges Lampin, Jacques De la Patelliere - dialoghi: Alexandre Breffort - fotografia: Jean-Serge Bourgoin - musica: Maurice Thiriet - scenografia: Paul-Louis Boutié - interpreti: Bernard Blier, Suzy Prim, René Blanchard, Daniel Chaucy, Veronique Deschamps, Guy Decombe, Arthur Devère, Paul Frankeur, Christian Fourcade - produttore: Roger Ribadeau-Dumas, 1952.

# Le mani di Truman

Se qualche giovane di buona volontà volesse prendersi l'impegno lodevole di stendere un completo catalogo delle canzoni di Irving Berlin si troverebbe di certo in un notevole imbarazzo. Si dice infatti che neppure lo stesso autore — nella sua precisione pedante e nel suo ordine esemplare — ricordi con esattezza i titoli delle centinaia di canzoni uscite, in oltre quarantacinque anni di ininterrotta attività musicale, dalla sua penna fevridissima. Irving Berlin: centinaia di songs e di ballads, alcune decine di piccoli capolavori indimenticabili, da Marie From Sunny Italy a The Hostess With The Mostes' On The Ball.

Com'è ormai risaputo Irving Berlin si chiama in realtà Israel "Izzy" Baline ed è nato — figlio, come Al Jolson, di un cantore di sinagoga — a Temun, in Siberia, l'11 maggio 1888. Nel 1893 la famiglia Baline emigra negli Stati e si stabilisce in una vecchia povera casa dell'East-Side di New York. Il giovane "Izzy" frequenta per un poco la scuola ma ben presto le difficoltà economiche e lo scarsissimo rendimento lo tolgono dagli studi. Quattordicenne lo troviamo a vender giornali sui marciapiedi, a cantare nelle osterie e nei ristoranti, ad accompagnare alla questua un pianista cieco, ad ascoltare rapito, dal palcoscenico del "Tony Pastor's Music Hall", le belle canzoni di Harry von Tilzer.

Il suo primo regolare lavoro "musicale" è del 1906: cameriere-cantante al "Nigger Mike Salter's Pelham Café", un "locale caratteristico" di quin'ordine, proprietà di un ebreo russo amico di casa Baline. Il lavoro consiste nel servire vodka e pashka ai clienti e nel cantare, dalle otto di sera alle sei del mattino, uno strano repertorio di canzoni russe e novità di successo.

E' proprio fra l'inverosimile cattivo gusto dell'arredamento falso-russo del "Nigger" che "Izzy" Baline scrive, quasi per gioco, le parole della sua prima canzone, trova un piccolo editore disposto ad aiutarlo, conosce un suo modesto successo, soprattutto diventa Irving Berlin.

Nel 1907 appare infatti, da "Mark & Stern", una canzoncina di poche pretese, dalla melodia facile e dalle parole garbate, firmata M. Nicholson (il pianista accompagnatore del "Nigger") e I. Berlin, dal titolo abbastanza curioso: Marie From Sunny Italy. La relativa fortuna di questo song porta a Berlin qualche decina di dollari e un nuovo impiego: cantante in un buon locale della Quattordicesima, il "Jimmy Kelly's Bar". E' qui che il futuro autore di Blue Skies fa conoscenza con il compositore ed editore Ted Snyder e stringe con lui solidi legami d'amicizia e d'affari. Snyder toglie Berlin dal bar, gli fissa uno stipendio mensile di cento dollari, lo fa studiare musica, gli offre un vantaggioso contratto d'esclusiva. Nasce così la "Waterson-Berlin-Snyder", quella casa editrice che doveva poi diventare, in pochi anni, la fortissima "Irving Berlin Music Inc."

Dal lontano Marie From Sunny Italy ad oggi la strada di Irving Berlin è tutta segnata di grandi e stabili successi. Commedie

musicali, film, canzoni che rimangono indimenticabili nella storia scintillante e clamorosa di Broadway e di Hollywood. Da Blue Skies ad Alexander Ragtime Band, da White Christmas a God Bless America, da Top Hat a Follow The Fleet, da Roses Of Yesterday a How Deep Is The Ocean? da Face The Music ad Annie Get Your Gun.

Il 1944 segna, quasi improvvisamente, il grande "revival" del già cinquantaseienne Berlin. Hollywood gli dedica un film, Blue Skies, con Bing Crosby e Fred Astaire, e Broadway gli porta al trionfo la sua più impegnativa e brillante commedia musicale, Annie Get Your Gun.

Nella scia di successo del film e del "musical" (anche lui portato, poco più tardi, sullo schermo), Berlin lancia nel 1950, e con grande clamore, un suo nuovo spettacolo: Call Me Madam. L'accoglienza del pubblico, alla "prima" a Broadway e alle molte successive riprese, è calorosa e quasi entusiastica e anche la stampa esprime il suo sincero consenso. E' assai difficile scoprire se il merito del successo vada più alla "story" brillante, spregiudicata e quasi scandalistica di Howard Lindsay e Russel Crouse o alle canzoni piacevoli ma non eccezionalmente felici di Irving Berlin. Call Me Madam è infatti uno spettacolo ardito che punta direttamente sulla satira politica i suoi numeri migliori e che non esita, nel clamore del piccolo scandalo, a dimenticare la musica. Novità senza dubbio interessante nella storia di Broadway.

In Call Me Madam i riferimenti a persone e situazioni della vita politica contemporanea sono scoperti ed espliciti. La fragorosa, maleducata ma simpaticissima ambasciatrice Sally Adams, inviata dagli Stati Uniti nel principato del Lichtenburgo, non fa alcun sforzo per nascondere il suo modello in carne ed ossa: l'ambasciatrice americana nel Lussemburgo Pearl Mesta. E così il Presidente Harry è ovviamente Truman e Margaret, la volenterosa cantante perseguitata dai critici, è proprio la sua figlia canterina.

Le molte canzoni di Call Me Madam sono tutte di un livello di mediocre dignità e nessuna è riuscita a conquistare una sua esistenza di successo al di fuori dello spettacolo. I titoli, quasi tutti sconosciuti, lo testimoniano: The Best Thing For You, Dance To The Music Of The Ocarina, Free, The Hostess With The Mostes' On The Ball, It's A Lovely Day Today, Marrying For Love, Once Upon A Time Today, Something To Dance About, They Like Ike, Washington Square Dance, You're Just In Love.

La recente versione cinematografica di Call Me Madam ("Chiamatemi Madame", 1953) ricalca fedelmente e pedantemente lo spettacolo teatrale. Nella parte dell'ambasciatrice Sally Adams troviamo addirittura la stessa interprete della "prima" a Broadway, Ethel Merman che trasporta di peso sullo schermo — con tutti i suoi pregi e tutti i suoi difetti — il più tipico e tradizionale "stile palcoscenico". Accanto

a lei, irresistibile conquistatore di signore mature e incorruttibile ministro, George Sanders. I critici americani si sono dichiarati quasi tutti piacevolmente sorpresi del suo modo di cantare e hanno definito "morbida e suadente" la sua voce. Noi, purtroppo, non abbiamo cuore di condividere quel giudizio, anche se non arriviamo all'aperto dileggio con cui gran parte del nostro pubblico accoglie quelle smorfie inverosimili e quella voce di falso baritono. Veramente piacevoli e brillanti le "performances" di Vera-Ellen (doppiata da Carol Richards) e Donald O'Connor, sia nei balletti che nelle canzoni. I momenti migliori del film? Senza dubbio il primo "numero" della Merman, l'intervista con i giornalisti (The Hostess With The Mostes' On The Ball), poi la danza nel giardino del palazzo reale di Vera Ellen e Donald O'Connor, il balletto di quest'ultimo nella birreria, la canzone della Merman alla festa a corte (International Rag).

Ma, forse, il particolare più felice, per intelligenza e buon gusto di sottile ironia, sono ancora quelle anonime mani che a un tratto, nel mezzo della grande festa di Mrs. Adams a cui partecipano, come avverte ella stessa "ambasciatori, ministri, uomini di governo", si appoggiano al pianoforte a suonare le prime note di Missouri Waltz. Le mani di Harry Truman, naturalmente.

ROBERTO LEYDI

DISCHI:

Call Me Madam

(con Russ Case)

LP (33 RPM) MGM (25 cm) E-531

(con Ethel Merman)

LP (33 RPM) Decca (30 cm) 8035

(con Ethel Merman e George Sanders)

LP (33 RPM) Decca (25 cm) 5465

(con Ethel Merman)

LP (33 RPM) Decca (25 cm) 5304

(con Dinah Shore)

LP (33 RPM) Victor (30 cm) LOC-7005

Una danza di Vera Ellen e Donald O'Connor in Chiamatemi Madame di Walter Lang.



CESARE SELLERI (Bologna). - *Desidererei conoscere — tu scrivi — tutti i film fatti da John Ford e Robert Flaherty. Parlando di John Ford, credo che lo stesso regista sarebbe grato a chi gli facesse conoscere l'elenco completo dei suoi lavori, in riferimento soprattutto al primo periodo per cui neppure la sua memoria lo soccorre. Ti elencherò dunque, anno per anno, i titoli noti, e chiedo scusa nel frattempo ai lettori per lo spazio a loro rubato.* Anno 1917: Cactus, My Pal; Joan of the Cattle Land; The Cattle War; The Round Up; The Range War; The Trail of Shadows; The Secret (tutti in due bobine); The Scrapper; The Soul Herder; Straight Shooting; The Secret Man; Bucking Broadway. Anno 1918: Phantom Riders; Hillbilly; Wild Women; Thieves' Gold; The Scarlet Drop; Hell Bent; A Woman's Fool; Three Mounted Men. Anno 1919: Roped; A Fight for Love; Bare Fists; Riders of Vengeance; The Outcasts of Poker Flat; Ace of the Saddle; Rider of the Law; A Gun Fightin' Gentleman; Marked Men. Anno 1920: The Prince of Avenue A; The Girl in Number 29; Hitchin's Posts; Just Pals. Anno 1921: The Big Punch; The Freeze-Out; The Wall-op; Desperate Trails; Action; Sure Fire; Jackie. Anno 1922: Little Miss Smiles; Silver Wings; The Village Blacksmith. Anno 1923: The Face on the Bar-Room Floor; Three Jumps Ahead; Cameo Kirby (Ladro d'amore). Anno 1924: Hoodman Biind; North of Hudson Bay; The Iron Horse (Il cavallo d'acciaio); Hearts of Oak. Anno 1925: Lightin'; Kentucky Pride (La galoppata di gloria); The Fighting Heart (Campione del ring o Battaglia di giganti); Thank You. Anno 1926: The Shamrock Handicap; The Blue Eagle (Aquila Azzurre); Three Bad Men (I tre birbanti). Anno 1927: Upstream. Anno 1928: Four Sons (Ultima gioia); Mother MacChree (La canzone della mamma); Hangman's House (La casa del boia); Napoleon's Barber; Riley the Cop (Parigi, che cuccagna!). Anno 1929: Strong Boy; Black Watch (La guardia nera); Salute (La grande sfida). Anno 1930: Men Without Women (Il sottomarino); Born Reckless (I vampiri); Up the River. Anno 1931: The Seas Beneath (I dominatori del mare); The Brat; Arrowsmith (Un popolo muore). Anno 1932: Air Mail (L'aeroporto del deserto); Flesh (Il lottatore). Anno 1933: Pilgrimage (Pellegrinaggio); Doctor Bull. Anno 1934: The Lost Patrol (La pattuglia sperduta); The World Moves On (Il mondo va avanti); Judge Priest (Il giudice). Anno 1935: The Whole Town's Talking (Tutta la città ne parla); The Informer (Il traditore); Steamboat 'Round the Bend. Anno 1936: The Prisoner of Shark Island (Il prigioniero dell'Isola degli Squali); Mary of Scotland (Maria di Scozia). Anno 1937: The Plough and the Stars; Wee Willie Winkie (Alle frontiere dell'India); The Hurricane (Uragano). Anno 1938: Four Men and a Prayer (Il giuramento dei quattro); Submarine Patrol. Anno 1939: Stagecoach (Ombre Rosse); Young Mr. Lin-



## LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

coln (Alba di gloria); Drums Along the Mohawk (La più grande avventura). Anno 1940: The Grapes of Wrath (Furore); The Long Voyage Home (Lungo viaggio di ritorno). Anno 1941: Tobacco Road (La via del tabacco); How Green Was My Valley (Com'era verde la mia valle). Tra il 1942 e il 1944: The Battle of Midway e We Sail at Midnight. Anno 1945: They Were Expendable (I sacrificati). Anno 1946: My Darling Clementine (Sfida infernale). Anno 1947: The Fugitive (La croce di fuoco). Anno 1948: Fort Apache (Il massacro di Fort Apache); Three Godfathers (In nome di Dio). Anno 1949: She Wore a Yellow Ribbon (I cavalieri del Nord-Ovest). Anno 1949-50: When Willie Comes Marching Home (Bill, sei grande!). Anno 1950: Wagmaster (La carovana dei mormoni); Rio Grande (Rio Bravo). Anno 1951: This is Corea (documentario). Anno 1951: The Quiet Man (Un uomo tranquillo); What Price Glory? (Uomini alla ventura). Anno 1952: The Sun Shines Bright (Il sole splende alto). Anno 1952-1953: Mogambo. Anno 1954: The Long Gray Line.

Tirato il sospiro, passiamo a Robert Flaherty. Anni 1920-22: Nanook of the North (Nanuk l'esquimese). Anno 1925: The 24 Dollar Island; The Pottery Maker o Story of a Potter. Anni 1923-26: Moana (L'ultimo Eden). Anni 1927-28:

White Shadows of the South Seas (Ombre bianche: in collaborazione con W.S. Van Dyke). Anni 1928-31: Tabu (in collaborazione con F.W. Murnau). Anno 1933: Industrial Britain (in collaborazione con John Grierson). Anni 1933-34: Man of Aran (L'uomo di Aran). Anni 1935-37: Elephant Boy (La danza degli elefanti; in collaborazione con Zoltan Korda). Anni 1939-42: The Land. Anni 1946-48: Louisiana Story. E la supervisione di The Titan: Story of Michelangelo.

GIUSEPPE BURATTI (Recanati). - Il numero d'ordine della pagina sovrastampato ai bordi delle fotografie su Cinema costringerebbe i tecnici ad una lunga e in fondo non necessaria opera di montaggio. Come avrai notato anche i superattrezzati settimanali stranieri devono rinunciarvi. E passiamo al caso La voce del silenzio. «Gli scenaristi — tu scrivi — dell'incomprensibile film di G.W. Pabst hanno liberamente elaborato un soggetto di Zavattini. Ma nel film si hanno tanti accostamenti con l'elucubrazione spirituale di Diego Fabbri, Inquisizione. Il dramma interiore del prete è essenzialmente lo stesso, e identica è la sua risoluzione, salve naturalmente alcune piccole varianti. Che Zavattini abbia a sua volta (inconsciamente, s'intende) liberamente elaborato l'idea di quell'opera teatrale? Che ne pensi?»

In uno dei prossimi numeri CINEMA bandirà un concorso per un soggetto cinematografico, dotato di considerevoli premi in danaro.

Devo risponderti che non ne penso assolutamente nulla; non conosco Inquisizione. In questo complesso caso tocca a Zavattini e a Fabbri rispondere. Avverto però che Fabbri non è incluso nella lista dei dodici (dico dodici) sceneggiatori del film. A proposito di La voce del silenzio scrive Luigi Chiarini, nel suo recente libro Cinema quinto potere (edito da Laterza) nelle pagg. 74 e 75. Cito il brano, senza aver chiesto l'autorizzazione all'autore (e una ragione v'è: ho fretta di risponderti; ma so che Chiarini non se ne avrà a male): «Per ritornare ai preti (di cui egli parlava prima, in riferimento alla censura) si può ancora esemplificare con la storia di un soggetto di Zavattini, Tre giorni sono pochi, sull'animo col quale tante brave persone fanno gli esercizi spirituali. In un convento dove si trovano riuniti, a questo scopo, per tre giorni alcuni professionisti e commercianti, capita il garzone di un barbiere che vi si rifugia perché teme le reazioni del suo principale a cui, in seguito a licenziamento ingiusto, aveva dato un po' di botte. Mentre gli altri partecipanti rimangono sempre legati ai loro affari e ai loro interessi col mondo, il giovane lavoratore è preso dalle prediche del padre gesuita e sente il rimorso per quello che ha fatto. A un certo punto al commerciante sparisce il portafoglio. Ne parla agli altri: tutti sospettano il barbiere perché è un poveraccio e si danno alle indagini per avere le prove del furto. Il giovane preso dagli esercizi spirituali non si accorge di nulla. Alla fine il commerciante ritrova il portafoglio che gli si era incastrato tra la spalliera del letto e il muro. Il padre gesuita, venuto a conoscenza della cosa, nella sua ultima predica vi allude con garbo, ma con fermezza. Mortificazione dell'avvocato, del commerciante e degli altri e soddisfazione del barbiere, che di nulla si accorge e nulla intuisce, per aver riconquistato la pace della coscienza.

«Niente come si vede di men che rispettoso per la religione e per i padri gesuiti, ma satira bonaria verso taluni cattolici superficiali i quali pensano che basti compiere certi riti per essere a posto con Dio e con gli uomini, coi quali seguitano a comportarsi sempre nello stesso modo. Di fronte a costoro, la coscienza viva e sensibile del barbiere che, entrato in convento per altre ragioni, finisce per compiere con vero spirito cristiano gli esercizi spirituali. Ma questo non bastava a rassicurare le coscienze inquiete dei produttori. Nemmeno l'assicurazione di autorevoli sacerdoti valse a far capire che il film era nella più sana ortodossia. «I preti, sì, ragionano bene loro perché non sanno cos'è la censura!» fu la risposta della Casa produttrice, quasi la censura fosse un supremo organo ecclesiastico. E così venne fuori il film di Pabst La voce del silenzio nel quale più nulla è rimasto del primitivo soggetto, se non l'idea degli esercizi spirituali, ma ben poco anche di spirito cristiano».

IL POSTIGLIONE

# FUORI PROGRAMMA LA COLONNA INFAME

**Fiamme gialle** (regia: Clemente Crispolti; produzione: Documento Film) fa parte di una serie di documentari dedicati ai diversi Corpi del nostro esercito. In questo caso sono di scena gli uomini della Guardia di Finanza ed il film ne esamina le varie attività, da quella portuale a quella doganale in maniera piatta e disadorna. Anche la fotografia (ferraniacolor) di Vincenzo Mariani non si distacca da uno standard incline a facili suggestioni "turistiche".

**In funivia al Faito** (regia, Mario Raffi; produzione, Aretusa Film) è un mediocre prodotto turistico, a colori (ferraniacolor), ove le vedute si susseguono alle vedute con disadorna monotonia mentre la protagonista, come ormai d'obbligo una Pampanini "minore", percorre le vie di Castellamare di Stabia e sale poi in funivia al Monte Faito.

**Incursori** (regia, Armando Tamburella; produzione, Aretusa Film) è dedicato ai guardatori del mare ed alle loro imprese rischiose. Il film, a parte una corretta fotografia (ferraniacolor) di Salvatore Occhipinti ed un brano iniziale alquanto efficace, è modesto e rivela ancora una volta il deterioro malvezzo di certi commentatori i quali, trovandosi di fronte a soggetti militareschi, non si fanno scrupolo di attingere alla più altisonante oratoria.

**Uomini del cielo** (regia, Edmondo Albertini; produzione, Documento Film) è dedicato ai manovratori delle grosse gru industriali e portuali. Giovandosi di una ripresa mobilissima e forse anche troppo virtuosa di Francesco Attenni (ferraniacolor), il regista ha tentato di dare vita ad un racconto che riuscisse a rendere, sia pure nella estrema brevità, con sufficiente chiarezza il delicato lavoro che compiono questi uomini, librati nel cielo, sempre attenti alle numerose leve e congegni, ed ai quali oltre ad una perfetta conoscenza del mezzo è richiesta una singolare precisione onde evitare funesti incidenti. Il materiale non è stato però selezionato con la dovuta attenzione e pertanto si ripetono i luoghi comuni del caso e le rituali fotografie di "circostanza".

CLAUDIO BERTIERI

## GLI UCCISORI

E' ancora di turno *Primi piani*, la rivista bimestrale ecc. e questa volta nella persona del suo direttore Mario Milani che, nell'ultimo numero, ha scritto un violento editoriale contro il neorealismo intitolandolo "La spiaggia dei vinti".

Il Milani ha avuto una trovata luminosa per rivelare che cosa si nasconde "dietro i paraventi dell'ispirazione, dell'indagine psicologica, dell'analisi sociale e via dicendo". Dietro quei paraventi si nasconde "quel motore universale cinematografico che si chiama mercantilità... che anima, sostiene, galvanizza, consolida, illumina gran parte dei fabbricatori di cinema...".

"Questa considerazione — aggiunge il Milani — è senza dubbio assai brutale ma, di fronte a certa produzione nostra — vale a dire italiana — che uccide senza pietà l'Italia nella sua gente, nei suoi costumi e soprattutto nelle sue speranze, l'unica parziale attenuante per gli uccisori ha questo nome, sporco ma concreto: denaro".

E i registi italiani, assassini d'Italia, sono sistemati.

Se dovessimo credere che il nostro cinema rispecchia la realtà del nostro Paese, argomenta l'articolista, "dovremmo concludere, sulla scorta di recentissimi esempi offerti dai nostri schermi, che l'Italia è un popolo di viziosi, di degenerati, di traditori, di violenti, di servi, di venduti".

I recentissimi esempi sono, per il direttore di "Primi piani" *La spiaggia* di Lattuada, *I vinti* di Antonioni e *Amore in città*. In appoggio alla sua tesi, il Milani offre argomentazioni di questo genere: "Si consideri la triplice narrazione de *I vinti*. Anche là dove la vicenda drammatica sfugge all'artificio, ogni particolare (limitiamoci pure all'episodio collocato in terra italiana) risulta inserito per la elaborazione, non per la rivelazione, di un caso".

Chiarissimo, come si vede.

Ancora sull'episodio di Lattuada *Amore in città* il Milani scrive: "... è un mirabile esempio di montaggio che unisce alla splendida efficacia del suo ritmo la nauseante volgarità del tema svolto, volgarità sottolineata dalla crudezza offensiva del titolo".

Ora affermare che un titolo come *Gli italiani si voltano* sia offensivo, anzi crudamente offensivo, ci sembra perlomeno esa-

gerato; che gli italiani si voltino al passaggio di una bella donna, è innanzitutto un dato di fatto su cui — prima del film — sono state scritte colonne e colonne di piombo senza che nessuno gridasse al delitto di lesa patria. Come poi possa venire giudicato questo particolare di un costume, è un altro discorso, ma che lo si definisca un tratto di "nauseante volgarità" ci sembra altrettanto esagerato. Disgraziatamente non sappiamo che cosa faccia il Milani quando passeggia per le vie di Milano ma osiamo sperare che non spinga il suo moralismo al punto di comminare l'Inferno per un peccato di così trascurabili proporzioni.

Comunque, la prosa del direttore di "Primi piani" è ricca di altri spunti godibili. Citiamo, come esempio, la chiusa del suo editoriale: "In tale situazione, chi sono, i vinti? I personaggi dei film che, in un modo o nell'altro, pagano dopo aver compiuto delitti o aver fatto l'amore in città o essersi laureati in bestialità sulla spiaggia di lusso? No. Questi sono i fantasmi dei vinti. Anche la loro espiazione è una favola. I vinti, quelli veri, siamo noi, condannati a subire un cinema che uccide quotidianamente la nostra patria".

Non possiamo, però, prima di finire, non rivolgere al Milani una domanda: "Perché, dopo aver scritto un articolo così violentemente polemico contro i film che dipingono gli italiani — dice Lei — come un popolo di viziosi, degenerati ecc., mette in copertina una fotografia di Silvana Mangano nel film *Mambo* (e due altre foto nell'interno) definendolo 'il dramma di due giovani immersi nell'atmosfera instabile e amorale del dopoguerra' quando sappiamo tutti che il *dramma* del film di Robert Rossen è quello di una ballerina che passa dalle braccia di un amante che la sfrutta a quelle di un conte emofiliteico che la paga, e da queste a quelle di un'impresaria che la circonda di un morboso affetto?".

## LE ARMI SEGRETE

«Gina Lollobrigida, M. Scelba, le Vatican, una propagande habile, una compagnie de voyages dynamique: telles sont les armes, secrètes ou visibles, du tourisme italien».

(Da "France-Soir" del 15 maggio 1954).

SCAPINO

L'ampiezza della documentazione da noi raccolta su *Senso* ed il carattere monografico assunto da questo fascicolo ci hanno eccezionalmente costretti, per questa volta, a ridurre su una sola pagina il "Cinema-gira" e a limitare lo spazio concesso alle rubriche ed il numero delle stesse.

Nel prossimo numero riappariranno le rubriche per questa quindicina sospese ed avranno inizio quelle dedicate alle riedizioni ed alla scenografia e ai costumi. Nel prossimi fascicoli potrete inoltre leggere: altre risposte all'inchiesta sulla critica svolta presso i direttori dei quotidiani; le prime schede biografiche del "Chi è?" dei critici; i primi interventi relativi ai dibattiti sulle Mostre e Festival e sui giovani e il cinema; altre puntate dell'inchiesta sul film di categoria B; un articolo di Giorgio Moscon sul problema della censura in Italia esaminato dal punto di vista giuridico, articolo che varrà di apertura ad un dibattito al quale sono stati sollecitati ad intervenire i maggiori giuristi del nostro paese; un'intervista con Carlo Lizzani accompagnata da materiali relativi al suo progetto per un film basato su *Le confessioni di un italiano* di Nievo; un vasto saggio illustrato, di Jan Leyda su Akira Kurosawa, il regista di *Rashomon*; il soggetto originale dell'episodio italiano de *I vinti* di Michelangelo Antonioni, soggetto cui il regista dovette rinunciare per difficoltà di censura e che verrà di noi messo a raffronto con una cronaca dell'episodio reale cui il regista si era ispirato; un'intervista con Giorgio Strehler ed una con Lewis Milestone; uno studio di Tullio Kezich sulla nascita del "western" come spettacolo e una sua serie di articoli sui rapporti tra il cinema americano e la storia, politico-militare, sociale, culturale, artistica e del costume degli Stati Uniti; una documentazione sui "trent'anni" della Metro Goldwyn Mayer; un "film index" di Vittorio De Sica a cura di Giusto Vittorini e Roberto Chiti; una "galleria" di Lea Padovani di Morando Morandini; una "retrospettiva" di Une partie de campagne di Franco Rossetti; un articolo di Piero Portalupi sui vari tipi di procedimento a grande schermo, osservati dal punto di vista dell'operatore. Portalupi ha inoltre riservato a noi il suo "album" fotografico personale: potrete così osservare aspetti suggestivi ed inediti di Roma, New York, etc., attraverso l'obiettivo di un operatore di classe.

Lo stesso Portalupi si è messo a disposizione dei nostri lettori per rispondere ai quesiti tecnici che essi spesso ci pongono. Di conseguenza, preghiamo i lettori di voler, d'ora in avanti, indirizzare tali quesiti non più al Postiglione, il quale rimane a loro disposizione per ogni altro argomento, ma alla rubrica "Panfocus", presso la nostra redazione, rubrica che verrà appunto tenuta da Portalupi.

Livia e Franz, gli eroi di *Senso*:  
Alida Valli e Farley Granger.

