



Franco Prono

Tre ritratti cinematografici di Riccardo Gualino

Numerosi sono i film italiani degli anni Cinquanta e Sessanta in cui appare il personaggio di un milionario, o miliardario, o produttore cinematografico, che in qualche modo rimanda alla figura di Riccardo Gualino per qualche suo aspetto particolare sul piano biografico o comportamentale, oppure perché alcune sue battute echeggiano frasi notoriamente attribuite al finanziere biellese. D'altra parte, non dimentichiamo che Gualino in quest'epoca è - insieme con Agnelli e Rizzoli - uno dei pochi capitalisti italiani conosciuti dal grande pubblico; inoltre la sua attività in campo cinematografico come presidente della Lux fa sì che registi e sceneggiatori lo frequentino per ragioni di lavoro, o comunque abbiano rapporti professionali con lui.

Vorrei però concentrare l'attenzione in particolare su tre film nei quali appare un personaggio che rispecchia in modo esplicito e intenzionale, a livello sia fisico, sia caratteriale e ideologico, alcune peculiarità del grande produttore, pur senza citare il suo nome. Ne *La spiaggia* (1953) di Alberto Lattuada, *I compagni* (1963) di Mario Monicelli, *Enigma* (1986) di Jean Rouch appaiono personaggi (il miliardario Chiastrino, il padrone della fabbrica in sciopero, il mecenate Sir Richard) caratterizzati in modo tale da dichiarare precise analogie con Riccardo Gualino.

*La spiaggia*¹

Il film di Lattuada ha per protagonista una prostituta, Annamaria, che insieme alla figlioletta si reca a trascorrere due settimane di vacanza in una cittadina balneare della

¹ *La spiaggia* (titoli stranieri: *La pensionnaire*, *The Beach*, *Riviera*). Regia e soggetto: Alberto Lattuada; sceneggiatura: Alberto Lattuada, Luigi Malerba, Rodolfo Sonogo; collaboratore alla sceneggiatura: Charles Spaak; fotografia (Ferraniacolor): Mario Craveri; operatore: Giovanni Raffaldi; musica: Piero Morgan [Piero Piccioni]; suono: Ercole Pace, Eraldo Giordani; montaggio: Mario Serandrei; scenografia e costumi: Dario Cecchi, Maurizio Serra Chiari; interpreti: Martine Carol (*Annamaria Montorsi*), Raf Vallone (*Silvio*, *il sindaco*), Mario Carotenuto (*Carlo Albertocchi*), Clelia Matania (*signora Albertocchi*), Carlo Romano (*Luigi*), Carlo Bianco [principe Basilio D'Angiò] (*Chiastrino*), Nico Pepe, Marco Ferreri (*due fumatori*), Mara Berni (*signora Marini*), Nada Fiorelli (*Ester*), Valeria Moriconi (*Gughi*), Enrico Glori (*direttore dell'albergo*); aiuto regia: Aldo Buzzzi; direttori di produzione: Bianca Lattuada, Claude Heymann; locations: Spotorno, Finale Ligure, Milano (Stazione Centrale); produzione: Titanus, Gamma Film Française C.C.C.; distribuzione: Titanus; origine: Italia/Francia; anno di produzione: 1953; durata: 100'.

Riviera Ligure, Pontorno, che appartiene quasi interamente al miliardario Chiastrino. Dopo alcuni giorni di vita tranquilla in un grande albergo, viene riconosciuta dall'ospite di un villeggiante. La notizia fa con rapidità il giro del paese e Annamaria, nonostante l'aiuto del sindaco e nonostante la sua intenzione di stabilirsi lì e di mantenersi con un lavoro onesto, sarebbe costretta ad andarsene se non intervenisse in suo favore il miliardario, il quale le offre il braccio durante la passeggiata serale ed in tal modo costringe tutti i villeggianti a salutarla rispettosamente.

Secondo Lattuada, si tratta di un film «divisionista», «costruito con piccoli frammenti», i cui personaggi, «come i colori di una pittura divisionista, compongono un quadro della meschinità e ipocrisia piccolo-borghese»². Questa «struttura divisionista» rappresenta perfettamente la dicotomia esistente

[...] tra mondo delle apparenze e mondo della realtà nel quale si sviluppa il dramma della protagonista [...] il mondo in cui vive è un mondo delle apparenze, dove la celebrazione dei riti della mondanità (i discorsi, l'abbigliamento, la passeggiata) si fonda sulla convenzionalità dei segni, cioè sul tacito accordo di tutti. La stessa dimensione spazio-temporale è modellata sull'opposizione tra "realtà" e "apparenza"³.

La ritualità della vita quotidiana dei villeggianti del grand hotel, scandita dalle ore dei pasti, della siesta, del bagno in mare, della passeggiata, del riposo, crea continue oscillazioni tra la realtà drammatica, patetica, grottesca delle persone, e la finzione dettata da regole sociali conformiste e convenienze economiche.

La stessa configurazione dello spazio risponde a questa divaricazione, distribuendo l'azione tra i luoghi in cui i personaggi vivono un ruolo "effettivo", "reale" (la camera d'albergo di Annamaria, il cantiere del sindaco, la questura) e quelli in cui esibiscono un'immagine artificiosa (il lungomare, la spiaggia, il ristorante). [...] Lattuada dà forma e corpo al mondo delle apparenze che governa gli sviluppi della storia e che ne precisa il senso profondo: la prostituta, rifiutata per ciò che è, viene accettata per ciò che *sembra*⁴.

² Alberto Lattuada, in "Inquadrature" n. 11, 1963.

³ Claudio Bertieri, *Alberto Lattuada*, La Nuova Italia, Firenze, 1981.

⁴ Ibidem.

Queste tematiche antiborghesi non sono affatto nuove nel cinema di Lattuada: «la borghesia, eterno bersaglio del regista, è attaccata non attraverso questo o quel personaggio, ma “in toto” per bollarne l’ipocrita perbenismo di cui solo i ricchissimi possono fare a meno»⁵. I ricchi villeggianti vivono in un mondo falso, vanesio, vuoto; sono schiavi del denaro e incapaci di provare sentimenti, affetti, comprensione umana. Il sindaco comunista è simpatico, onesto, ha buone intenzioni, ma non ha nessuna possibilità di operare concretamente nella realtà. Il miliardario Chiastrino, grazie al denaro, controlla tutti coloro che si muovono intorno a lui, li tiene a distanza, li umilia, li tiene al guinzaglio senza concedere loro nulla, salva la protagonista dal disonore e dall’emarginazione grazie al credito sociale che il denaro gli assicura.

Inevitabili sono le polemiche, nel momento in cui il film esce nelle sale, sia da parte della stampa cattolica e filogovernativa, sia da parte di quella di area social comunista. Il Centro Cattolico Cinematografico giudica inaccettabile la

[...] tesi fondamentale del film, secondo cui nell’attuale società il denaro sarebbe l’unico valore determinante e l’unica soluzione per un mondo migliore sarebbe l’avvento di una società non basata su principi cristiani; la descrizione eccessivamente pessimistica dell’ambiente⁶.

Secondo alcuni giornali d’ambiente cattolico, *La spiaggia* è il «più sfacciato film comunista accettato da compiacenze qualificate»⁷ e testimonia il fatto che «il comunismo si prepara a far saltare tutto per aria»⁸ Il “pessimismo” con cui Lattuada rappresenta la società italiana risulta sgradito anche al governo democristiano dell’epoca: i quotidiani di sinistra sparano

[...] tutti i giorni titoloni sul caso Montesi, visto come incontestabile riprova delle degenerazioni della classe dominante, ai democristiani del governo dispiace che stia uscendo nelle sale un film il cui eroe positivo, l’uomo di buona volontà è un

⁵ Callisto Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, Gremese, Roma, 1985.

⁶ “Segnalazioni Cinematografiche” n. xxxv, 1954.

⁷ “Settimana del clero” di Padova, aprile 1954.

⁸ Lorenzo Bedeschi, in “Vita Nova” di Pisa, aprile 1954.

sindaco del Pci che sventola l'organo del partito sotto gli occhi di un povero missionario reduce dall'Africa Equatoriale⁹.

Dall'altro lato, alla prima proiezione del film Antonello Trombadori e Mario Alicata (membri della Direzione del Partito Comunista), presenti in sala, cominciano ad urlare il loro aperto dissenso mentre ancora è in corso l'ultima sequenza: «Giunti alla scena in cui Mario Carotenuto [in realtà non si tratta di lui, ma di Carlo Bianco che interpreta il ruolo del miliardario Chiastrino, N.d.R.] offre il braccio a Martine Carol e lei si aggrappa a quel braccio e tutti la salutano con un inchino, Alicata cominciò con Trombadori a urlare nel buio prima che finisse: “Nooo, nooo mai! Sottobraccio del capitalista! No, mai!”»¹⁰. Una rivista ideologicamente schierata come marxista, “Cinema Nuovo”, accusa Lattuada di aver rappresentato un sindaco comunista incapace di uscire da una logica piccolo borghese e individualista: «Per esplicitare la funzione di antagonista nei confronti del miliardario, avrebbe dovuto essere l'espressione di idee e forze più generali»¹¹.

Peraltro su “l'Unità” Ugo Casiraghi affronta l'argomento con atteggiamento distaccato, affermando che si tratta di un film consolatorio e non riconoscendo verosimiglianza all'intervento risolutore del miliardario nel finale.

Non c'è dubbio che nonostante l'amarezza della chiusa, al bravo pubblico che non per caso si riconosce nella fauna di questa spiaggia, venga offerta in extremis la scappatoia di identificarsi nel miliardario, questo pittoresco e favolistico personaggio che Lattuada ha creato veramente dal nulla¹².

Al contrario Umberto Barbaro, altro intellettuale “organico” al Pci, giudica in modo positivo il lavoro di Lattuada.

Così come è oggi la società, commenta il vecchio miliardario salvatore, non è possibile quello che il sindaco vorrebbe per lei. Una morale che si potrebbe tradurre in termini diversi; ma è un compito che Lattuada lascia allo spettatore intelligente.

⁹ Tatti Sanguineti, *La puttana, il sindaco, il miliardario e il contapalle*, in Tatti Sanguineti (a cura), *La spiaggia*, Le Mani/Cineteca di Bologna, 2001, p. 276.

¹⁰ Rodolfo Sonogo, Ivi, p. 39.

¹¹ Stelio Martini, in “Cinema Nuovo” n. 38, luglio 1954.

¹² Ugo Casiraghi, in “L'Unità”, 26 febbraio 1954.

Nessuno prima di Lattuada aveva, in Italia, dato una descrizione così veritiera e bruciante dell'alta borghesia italiana¹³.

A parere di Alberto Moravia sono inopportune le polemiche ideologiche perché il film non avanza nessuna riflessione sull'attualità italiana, ma ripropone vecchi schemi narrativi e tipologie stereotipate di personaggi:

I tre personaggi principali [...] non hanno né psicologia né carattere; sono tre astrazioni di cui non sarebbe difficile rintracciare l'origine nella narrativa ottocentesca: la Peccatrice pentita, il Miliardario cinico e onnipotente, l'Uomo di sinistra progressivo¹⁴.

Con una lettera al direttore de "L'Europeo", Alberto Lattuada afferma di non essere comunista e di non aver voluto affatto realizzare un'opera «di propaganda», ma di aver rappresentato «un piccolo mondo e le sue ipocrisie, piegate soltanto al potere sovrano del denaro». Ciò ha scatenato «varie punzecchiature da destra e da sinistra»:

Da una parte si vuole che il sindaco vada "fino in fondo" rovesciando il miliardario, dall'altra si chiede che il miliardario sia meno spregiudicato nel giudicare la società che lui stesso domina. In sostanza si infastidiscono di vedere la vita nel suo dramma attuale e vorrebbero semplicisticamente che io consegnassi con presunzione la soluzione storica dei nostri mali¹⁵.

La figura del miliardario Chiastrino assume dunque un'importanza particolare nella struttura narrativa e costituisce la chiave ideologica nell'analisi critica del film. Qualcuno ha avanzato paragoni con quei miliardari che compaiono in tanti film di Frank Capra; in realtà si tratta di un personaggio ben più complesso ed ambiguo: per tre quarti del film sembra indifferente a tutto, impegnato solo nell'osservare da lontano coloro che lo circondano grazie ad un binocolo, poi alla fine agisce come *deus ex machina* per risolvere i problemi della protagonista¹⁶. Chiastrino è interpretato da un non-attore, un vecchio

¹³ Umberto Barbaro, in "L'Eco del Cinema e dello Spettacolo" n. 68, 15 marzo 1954.

¹⁴ Alberto Moravia, "L'Europeo", 21.3.1954.

¹⁵ Alberto Lattuada, lettera a "L'Europeo", pubblicata in "Cinema Nuovo" n. 33, aprile 1954.

¹⁶ Con qualche ragione Fernaldo Di Giammatteo avanza una critica al ruolo del miliardario nel film: «Avvolto il miliardario in un alone di mistero, tanto valeva mantenercelo, e nascondere totalmente la sua personalità allo spettatore. Tanto valeva, insomma, che non comparisse mai, e che di lui tutti parlassero

aristocratico squattrinato, qualificato nei titoli del film come Carlo Bianco. Racconta Bianca Lattuada:

Carlo Bianco è uno pseudonimo. Il nome vero era Basilio D'Angiò. Principe Basilio D'Angiò. Mio fratello Alberto lo aveva incontrato a passeggio col suo bastone in via Paganini, lo aveva fermato e gli aveva chiesto un appuntamento. Il principe era squattrinato e viveva da solo molto modestamente. Ci ricevette in una casa sbrindellata piena di reliquie conciatissime. [...] Viaggiava per i tribunali in una vertenza infinita per tornare in possesso d'una antica torre di famiglia nella campagna romana. Alberto, come sempre, fu abilissimo a spiegare. A convincere, a sedurre. Il nobiluomo acconsentì alla parte del miliardario eccentrico. [...] L'interpretazione che il principe diede del capitalista d'alto rango fu brillantissima. Anche sul set, come nella vita, era riservato e solitario. Non fece comunella con nessuno, né manifestò intenzione di continuare nel cinematografo. Alla sera a Spotorno, mentre si favoleggiava sulla sua identità misteriosa che ci aveva chiesto di non rivelare a nessuno, Basilio D'Angiò si ritirava in camera sua in compagnia di una bottiglia di vino¹⁷.

senza vederlo, con invidia, ansia, malignità (a seconda delle diverse situazioni personali). L'apparizione finale – improvvisa e sconvolgente – avrebbe davvero adombrato l'intervento di un "deus ex machina", quale in definitiva Lattuada lo considera. Sarebbe stata, oltre tutto, un'allegoria più efficace e pertinente, giacché attraverso il mistero mantenuto sino alla fine si sarebbe espresso lo stato d'animo che domina la borghesia sotto il controllo di forze economiche dall'esterno invisibili e inafferrabili: così si giunge, per il borghese che subisce, ai confini dell'irrazionale, e si precipita nel vagheggiamento di imprecise, assurde e "meravigliose" speranze» (Fernaldo Di Giammatteo, in "Rassegna del Film" n. 20, gennaio-maggio 1954).

¹⁷ Bianca Lattuada, in Tatti Sanguineti (a cura), *La spiaggia*, cit., p. 22.

Valeria Moriconi, interprete del personaggio di Gughi, conferma l'alone di mistero che circondava il misterioso "Carlo Bianco": «Si diceva che l'interprete fosse un principe russo: non parlava mai con nessuno e anzi sembrava che non conoscesse nemmeno l'italiano. Un'aderenza fisica e totale al suo personaggio»¹⁸. Luigi Malerba ricorda l'entusiasmo del regista per questo attore improvvisato: «Più di tutti lui teneva al personaggio del miliardario, letteralmente elettrizzato dall'aver scovato, per interpretarlo, questo Principe D'Angiò»¹⁹.

Può essere significativo riflettere anche sul nome "Bianco" inventato da Lattuada, che in qualche modo identifica il personaggio con il suo aspetto, dal momento che indossa esclusivamente abiti (e cappello panama) rigorosamente bianchi. Era consuetudine di Lattuada attribuire al colore bianco un ruolo particolare che «si carica di mistero e di sensi ambigui. Di bianco vestono i personaggi "cattivi", i "cinici" dei suoi film: [...] Il bianco è il mistero, ma anche la *sezione* di Mondrian, lo spazio da colmare col forte, caro e "dannato" peso del sesso, del vizio e del "peccato"»²⁰. Ma di bianco era solito vestirsi anche Riccardo Gualino, e fuori di dubbio è la somiglianza fisica tra lui e Chiastrino. Così Mario Soldati descrive Golzio, il personaggio del romanzo *Le due città* ispirato al finanziere biellese: «di media statura, magro, pallido come l'avorio, i capelli tirati lisci sul cranio, l'occhio freddo, le labbra sottili e fisse in sorriso di cortesia. Senza dubbio sembrava molto più vecchio di quello che era»²¹. Sembra la descrizione di Chiastrino, peraltro privo quasi sempre di quel "sorriso di cortesia". Inoltre il naso adunco, elemento caratteristico del volto di Gualino, è adombrato dal profilo del principe D'Angiò.

Proseguiamo evidenziando altre analogie tra la persona reale e il personaggio. La prima volta che nel film viene nominato Chiastrino, mentre il treno sta portando Annamaria al mare, Silvio (il sindaco di Pontorno, che cerca di convincere i viaggiatori a fermarsi lì) dice che il miliardario è il "fondatore" dell'industria della seta artificiale – ricordo che

¹⁸ Valeria Moriconi, Ivi, p. 305.

¹⁹ Luigi Malerba, Ivi, p. 41.

²⁰ Giuseppe Turrone, *Alberto Lattuada*, Moizzi, 1977.

²¹ Mario Soldati, *Le due città*, Garzanti, Milano, 1964.

Gualino era il magnate della Snia Viscosa e della Rumianca, *leader* nel settore della seta artificiale a livello internazionale²².

E ancora: nella versione della sceneggiatura consegnata dalla Titanus al Ministero, la prima apparizione di Chiastrino nel film è in qualità di “osservatore di formiche”: egli osserva Annamaria, sua figlia Caterina e gli altri villeggianti attraverso un binocolo, «poi si volge ad una piccola radio che sta trasmettendo il listino di Borsa italiano e straniero. VOCE RADIO: “Ilva 716,5, Snia Viscosa 818, Chiusura della Borsa di Londra... Lloyds 1200...”²³. La citazione della Snia Viscosa non è evidentemente casuale. Anche in apertura della sequenza in cui avviene il colloquio tra Chiastrino e Gughi, la ragazza che gli chiede un aiuto finanziario, il miliardario sta ascoltando le quotazioni di Borsa alla radio.

Chiastrino appare in ogni occasione un feroce propugnatore dei principi del capitalismo più spregiudicato. Quando conferisce il premio per il miglior castello di sabbia a quello costruito da Caterina, figlia di Annamaria, benché sia certamente il più brutto di tutti, è evidente che il suo gesto è motivato dal crescente interesse per la bella villeggiante, ma egli lo giustifica come un saggio insegnamento rivolto ai bambini.

Il miliardario cammina molto lentamente sul bordo del mare e passa in rassegna i castelli osservandoli con gravità. I bambini stanno schierati in attesa con le mani dietro la schiena. Caterina è dietro il suo castello piccolo, un po' storto e senza ornamenti. [...]

Il miliardario passa lentamente di fronte al castello di Bruno osservandolo appena, senza fermarsi, poi il suo sguardo si sposta ad Annamaria e finalmente scende al castello di Caterina. Tutti trattengono il fiato.

Miliardario: “Di chi è questo?”

Caterina: “L’ho fatto io”...

Miliardario: “Allora hai vinto tu... [...]

²² «Silvio: [...] Del resto, pensi che [a Pontorno] ci abita da dieci anni Chiastrino.

Giornalisti: Chi?... Quello che ha fondato la seta artificiale?...

Silvio: Lui, lui... il miliardario...

Giornalista grasso: Ma Chiastrino è ancora vivo?

Silvio: Vivissimo.

Giornalista grasso: Quanti anni ha?

Silvio: Ma... settanta... Ma lui dice che vuole arrivare a cento. Per questo si è stabilito a Pontorno» (*Sceneggiatura de La spiaggia*, in Tatti Sanguineti (a cura), *La spiaggia*, cit., p. 67).

²³ Ivi, p. 73.

Annamaria è leggermente impaurita vedendosi al centro di una situazione un po' strana.

Annamaria al miliardario, timidamente: "Ma... forse non è molto giusto..."

Il marito di Patrizia e altre signore intervengono per adulare il miliardario.

Voci varie: "Effettivamente... Eppure nella sua modestia... ha qualcosa di poetico... capisco... capisco."

Miliardario (calmo): No... è il più brutto... ma bisogna insegnare al bambino l'ingiustizia il più presto possibile²⁴.

Quest'ultima battuta, assicura Sonogo, è stata scritta dal grande Charles Spaak, coinvolto nel film come collaboratore alla sceneggiatura nel quadro della coproduzione italo-francese: «È una battuta tipicamente francese, molto colta e tagliente, che mi fu di lezione e di modello per un certo tipo di dialogo paradossale, molto più efficace d'una battuta di tipo naturalistico»²⁵.

La mentalità del capitalista spregiudicato emerge anche nel colloquio tra Chiastrino e l'unica persona che ha libero accesso alla sua stanza, un bambino – una specie di piccolo sciuscià – che "fa affari" con lui: raccoglie e vende stracci e bottiglie vuote, organizza piccoli commerci che gli rendono poche centinaia di lire e poi consegna i soldi al miliardario il quale li conserva (con gli interessi) prendendosene la metà. Sembra che il vecchio riconosca nel bambino le capacità che gli appartengono, il senso del commercio che egli considera prezioso. Il bambino rivela però qualche perplessità a fidarsi dell'altro: «Mi hanno detto che non mi devo fidare di te». Chiastrino sorpreso gli risponde: «Ma noi siamo soci metà e metà!», come se questa fosse una garanzia di onestà e correttezza. E il piccolo: «Ma i tuoi soci sono tutti andati a finir male»²⁶. Segue una grassa risata del miliardario. Gli spettatori de *La spiaggia* erano probabilmente al corrente delle vicende finanziarie che avevano visto come protagonista Gualino, il quale più volte era giunto al fallimento per rialzarsi subito dal disastro e aprire nuove attività, lasciando però i suoi soci sul lastrico.

Infine, quando Chiastrino rifiuta di aiutare economicamente la giovane e bella Gughì che rischia di finire in carcere a causa di un assegno a vuoto, lei è disgustata

²⁴ Ivi, pp. 184-186.

²⁵ Rodolfo Sonogo, *Parla Sonogo*, Ivi, p. 38. In generale, si può forse affermare che il contributo di Spaak «ha probabilmente conferito al film un gusto per gli intrecci secondari che arricchiscono il discorso, ma lasciano poche alternative a una visione disperata e disperante dell'umanità» (Jean A. Gili, Ivi, p. 299).

²⁶ *Sceneggiatura de La spiaggia*, cit., p. 102.

dall'atteggiamento ostile del vecchio e andandosene esclama: «Lei è una bestia, non è un uomo». E lui: «E chi ha mai detto il contrario»²⁷. Come non pensare qui ad una nota espressione di Mario Soldati: «Gualino era disumano»²⁸? La “religione del capitale”, secondo lo scrittore piemontese, aveva privato il finanziere di ogni sentimento e sensibilità umana.

Peraltro, inizialmente lo sceneggiatore Rodolfo Sonego non pensava affatto ad ispirarsi a Riccardo Gualino per creare il personaggio del miliardario. Certamente non lo aveva mai incontrato di persona.

Sonego non è nessuno per il miliardario di Biella. Al massimo gli è accaduto di conferire con il suo factotum, il maestro Gatti, che gli ha fatto l'elemosina di qualche documentarietto Lux da undici minuti. E Sonego, che ha già capito che si può scrivere bene solo sulle persone che si conoscono benissimo, mentre lui di ricchi conosce solo quelli del cinema²⁹.

Sonego conosceva invece piuttosto bene Angelo Rizzoli il quale lo aveva in grande simpatia e lo aveva invitato nella sua villa ad Ischia, e a lui si ispirò nella prima stesura della sceneggiatura.

Sonego tornò da Ischia affascinato sedotto vinto. Ai vecchi compagni, che lo aspettavano all'osteria Menghi, cominciò a raccontare così il suo viaggio a sud: “e soprattutto non venite mai più a parlar male dei ricchi...” [...] E Sonego avrebbe buttato forse giù un primissimo trattamento del copione che si chiamava *L'isola*³⁰.

Ma Lattuada voleva che il miliardario del suo film fosse il proprietario non di un'isola del Sud, ma di un paese della Riviera ligure, sia perché il fatto di cronaca che aveva offerto lo spunto per il soggetto era avvenuto ad Alassio, sia perché lui e la sorella Bianca, come «molte famiglie della borghesia milanese in quegli anni»³¹ avevano passato molte estati della loro infanzia e giovinezza a fare i bagni a Noli e Sestri Levante. Proprio a Sestri – ricorda Bianca - «c'era una splendida villa di Riccardo Gualino. Per questo in

²⁷ Ivi, p. 180.

²⁸ Mario Soldati, citato in Alberto Farassino, *Lux Film*, Il Castoro, Milano, 2000.

²⁹ Tatti Sanguineti, *La puttana, il sindaco, il miliardario e il contapalle*, cit., p. 258.

³⁰ Ibidem.

³¹ Bianca Lattuada, Ivi, p. 18

un primo tempo Alberto aveva pensato a Noli, poi ripiegammo su Spotorno dove fu girato quasi tutto il film»³². Ci interessa soprattutto rilevare che Lattuada spinge Sonego a modificare le caratteristiche del personaggio del miliardario, cancellando le tracce del moderno, aperto e disponibile Rizzoli³³, e prendendo da Gualino la misantropia, l'inavvicinabilità, l'ambiguo equilibrio tra antica aristocrazia del denaro e cagliostroscio gusto per l'avventura. Il regista conosceva bene Gualino, aveva lavorato proficuamente con lui, finché giunse ad un'insanabile rottura, in seguito ad un episodio che egli stesso ricorda:

Anna aveva fatto un miliardo in Italia, nel 1950. Una cifra mirabolante. Dopo il successo anche internazionale del film, andai dall'avvocato [Gualino, N.d.R.]: "Guardi avvocato, ho bisogno di un milione. Ho comperato un appartamento e ho versato degli anticipi. Avrei bisogno di un milione. Vorrei che lei me lo desse: *Anna* è stato un grande successo... io ho avuto nove milioni che, con le tasse, sono diventati sette". Gualino aveva un tavolo di cristallo molto avveniristico, sostenuto da due gambe d'acciaio. Si infilò con la testa fin sotto questo tavolo e mi disse: "Ma perché? Ma perché? Che cosa mi viene a dire, Lattuada? Non lo sa che quello che lei mi chiede è contro le regole capitalistiche? Io non posso assolutamente darle questo milione. Io glielo darei... Anzi, quanti ne ha avuti? Nove? Firmiamo subito il doppio per il prossimo film". "No! Io vorrei questo milione oggi. Da lei". Lui era tutto rosso, piegato in due: "Non glielo posso dare perché contravviene ai concetti base della mia vita. Lei ha lavorato per noi. Noi potevamo perdere tutto. Potevamo guadagnare. Guadagniamo con un film, perderemo con un altro. Ma questo non c'entra. Lei ha firmato un contratto con noi e noi l'abbiamo rispettato. Basta". Io rimasi molto disgustato da questa specie di religione del capitale e non girai mai più con la *Lux*³⁴.

Non ci stupiamo dunque se Lattuada, nel film che realizza con la Titanus subito dopo la rottura dei rapporti con Gualino, si diverte a mettere ironicamente in scena il personaggio di un miliardario che esprime incondizionata adesione alla "religione del capitale". È

³² Ivi, p. 20.

³³ «Rizzoli era il magnate di tipo nuovo, totalizzante e sinergico solo a se stesso. Era il padrone di tutto: radio, giornali, cinema. Aveva in qualche modo anticipato il modello berlusconiano» (Alberto Lattuada, in Tatti Sanguineti (a cura), *Il cinema secondo Sonego*, Transeuropa/Cineteca di Bologna, 2000).

³⁴ Alberto Lattuada, in Tatti Sanguineti (a cura), *Il cinema secondo Sonego*, Transeuropa/Cineteca di Bologna, 2000, p. 257.

lecito peraltro chiedersi se questo Chiastrino, rigido assertore dei ferrei principi su cui si basano le regole del profitto, scontroso, “disumano” ma al tempo stesso “salvatore” della protagonista, in ultima istanza sia un personaggio positivo o negativo, cioè se prevalgano gli aspetti che determinano la sua “antipatia” di fronte al pubblico delle sale cinematografiche, o quelli che permettono (come ha afferma Casiraghi: vedi p 2) agli spettatori di identificarsi con lui quale benefico *deus ex machina*.

Osserviamo anzitutto che la versione della sceneggiatura che ho citato fino ad ora è quella ad “uso revisione”, depositata dalla Titanus presso il Ministero dello Spettacolo, non quella desunta dal film³⁵. La censura italiana fu severa con *La spiaggia*: la Commissione di revisione cinematografica impose il divieto di visione ai minori di sedici anni e tagli di porzioni di sequenze e dialoghi. Quattro tagli riguardano scene ritenute «offensive del pudore della morale e della pubblica decenza»³⁶; due riguardano invece aspetti del film giudicati «contrari all’ordine pubblico»³⁷, cioè “ideologicamente orientati” in modo difforme da quello governativo. Ma il testo definitivo della sceneggiatura, conservato negli archivi della Titanus, apporta altre modifiche significative rispetto alla versione iniziale, che paiono motivate soprattutto da ragioni di “prudenza”, per evitare denunce alla magistratura da parte di cittadini benpensanti.

Innanzitutto scompare un chiaro riferimento a Gualino (di cui già si è parlato) previsto dalla sceneggiatura ad “uso revisione”: la radio che in due diverse sequenze dà al miliardario informazioni sulle quotazioni di Borsa. Possiamo ipotizzare che il produttore Cristaldi (Titanus) abbia voluto “alleggerire” le chiare allusioni al presidente della Lux, sostituendo alla voce della radio una musica di sottofondo.

³⁵ Oggi (2010) il film *La spiaggia* non esiste in commercio e da molti anni non viene programmato in nessuna rete televisiva. Non ho potuto vedere la copia in pellicola conservata alla Cineteca Nazionale, ma ho reperito con non poche difficoltà una copia in Dvd, registrata da una trasmissione del film su RaiUno di qualche anno fa - di discreta qualità ma in bianco e nero - conservata dall’Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino, ed un’altra pure in Dvd e di eccellente qualità (un magnifico Ferraniacolor) conservata dalla redazione di *Fuoriorario* di RaiTre. Questi due Dvd sono sostanzialmente identici, a parte l’aspetto cromatico.

³⁶ Delibera della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Servizi spettacolo, informazione e proprietà intellettuale del 15 aprile 1954, pubblicata in Tatti Sanguineti (a cura), *La spiaggia*, cit., p. 292: «1) Togliere la sequenza nella quale si vede la Contessa Azzurra in abito succinto che si reca a tavola e la battuta che le dice il suo socio: “Perché non ti togli anche il reggiseno?”; 2) Togliere la sequenza in cui si vede la bagnante bruna seduta a tavola in succinto costume da bagno; 3) Togliere il primo piano della ragazza sdraiata sulla spiaggia adagiata sul fianco con un succinto costume due-pezzi; 4) Nella scena in cui la Carol e la bagnante bruna escono dalla acqua e si recano a fare la doccia (quando alla Carol questa chiede 5.000 lire in prestito) eliminare tutta la parte in cui si vede la bagnante bruna in costume succinto» (Ibidem).

³⁷ Ivi, p. 293: «1) Nella conversazione tra il sacerdote ed il sindaco evitare che si veda il titolo del giornale “l’Unità”; 2) Nella conversazione tra il sindaco e la Carol togliere la domanda che questa fa al sindaco: “Di che partito sei?”» (Ivi, pp. 292-293).

Di fondamentale importanza pare soprattutto il cambiamento a cui è stato sottoposto, dalla sceneggiatura definitiva, il monologo finale di Chiastrino. Egli, dopo aver invitato Annamaria a passeggiare sottobraccio a lui costringendo tutti i villeggianti a salutarla, si accorge degli sguardi che la donna rivolge al sindaco (il quale aveva evidentemente suscitato in lei interesse e simpatia) e le dice:

Lo so perché piange... ha ragione... lui è un bravo ragazzo... voleva trasformare la sua vita, ma questo non è possibile senza cambiare tutto il resto... E lui questo lo sa. È troppo giovane ed impulsivo... lui vorrebbe fare tante cose: mettere ladri in prigione, redimere le prostitute e forse ridurre un pochino il mio patrimonio... (ha un sorriso da diavolo)³⁸

A questo punto, la sceneggiatura ad “uso revisione” prevedeva le seguenti battute: «ma è ancora troppo presto... e allora approfittiamone»³⁹ e, dopo l’ingresso nell’albergo, «Vada a riposarsi... domani venga a far colazione sulla mia terrazza»⁴⁰. Queste parole di Chiastrino costituiscono una chiara proposta alla donna di diventare la propria “mantenuta”: il miliardario esplicitamente “approfitta” della situazione ed il giorno seguente aspetta Annamaria nella sua camera.

Una variante importate del dialogo è presente nella versione della sceneggiatura utilizzata durante la lavorazione del film e conservata dall’aiuto regista Jean Blondel:

Ma è ancora troppo presto... per il momento sono ancora io quello che ha in mano la situazione... e che può fare qualche cosa per lei... senza chiederle nulla... Domani sarai libera di fare quello che vuoi, e non aver paura di deludermi, il giorno che ti deciderai ad andartene con un giovane della tua età... è tutto previsto.

Il discorso del vecchio miliardario è diventato ambiguo e contraddittorio (si noti tra l’altro che si rivolge ad Annamaria prima con il “lei” e poi con il “tu”): offre alla donna il suo aiuto, la sua protezione in cambio di “nulla”, cioè senza chiederle di diventare sua amante, e lasciandola libera di scegliere cosa fare; al tempo stesso la lega a sé promettendole di lasciarla libera soltanto in futuro, se lei deciderà di vivere con un uomo più giovane.

³⁸ *Sceneggiatura de La spiaggia*, cit., p. 198.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p.

La terza versione della sceneggiatura (conservata negli archivi della Titanus), che in questo punto è conforme a quanto vediamo nel film, risolve la contraddizione precedente in modo netto:

Ma è ancora troppo presto... per il momento sono ancora io quello che ha in mano la situazione... e che può fare qualche cosa per lei... senza chiederle nulla... domani sarà libera di scegliere la vita che vuole, se vorrà essere onesta, lavorare, amare un uomo e soffrire, non sarò certo io ad impedirglielo. È tutto previsto. [...] Vada a riposare adesso, e domani parleremo del suo avvenire⁴¹.

Annamaria è ora trattata come una signora, con il “lei”; la libertà promessa per “domani”, che nella versione precedente era ambigua, qui è chiara: si tratta della libertà scegliere tra fare la mantenuta del miliardario, e fare una vita “onesta”. Si noti che, secondo il vecchio, la scelta dell’onestà non è facile, perché comporta “sofferenza”, mentre la disonestà (della prostituta e del capitalista...) procura soldi e felicità! Infine, egli non invita la donna ad andare sulla sua terrazza privata la mattina seguente, ma promette premurosamente di “parlare” con lei del suo avvenire.

Questo vecchio miliardario misogino appare dunque alla fine come un uomo di buon cuore che vuole aiutare una donna ingiustamente esclusa da una società borghese che è molto più corrotta e spregevole di lei, senza pretendere favori sessuali. A questo proposito è importante segnalare un’altra variante che compare nel film, ma è assente in tutte le versioni della sceneggiatura esistenti - e di cui Tatti Sanguineti non si è accorto. Nella sequenza del dialogo tra Gughi e Chiastrino (quando lei gli chiede dei soldi e lui rifiuta), vediamo che la ragazza, stando alle spalle dell’uomo, gli accarezza un braccio dicendo: “Perché non mi vuole aiutare?” Il miliardario appare infastidito e sdegnato: “Tieni le mani a posto, questi argomenti non mi interessano da molto tempo”. Quest’ultima battuta conferma il disinteresse del personaggio per il sesso, e di rimando, qualifica “positivamente” il suo atteggiamento nei confronti di Annamaria.

Alla luce di tali considerazioni, risulta incomprensibile il fatto che tutte le recensioni del film che ho potuto consultare ed anche le sinossi pubblicate in dizionari ed enciclopedie del cinema, affermino senza incertezze che la protagonista de *La spiaggia*, nella sequenza finale, diventa la “mantenuta” del miliardario!

⁴¹ Ivi, pp. 250-251.

*I compagni*⁴²

Il film di Monicelli è ambientato Nella Torino di fine Ottocento. Gli operai di un'industria tessile dopo un incidente sul lavoro iniziano a prendere coscienza delle loro condizioni e chiedono una riduzione dell'orario di lavoro. La protesta fallisce, ma arriva da Genova un "agitatore" socialista, il professor Sinigaglia, che diventa la loro guida ideologica organizzando uno sciopero ad oltranza. L'arrivo di un treno carico di crumiri provoca accesi tafferugli nei quali perde la vita uno degli operai. Lo sciopero prosegue e la resistenza dei padroni vacilla, ma gli operai sono stremati e meditano di tornare al lavoro. L'intervento della polizia e dell'esercito sancisce il fallimento della rivolta. Gli operai ritornano in fabbrica sotto il peso della sconfitta, ma con nuove prospettive per il futuro.

Monicelli ricorda che

L'idea di girare *I compagni* mi venne a Parigi, mentre attraversavo piazza della Bastiglia insieme al produttore Cristaldi, e riflettevo sul fatto che in quella piazza, in cui non restava alcuna traccia dell'antica fortezza, era cominciata una nuova fase storica perché un gruppo di disperati voleva ottenere il riconoscimento dei propri diritti, e fece una rivoluzione per ottenerlo. Di lì sono poi passato a chiedermi che cosa doveva essere uno sciopero alla fine dell'Ottocento, quando alcuni poveri operai privi di cultura, capacità, organizzazione, si mettevano in testa - ad esempio - di diminuire di un'ora il loro orario di lavoro. Volevo raccontare una storia del passato che mi è venuta come commedia, perché io vedo il mondo come commedia: la battaglia sindacale poteva essere rappresentata anche con toni divertenti, perché in ogni momento della vita di ogni comunità umana ci sono amori, scherzi, divertimenti, soprattutto se i protagonisti sono giovani. Ho spiegato la mia idea a

⁴² *I compagni* (titoli stranieri: *Les camarades*, *The Organizer*, *The Strikers*). Regia: Mario Monicelli; soggetto e sceneggiatura: Age [Agenore Incrocci], [Furio] Scarpelli, Mario Monicelli; collaborazione a soggetto e sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico; fotografia (Vistavision, bianco e nero): Giuseppe Rotunno; operatore: Giuseppe Maccari; musica: Carlo Rustichelli; suono: Adriano Taloni; montaggio: Ruggero Mastroianni; scenografia e arredamento: Mario Garbuglia; costumi: Piero Tosi; interpreti: Marcello Mastroianni (*professor Sinigaglia*), Annie Girardot (*Niobe*), Renato Salvatori (*Raul*), Gabriella Giorgelli (*Adele*), Folco Lulli (*Pautasso*), Bernard Blier (*Martinetti*), Raffaella Carrà (*Bianca*), François Perier (*maestro Di Meo*), Vittorio Sanipoli (*cavalier Baudet*), Elvira Tonelli (*Cesarina*), Mario Pisu (*ingegnere*), Kenneth Kove (*Luigi, il proprietario della fabbrica*), Anna Di Silvio (*Gesummina*), Pippo Mosca (*Omero*), Antonio Di Silvio (*Pietrino*), Pippo Starnazza; aiuto regia: Renzo Marignano; direttori di produzione: Giorgio Adriani, Fausto Lupi; locations: Torino (cortile in via Verdi: esterno della casa di Raul), Cuneo (portici, piazza Garimberti, mercato coperto), Savigliano (altri esterni), Fossano (esterno della fabbrica), Zagabria (interni della fabbrica); produzione: Franco Cristaldi per Lux-Vides, Méditerranée Cinéma Production; collaborazione alla produzione: Avala Film di Belgrado; distribuzione: Lux Film; origine: Italia/Francia/Jugoslavia; anno di produzione: 1963; durata: 128'.

Cristaldi, che già aveva fatto *I soliti ignoti*, e lui ha accettato. Allora ho radunato gli amici ed abbiamo cominciato il lavoro di studio, documentazione, ricerca delle foto, ecc⁴³.

Concordemente con queste parole di Monicelli, Maurizio Grande afferma che la caratteristica peculiare delle “commedie all’italiana” – in particolare quelle scritte da Age e Scarpelli – è il *chiaroscuro*, termine con cui «ci si riferisce sia alle diverse tonalità della commedia (il drammatico e il comico) e sia all’alternanza di prospettive adottate nella scrittura (la focalizzazione sull’individuo e la focalizzazione sul gruppo sociale)»⁴⁴. *I compagni* mostra questo *chiaroscuro* nella modulazione dei momenti comici e di quelli tragici, nella composizione di un *epos* senza eroi, nell’individuazione delle sofferenze individuali all’interno di una classe sociale.

Con *I compagni* Monicelli dimostra una volta di più il proprio desiderio vivo e genuino di avvicinarsi alle vicende collettive, alle storie di gruppo, realizzando un film in qualche modo “corale”, cercando di cogliere in profondità le dinamiche interne a un insieme di persone e i rapporti che tra queste si istituiscono in una dimensione storico-sociale più ampia. Il contesto non è per Monicelli un mero sfondo, ma diventa il nucleo fondamentale, il fulcro centrale attorno a cui ruota il lavoro sui personaggi, essenzialmente dei perdenti (come in altri film di Monicelli, basti ricordare *La grande guerra*, *I soliti ignoti*, *L’armata Brancaleone*), che tuttavia non accettano di continuare ad essere esclusi dalla scena della Storia.

Il film appare così nella sua filmografia come una delle opere di maggior impegno, tesa alla rappresentazione viva e vera della realtà della classe operaia a cavallo tra Ottocento e Novecento, trovando in Torino un palcoscenico ideale. Questa città, più delle altre, - annota lo storico Valerio Castronovo,

[...] era, all’alba del Novecento, quella più animata da ideali e fermenti di modernità. [...] In breve tempo la capitale piemontese s’era trasformata da ex capitale decaduta del Regno d’Italia in un centro industriale di prim’ordine a livello europeo. Lo sviluppo industriale che aveva trasformato il capoluogo subalpino in un grande distretto industriale, vi aveva anche attirato una massa crescente di gente. [...] Tra le masse operaie l’acquisizione di nuovi diritti di rappresentanza, il

⁴³ Mario Monicelli, *Il passo più lungo della gamba*, in “Notiziario dell’Associazione Museo Nazionale del Cinema” n. 68, 2001, p. 20.

⁴⁴ Maurizio Grande, *La commedia all’italiana*, Bulzoni, Roma, 2003.

contatto con giornali e circoli politici, l'associazionismo sindacale e il maggior grado di istruzione, come pure la crisi di alcuni mestieri tradizionali e il mutamento di ruoli nel sistema di fabbrica, avevano aperto nuove prospettive⁴⁵.

Monicelli, che all'epoca del film aderisce al Partito Socialista, chiama a collaborare nel lavoro di ricerca e documentazione Alberto Cappellini, ex capo partigiano piemontese, grazie al quale viene introdotto nell'ambiente sindacale del Piemonte.

Nel film sono riscontabili anche precisi riferimenti ad un libro di Paolo Spriano uscito pochi anni prima, *Socialismo e classe operaia a Torino dal 1892 al 1913*:

[...] la maggior parte degli scioperi dal 1895 al 1898 avviene a Torino nelle industrie tessili, sia per rivendicare l'aumento del salario, sia per protesta contro le multe. Sono agitazioni improvvise, fiammate di ribellione che nella maggioranza dei casi non sortono risultati, e non si trasformano in una rivolta organizzata⁴⁶.

La cura profusa nel film emerge anche nella qualità espressiva delle interpretazioni, portata all'esplorazione a tutto campo della possibilità di far coesistere toni e livelli stilistici difformi come il drammatico e il satirico, in una dimensione di acutezza e finezza di spirito non comuni. La sensibilità di Monicelli trova come efficace contraltare quella di un giovane Marcello Mastroianni, che con la sua interpretazione regala alla città in cui trascorse anni importanti della propria esistenza un affettuoso e delicato tributo. Afferma Lino Micciché:

Qui mancando le prepotenti presenze di un Sordi e di un Gassman, poiché è protagonista del film il più controllabile e meno esuberante Marcello Mastroianni [...], sono riscontrabili in misura assai più ridotta le accentuazioni farsesche, gli assolo fondati sulla battuta, le soluzioni narrative basate sull'ammiccamento e sulla smorfia. Mentre la necessità di costruire in qualche modo un racconto, invece che un sia pure elaborato quadro d'ambiente quale era *La grande guerra*, favorisce una più autentica dialettica tra fatti e personaggi anche minori⁴⁷.

⁴⁵ Valerio Castronovo, *Storia economica d'Italia: dall'Ottocento ai giorni nostri*, Einaudi, Torino, 1995.

⁴⁶ Paolo Spriano, *Socialismo e classe operaia a Torino dal 1892 al 1913*, Einaudi, Torino, 1958.

⁴⁷ Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975.

In questo film il personaggio che in qualche modo rimanda alla figura di Riccardo Gualino è quasi marginale ed appare soltanto in due sequenze piuttosto brevi. Si tratta del signor Luigi, l'anziano proprietario della fabbrica costretto su una sedia a rotelle ma vivacemente impegnato a contrastare il procedere dello sciopero.

La prima sequenza in cui appare questo personaggio ha un *incipit* che costituisce un forte contrasto con la sequenza precedente. In quest'ultima il giovane Omero, recatosi alla baracca dove vive in miseria la famiglia dell'immigrato meridionale, apre la porta della latrina e vede lì seduto un bambino piccolissimo, vestito di stracci. Stacco e inizio della sequenza successiva: festa di società in un ambiente altoborghese; giovani di ambo i sessi giocano schiamazzando, alcuni di loro bendano gli occhi ad una ragazza, le danno in mano un bastone e la accompagnano fin sotto una pignatta appesa, che lei cerca di colpire. In fondo al salone si apre una doppia porta a vetri da cui esce un vecchio in carrozzina spinto da un servitore; il vecchio ha in mano una lunga canna bianca e assesta un colpo sul sedere della ragazza bendata, poi - mentre l'ambiente piomba in un assoluto silenzio - passa in mezzo agli invitati salutandoli in dialetto piemontese ("Bundi a tüti, bundi, ciarea, ciarea a chiel") ed entra nello studio. Stacco. Tre uomini inquadrati di spalle si alzano mentre il vecchio entra nello studio e si sistema dietro la scrivania. Sono tre dirigenti della fabbrica: l'ingegnere nipote del vecchio, il cavalier Baudet ed un loro sottoposto non nominato. L'ingegnere inizia a parlare timidamente: "Stavo dicendo, zio, che possiamo ritenere, oggi...", ma lo zio lo interrompe bruscamente: "Voce!" Il nipote riprende, a voce più alta: "Stavo dicendo che si ha ragione di ritenere che gli operai non potranno resistere a lungo, insomma si spera..." Nuova interruzione del vecchio, con tono autoritario: "È da ritenere, si spera... ma intanto siamo noi che ci rimettiamo con la fabbrica ferma e le consegne che non vengono rispettate, altro che... Lei [rivolto al cavalier Baudet che sta accendendo la pipa] cosa fuma? Non le ho mica detto di fumare, scusi, mi disturba... Perché quelli si arrangiano in mille modi, c'è chi li aiuta con le collette, nelle caserme e persino nei nostri spacci assistenziali". Interviene timidamente il nipote: "Nostri... sono opere pie..." In modo ancora più brusco che in precedenza, il vecchio incalza: "Sì, l'opera pia la faccio io con te da vent'anni... È giunta l'ora di svegliarvi, marmotte! Se loro hanno degli amici, li abbiamo anche noi, e molto più forti. Muoviamoli, tagliamogli i viveri, chiudiamogli tutte le strade, e quando alla fine avranno ben capito chi è che suona la musica, allora li mandiamo a chiamare e vedrete come li trovate morbidi. Imparate il vostro mestiere, teste di rapa!... Basta là, vi ho insegnato l'abbecedario e oggi è festa e abbiamo parlato di affari anche troppo. Andiamo in salone

a stare allegri con i ragazzi” A questo punto i tre uomini si alzano, ed il nipote va a spingere la carrozzina dello zio, il quale si rivolge, sorprendentemente gentile agli altri due: “Vogliono venire anche loro?” Cenno d’inchino e “Grazie” dei dirigenti, poi il vecchio li guarda dall’alto in basso e ci ripensa: “Alt! No, non avete l’abito adatto, meglio di no. Suonate e fatevi accompagnare da Giovanni. Ciarea, neh!” ed esce.

Per tutta la durata del colloquio la macchina da presa inquadra alternatamente in campo e controcampo il vecchio ed i suoi interlocutori in modo da evidenziare sempre la scrivania che li separa, per rimarcare così lo scarto, l’opposizione tra il padrone ed i suoi “uomini di fiducia”. I tre dirigenti appaiono intimoriti, quasi muti, capaci soltanto di abbassare ripetutamente la testa e di scambiarsi tra loro occhiate atte a sancire la comune umiliazione, ma anche inetti, passivi, costretti a riconoscere la propria inferiorità di fronte al padrone; il vecchio invece appare pieno di energia, sicuro di sé, autoritario, insofferente verso gli altri, consapevole del suo ruolo di “educatore” verso persone che non sanno comportarsi in modo corretto, e allo stesso tempo conformista, classista, ligio alle regole formali dell’alta società. L’immobilità in carrozzina serve ad esaltare la vivacità del suo carattere che da un lato pare “antipatico” e aggressivo, dall’altro guadagna credito nel confronto con le persone inette e servili che ha di fronte.

La seconda volta che vediamo il vecchio Luigi, egli si trova nell’ufficio del direttore della fabbrica, di prima mattina. Lo stabilimento è vuoto, perché gli operai sono in sciopero, ma sono assenti anche i dirigenti e gli impiegati. Il vecchio impreca: “Pezzi di vagabondi, fannulloni”; poi vede arrivare il cavalier Baudet e lo rimprovera aspramente (“Per farvi rispettare l’orario d’ufficio devo mica mandarvi una lettera tutte le mattine! [...] Ma lei lo stipendio lo prende sì o no?” [...] Allora lei ha l’obbligo di rispettare l’orario, sciopero o non sciopero!”); ancor più duro è con il nipote (“Va all’inferno!”). Senza perdere altro tempo in altri rimproveri, invita i due dirigenti a lavorare concretamente per risolvere i problemi della fabbrica: “Leggete questi conti. In mezza giornata ho fatto un lavoro che a voi non è venuto in mente neanche in tutto un mese. Più di quattro settimane fermi senza un quattrino di fatturato e gli interessi passivi, e il discredito con i clienti che si rivolgono già alla concorrenza. Leggete, leggete qui, è venuto il momento di muoversi, capito? Altro che storie! [...] il fatto è che quella gente non molla, finché c’è quel mestatore che li dirige. Lei [rivolgendosi al cavaliere] glielo dico io come se lo può meritare lo stipendio. Si faccia sentire in Prefettura. Perché non si rispettano le leggi di Pubblica Sicurezza? Quel delinquente di un professore ha dei precedenti, e allora che cosa si aspetta ad arrestarlo?” Il nipote interviene in modo servile: “Sì, sì, forse hai ragione tu...”

Il vecchio lo interrompe in modo brusco: “Macché forse, forse, niente forse [prende una cartellina di documenti dalla borsa la mette sul tavolo], altrimenti... ecco qui. Dovremo concedere agli operai tutto quello che vogliono. [...] E ricordiamoci: o eliminiamo quel professore o ci caliamo le braghe”.

Ancora più della precedente, questa sequenza ci mostra un vecchio insopportabile nei modi (gesti secchi e sgarbati, voce alta e stridula), ma dotato di capacità e di spirito di iniziativa che gli altri non hanno. È lui che fa i conti, è lui che si preoccupa dell'avvenire della fabbrica, è lui che prende l'iniziativa di far arrestare il professor Sinigaglia. In tutta la durata dello sciopero, l'unica concreta iniziativa presa dalla dirigenza della fabbrica contro l'organizzazione operaia è evidentemente quella del vecchio imprenditore.

Ci sono rapporti tra Riccardo Gualino e questo personaggio? Fisicamente c'è una certa somiglianza nel corpo secco, nel naso aquilino, nel volto allungato, nella cadenza piemontese delle battute, nel tono autoritario; altro non si può aggiungere in questo campo, soprattutto perché, come detto, si tratta di un personaggio che ha un ruolo molto piccolo nel film. Però Mario Monicelli conferma di aver scelto un attore straniero poco noto (Kenneth Kove) per quel ruolo proprio perché la sua figura ed i suoi gesti gli parevano molto simili a quelli di Gualino. Il tono della voce, però, e la cadenza dialettale, non erano quelli giusti, mentre il regista riteneva che fosse importante imitare la parlata del finanziere biellese: «Il suo accento da contadino canavesano, se uno lo ascoltava senza prestare attenzione per un momento al senso delle parole, evocava subito una scena di mercato, i ragionamenti dei sensali tra le lucide groppe dei vitelli»⁴⁸. Così Monicelli chiamò a doppiare le battute del signor Luigi, Mario Soldati, il quale si divertiva ogni tanto a fare l'imitazione di Gualino non aveva alcuna difficoltà, essendo piemontese di nascita, a conferire al discorso la cadenza richiesta. L'intenzione di Monicelli, prendendo scherzosamente in giro Riccardo Gualino e facendone una gustosa parodia, era quella di conferire al personaggio uno “spessore” superiore a quello che aveva in sceneggiatura, e al tempo stesso quella di togliersi il gusto di “mettere alla berlina” un uomo che, come presidente della Lux, era “padrone” autoritario e inflessibile di una buona parte del cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta e come tale (direttamente o tramite Guido Gatti) si era più volte scontrato con Monicelli e gli altri registi e sceneggiatori della commedia all'italiana.

⁴⁸ Mario Soldati, *Le due città*, cit.

*Enigma*⁴⁹

Questo film nasce in seguito all'incontro tra il grande regista francese Jean Rouch e la piccola casa di produzione KWK, ed è il risultato di un corso di cinema che rimase senza conclusione. Senza una vera e propria conclusione è rimasto anche il film. Il suo carattere "aperto", "non finito", è dovuto al fatto che, coerentemente alla poetica di Rouch, esso è concepito non come messa in scena di una sceneggiatura, ma come opera *in fieri*, che vive di vita propria.

Enigma, che vede tra gli interpreti Gianfranco Barberi - proveniente dall'esperienza *underground*, sceneggiatore e poi regista insieme a Marco Di Castri di importanti documentari sull'arte - e Sandro Franchina - nome illustre del cinema indipendente italiano legato a Rouch da profonda amicizia - rimane una delle esperienze più significative della produzione cinematografica torinese a partire dal contesto e dalle modalità in cui si sviluppa e prende vita: il film nasce da un'idea elaborata nel 1984, durante la seconda edizione del Torino Film Festival, allora Festival Internazionale Cinema Giovani, e si concretizza nel 1986, grazie al sostegno di strutture italiane e francesi del pubblico e del privato, attraverso un *workshop* con Rouch e i suoi collaboratori che riprendeva le modalità dei corsi tenuti in precedenza dal regista in Francia e negli Stati Uniti.

Si tratta, come si scrive nelle note di presentazione, di

Un'esperienza "sul campo" di un mese abbondante tra lavoro preparatorio (incontri e lezioni con Jean Rouch, organizzazione, sopralluoghi, ecc.) e vero e proprio *set*: 10 *videomaker* torinesi *under 30* hanno potuto confrontarsi con la realtà produttiva ed i problemi di gestione di un "vero" Film. Una possibilità che le scuole di cinema normalmente non offrono. I partecipanti allo *stage*, coordinato dal regista Alberto Signetto, sono stati inseriti nella situazione produttiva del film in maniera attiva: non dunque semplici spettatori (anche se interessati ed attenti) di una situazione, ma direttamente coinvolti in qualità di "assistenti" in mansioni importanti quali la

⁴⁹ *Regia*: Jean Rouch, Alberto Chiantaretto, Marco Di Castri, Daniele Pianciola; *fotografia* (colore): Jean Rouch, Marco Di Castri; *sogetto*: Alberto Chiantaretto, Marco Di Castri, Daniele Pianciola; *fotografia*: Jean Rouch, Marco Di Castri; *suono*: Remo Ugolinelli, Stefano Savino; *montaggio*: Françoise Beloux; *scenografia*: Adriano Grimaldi; *interpreti*: Gilbert Mazliah (Gilbert, il pittore), Sabina Sacchi (Sabine), Gianfranco Barberi (sir Richard, il mecenate), Giorgio Bono (Giorgio), Sandro Franchina (Sandro, l'ingegnere), Sauro Roma (Sauro/Paracelso), Philo Bregstein (Philo, il filosofo); *direttore di produzione*: Maurizio Perrone; *produzione*: KWK Kinowerke (Cinema e Video), C.N.R.S. Audiovisuel (Centre National de la Recherche Scientifique), I.N.A. (Institut National de l'Audiovisuel), Comité du Film Ethnographique; *film realizzato con il contributo di*: Comune di Torino, Regione Piemonte, FIAT; *origine*: Italia/Francia; *anno di produzione*: 1986; *durata*: 95'.

produzione, l'organizzazione, l'edizione, la fotografia, il suono, ecc. Un campo di apprendimento perciò che non si limitava unicamente alla regia, all'osservazione e allo studio del particolare metodo di lavoro di un maestro riconosciuto come Jean Rouch, ma si occupava in maniera complessiva del lavoro-cinema, misurando ed indagando per quanto possibile il divario tra ipotesi creativa e realtà produttiva: un problema estremamente importante in una situazione qual è quella del cinema italiano, dove purtroppo i ruoli di regista e di produttore tendono decisamente e forzatamente ad identificarsi⁵⁰.

Quest'opera "d'autore" e "collettiva" respira l'aria della cultura torinese e allo stesso tempo respira l'aria dell'Europa:

Europea è la produzione, europeo il suo strano linguaggio tra italiano, francese, olandese..., europea la fonte a cui attinge l'ispirazione e il metodo: da un lato la svolta metafisica di De Chirico strettamente legata al surrealismo francese, dall'altra il deragliamento fantastico a partire da elementi, frammenti di realtà caro anch'esso al surrealismo (i *cadavres équis* e i *jeux poétiques* cari a André Breton)⁵¹.

Europeo è anche il riferimento alla cultura tedesca portata a Torino da Friedrich Nietzsche.

Enigma è dunque insieme saggio di scuola, film in fieri, operazione culturale internazionale, e allo stesso tempo gioco, scherzo, *calembour*, come emerge dalle parole di Rouch:

È un film che riunisce i sette peccati capitali: 1. un film con *unità* di tempo (15 giorni di riprese), *unità* di luogo (Torino), *unità* d'azione (l'uomo e il suo doppio); 2. un film con *due sguardi* incrociati, quelli delle due macchine; 3. un film in *tre atti* come le tragedie greche; 4. un film a *quattro mani* nella scrittura e nel montaggio; 5. un film a *cinque dimensioni*: x, y, z, t e i (l'immaginario); 6. un film con *sei meravigliosi bambini* e *sei attori* "improptu": un mecenate, un pittore, un filosofo, una fata morgana, un sottomarino, un ingegnere e la città di Torino; 7. Un

⁵⁰ Catalogo del IV Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino 1986.

⁵¹ Ibidem.

film a *sette direzioni*, le direzioni cardinali... ma un film con *una sola storia* come nelle *Mille e una notte*: la quadratura nel cerchio⁵².

La sinossi: un mecenate, sir Richard, convoca nella sua villa sulla collina torinese un pittore falsario e gli chiede di realizzare un quadro che Giorgio De Chirico non dipinse nel 1911, quando soggiornò a Torino. Il pittore si muove in città tra suggestioni dechirichiane e richiami nietzcheani, fa incontri strani e inquietanti con filosofi, ingegneri della Fiat e alcuni bambini, grazie ai quali individua il volto metafisico di Torino e cerca di scoprirne l'essenza più profonda.

Il personaggio che richiama Gualino è evidentemente quello di Sir Richard, il mecenate, interpretato dal già citato Gianfranco Barberi, il quale non vanta altre esperienze di attore. La somiglianza fisica tra costui ed il finanziere biellese è scarsa: media statura, fisico esile, naso aquilino; ma Barberi ha la testa coperta da capelli ricci quasi bianchi ed una folta barba nera. Rouch non ha voluto intervenire per eliminare questi elementi che contrastano con l'aspetto del volto di Gualino, né ha richiesto che la naturale cadenza torinese del non-attore venisse accentuata per conformarsi al modello. Il mecenate del film veste talvolta di bianco, talvolta di grigio; i locali in cui si muove, contengono opere d'arte e arredamenti non appartenenti all'epoca in cui visse Gualino. Si tratta dunque di un'interpretazione straniata del personaggio, intimamente e ironicamente critica, tesa ad evidenziare le sue contraddizioni, le sue ambizioni, la sua presunzione. Da un altro punto di vista, peraltro, questo sir Richard si identifica con Riccardo Gualino più dei personaggi dei due film tratti in precedenza: il suo stesso nome non è nient'altro che la traduzione inglese di quello italiano; egli abita nella villa che Gualino aveva fatto costruire sulla collina torinese (senza poi riuscire a viverci), villa Gualino appunto, che descrive con le stesse parole scritte dal finanziere nella sua autobiografia. Inoltre, quasi all'inizio del film, la prima inquadratura di sir Richard ce lo mostra frontalmente, seduto dietro ad un tavolo, con le mani poggiate su un paio di libri aperti davanti a sé; stacco, ed appare la riproduzione del famoso ritratto di Gualino eseguito da Felice Casorati: stessa posizione del soggetto riprodotto, stessa composizione plastica.

L'onnipotenza del ricchissimo Richard/Riccardo fa sì che non gli basti più costruire una villa/galleria d'arte, né acquistare tutti i dipinti che gli piacciono; vuole anche le opere

⁵² Jean Rouch, *Ibidem*.

che non esistono, che gli artisti non hanno potuto o voluto realizzare. Di qui l'idea rendere concreti i progetti e le visioni di Giorgio De Chirico, che visse qualche tempo a Torino, parlò con interesse della città, si ispirò alle magiche atmosfere delle sue piazze e dei suoi monumenti, ma non la dipinse mai. L'artista falsario, incaricato di produrre il quadro tanto desiderato, riesce a penetrare nella cultura cittadina antica (il Museo Egizio, la Mole Antonelliana, l'eredità di Nietzsche) e moderna (la Fiat, le automobili) e nel mondo immaginario con cui i bambini lo mettono in contatto (il sottomarino della prima guerra mondiale arrugginito, fatto a pezzi, con cui i bambini sognano di navigare verso l'Egitto). Nel falso quadro di De Chirico, alla fine, compaiono una piazza, un portico, una statua... e un sottomarino: Ma al borioso mecenate sfugge qualcosa che il suo denaro non può comperare né controllare, il sentimento. Così la sua compagna Sabine ispira al pittore un quadro che non ha nulla di "finto", ma esprime autentica fascinazione. La donna non può che abbandonare la villa insieme all'artista, verso i misteri indicati da una bussola con sette punti cardinali...