

si va chiudendo. Continueranno a bere tutt'e quattro, a rotolarsi per terra, a rendersi scambievoli e ad assimilarsi nelle tenebre della sbornia: hanno rifiutato anche la luce del giorno, tant'è che hanno riabbassato i tendoni delle finestre e riaccesa la luce elettrica. Di costoro, l'uno vale l'altro: ma chi può saperlo? Solo la ermetica porta di fondo

ci assicura che lì c'è una proprietà inviolabile, e che esistono differenze solo in ordine alla « posizione » acquisita: chi là, chi qua, come le *files* sul tappeto della roulette. Tutto il resto, e cioè TUTTO, è nulla.

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### *Firmato: Visconti*

Non erano tutti di alta qualità, e non tutti immuni da cadute improvvise, i films di Luchino Visconti. Alcuni ci parvero un tantino ipertrofici, altri male impostati perché nati dalla lettura testarda e frettolosa di un testo che non si addiceva alla sua attenzione; ma tutti portavano il suo segno, la sua firma inconfondibile. Il cinema invecchia presto, nomi e titoli prestigiosi su cui non erano permesse critiche, oggi ci sembrano in qualche modo appiattiti, impoveriti, asfittici. Ne avremmo la prova se ci fosse concesso il gioco di ritagliarne qualche sequenza, isolata dal contesto: in molti casi rimarremmo delusi e incerti sul nome dell'autore. L'attribuzione, insomma, di un brano filmico si rivelerebbe difficile e piuttosto velleitaria (e qui sarebbe il caso di un confronto fra il cinema e la poesia, scritta o figurata; meno vulnerabili all'azione del tempo).

Ebbene, malgrado i suoi possibili errori — e magari, proprio a causa di quelli — io credo che l'opera di Visconti dichiarerebbe, anche in un frammento e a distanza d'anni, la mano del suo autore. Una mano nervosa ma pazientissima che anche sbagliando conservava il suo ritmo fino all'ultima sequenza. Penso ai suoi films più discutibili — *La terra trema*, *Notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli*. Anche in pieno neorealismo, cimentandosi con *I Malavoglia* — il suo maggior rischio — egli reggeva al confronto con la realtà dei luoghi e dei tempi e alla tentazione della bravura superflua. Scrupo-

loso sino alla mania nella ricerca del particolare più significativo (da far pensare al Barthes di *Le système de la mode*) dedicava le sue doti di osservatore incontentabile al suo gusto di grande apparatore scenico, al servizio della storia.

A queste riflessioni ci porta non già un vano intento commemorativo, ma il ricordo dell'ultimo film di Visconti, estremo documento della sua attività. Non soddisfatto, credo, del suo penultimo lavoro, ancora una volta si richiamò alla letteratura e vi scelse l'autore e l'opera che più riflettevano i vizi estetizzanti di una società in disfacimento: *L'Innocente* di D'Annunzio: ed era forse, da parte sua, un ironico giudizio.

Il romanzo — chi si sobbarchi alla fatica di rileggerlo — non regge all'abilità lievemente sprezzante del regista che non dissimula di essersene servito più come di un provocatore d'immagini che come di un creatore drammatico. Il dramma vero e proprio, purtroppo, era destinato, a quanto si dice, alle mani dei collaboratori, Visconti essendo scomparso prima della fine del lavoro. Ciò nonostante, fin dalle prime battute del film, la voce di D'Annunzio scompare. La prima operazione del regista è infatti la trasformazione del protagonista, nel romanzo personaggio sbiadito, lagnoso, tediosissimo, in un cinico odioso viveur, falso superuomo e, per giunta, aristocratico, divenuto preda di una di quelle dame viperine che la società ottonevcentesca offriva al brivido delle « dame di San Vincenzo ». L'ambiente, di una fastosa autenticità, è popolato di duchesse melomani che ascoltano

Mozart e Schubert. La moglie di Tullio è paziente ma non angelica e soprattutto non invulnerabile. L'antagonista, lo scrittore Arborio, è una controfigura di D'Annunzio scrittore e amatore raffinato che resta nell'ombra. Scopertasi incinta, nel romanzo Giuliana piange e sviene alternativamente, nel film è più coraggiosa, rifiuta fermamente l'aborto e promette di odiare il nascituro adulterino. Ma non mantiene la promessa, com'era naturale. Infine, a delitto consumato, proclama di aver sempre amato il padre e il figlio. Essa scompare dallo schermo e l'assassino, sotto gli occhi della dama viperina, si spara alla tempia. Un finale alla Carolina Invernizio: ma non è, il romanzo popolare, ritornato di moda?

Il problema è adesso sapere sino a qual punto Visconti è responsabile di questa fine: se essa esiste nel treatment e nella sceneggiatura e in che

forma; e chi e quando i collaboratori intervennero, interpretando, magari alla svelta, le intenzioni del Maestro. Intenzioni ironiche, scommetteremmo: addirittura beffarde.

Nonostante tutto, il film è degno della firma di Visconti e di essere, a differenza del romanzo dannunziano, riletto con piacere. Gli attori sono mediocri, ma sotto la bacchetta del regista, filano perfettamente: la faccia del modesto Giannini è un capolavoro di trucco geniale. Ci ricorderemo a lungo della sala d'armi dove i « giovani signori » svolgono incontri di scherma: e forse più a lungo della rievocazione di un celebre locale romano, di giorno tea room, di notte privilegiato ritrovo della élite per le cene dopo teatro. È esistito. Si chiamava Latour.

ANNA BANTI

## SCHEDE

### *Storia e fotografia*

Volendo, si può valutare la rapida incidenza della fotografia sui modi e sul costume anche sfogliando il catalogo delle opere di Ingres. Non che il grande e controverso pittore di Montauban si servisse di regola e di nascosto di fotografie per i suoi quadri, come insinuò un suo oscuro contemporaneo; perché basta aver visto pochi disegni di Ingres, così precisi e densi di dettagli vitali, già così « impostati », per non credergli.

Piuttosto, ripercorrendo la sua opera, è dato osservare che è solo a partire dal 1845 che i personaggi dei suoi ritratti prendono una posa « a mal di denti ». S'intende la posa di chi, un po' languido, guarda verso lo spettatore reggendosi una guancia; come Giuseppe Mazzini in un celebre ritratto, oppure la contessa D'Haussonville, o la baronessa Rothschild, dipinte da Ingres rispettivamente nel 1845 e nel '48.

Che c'entra la fotografia con questo tipo di po-

sa? C'entra in principio per un dettaglio tecnico: i tempi di posa delle prime fotografie, com'è noto, erano molto lunghi, per aiutare il fotografato si ricorreva a complicati arnesi poggiatista e questi, a sua volta, si aiutava a star fermo reggendosi la faccia con una mano, un modo di stare fin allora considerato anche troppo confidenziale, e giudicato ancora tale, per esempio, una ventina d'anni fa nell'esercito italiano.

Lo sguardo preoccupato e leggermente di sfida, quella mano sulla guancia, davano al tutto un tono di pensosità e di naturalezza che piacque al di là delle sue applicazioni dagherrotipiche e passò rapidamente nel costume, dove lo ritroviamo pochi anni dopo la data iniziale della fotografia, che di solito si pone al 1839.

Fatti come questo, che nato con la fotografia si è fatto riconoscere facilmente in un luogo fuori mano come un catalogo di Ingres, sono numerosissimi e tutti insieme fanno parte di quella *Storia sociale della fotografia* che Ando Gilardi ha appena