

panchina, si chiude con una vezzosa soggettiva di lei, da dietro il ventaglio, mentre guarda un ufficiale, e poi un carrello avanti sui suoi occhi mentre il ventaglino viene agitato sempre di più:

Gli diede i due soldi, prese il ventaglino e, tirandosi più giù la rimboccatura sul petto, cominciò a farsi vento vento vento lì sul seno quasi scoperto, e a ridere e a guardare, spavalda, con gli occhi lucenti, invitanti, azzosi, i soldati che passavano¹⁸¹.

A suo modo, nella sua svagatezza, questo piccolo film (e specie la prima parte) è uno dei più liberi di Soldati, uno di quelli in cui la supremazia dell'occhio sul racconto è più netta.

La mano dello straniero (The Stranger's Hand, 1953)

Soggetto: da un racconto originale di Graham Greene; *sceneggiatura:* Giorgio Bassani, Guy Elmes; *fotografia* (Eastmancolor): Enzo Serafin; *scenografia:* Luigi Scaccianoce; *musiche:* Nino Rota, dirette da Franco Ferrara; *montaggio:* Tom Simpson, Leslie Hodgson, Leo Cattozzo; *direttore di produzione:* Franco Magli; *ispettore di produzione:* Romano Dandi; *aiuto regista:* Cesare Olivieri; *segretaria di edizione:* Betty Forster; *operatore alla macchina:* Aldo Scavarda; *aiuto operatore:* Sandro Serafin; *tecnici del suono:* Charlie Knott, Vincenzo Masironi; *costumista:* Rosy Glori; *truccatore:* Otello Fava; *parrucchiera:* Anna Cristofani.

Interpreti: Alida Valli (Roberta Gladulic), Trevor Howard (maggiore Court), Richard Basehart (Joe), Richard O'Sullivan (Roger Court), Eduardo Cianelli (dottor Vivaldi), Arnaldo Foà (il commissario), Guido Celano (questore), Jacopo Tecchio (Giorgio Luzzi), Guido Costantini (Peskovic), Nerio Berardi (direttore dell'albergo), Stephan Murray (console inglese), Olmsted Remington (maître), Angelo Cecchelin (Luza), Nino Vecchina, Armando Pappetti, Giovanni Kanz (sicari), Giovanni Landi (ufficiale di polizia), Joanna Murray (Mrs. Harrington), Alessandro Paulon (Morgan).

Origine: Italia-Inghilterra; *Produzione:* Peter Moore per Rizzoli Film, Milo film; *distribuzione:* Cineriz; *riprese:* aprile-luglio 1953 (studi Scalera, Venezia); *uscita:* luglio 1954; *durata:* 100' (versione ridotta: 80').

Aeroporto di Trieste. Il piccolo Roger viene consegnato dalla zia a una hostess. Atterra a Venezia, e attende il padre, maggiore inglese, che arriverà la sera. Lui si sente un po' sperduto. Il padre telefona e annuncia che arriverà in vaporetto, ma sul vaporetto incontra un tale Peskovic, sua conoscenza, con lo sguardo fisso nel

181. L. Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., p. 197.

vuoto. Quando si avvicina a lui, le persone che gli sono intorno lo liquidano. Il maggiore decide di seguire ugualmente Peskovic. Intanto il bambino guarda dalla finestra l'arrivo dei vaporetto, ma il padre non sbarca.

In una camerata, ora il maggiore (catturato dai criminali) sta parlando con un losco medico che gli sta per iniettare la stessa sostanza che ha ridotto Peskovic un vegetale. È sorvegliato da due uomini che parlano russo. Apprendiamo che Peskovic sarà spedito oltrecortina. Il maggiore cerca di fuggire, ma viene bloccato.

Roger frattanto cerca il padre con gli impiegati dell'albergo (tra cui l'affettuosa Roberta), e si rivolge anche al commissariato, ma senza grande esito. Si avventura per le vie di Venezia, contornando le colonne e finisce in un «sotoportego». Si imbatte proprio nel medico, il dottor Vivaldi, che gli offre un gelato e parla con lui. Il medico capisce che Roger è il figlio del maggiore.

In albergo, il tempo passa e Roger è sempre più solo e triste. Roberta lo va a trovare e gli racconta di Peskovic. Gli racconta che anche lei, come Peskovic, è una profuga. Cerca di convincere un marinaio, Giorgio Lutza (altro profugo), a parlare: lui si lamenta che quelli che li hanno cacciati adesso li perseguitano. Roberta lo convince a dichiarare falsamente di aver visto Roger, in modo da fare uscire allo scoperto i rapitori.

Vivaldi dopo aver iniettato la sostanza al maggiore, gli racconta di aver conosciuto suo figlio.

Roger va in giro con la polizia per riconoscere il padre, e arrivano anche nella stanza dove questi è prigioniero: Roger però riconosce il medico, ma non il padre catatonico. Dopo esser passato da Roberta, Roger acconsente ad andare dal console. Roberta cerca di coinvolgere il suo fidanzato Joe nella ricerca del padre di Roger. Roger riconosce accidentalmente il padre dopo aver rovesciato del liquido sulla sua faccia. Ma lei non gli crede. Joe perde le staffe e litiga con Roberta: la discussione degenera (apprendiamo che Roberta, rimasta incinta di Joe, aveva abortito). Joe e Roberta accompagnano Roger al consolato. Lì è alle prese con Morgan, l'odioso figlio del console.

La notte Roger fugge dal consolato e arriva nel luogo dove si trovava suo padre. Lì trova anche Joe, che lo porta a casa sua insieme a Roberta. Il dottore e un suo complice sono scappati due ore prima. Joe si ricorda di una nave sulla quale il dottor Vivaldi potrebbe provare a imbarcare i due prigionieri. Nella nave in effetti il maggiore e il dottore hanno un'altra disincantata conversazione sulla natura umana.

Dopo aver cercato invano di convincere il commissario a perquisire la nave superando gli ostacoli di diritto territoriale, Roberta e Joe decidono di fare irruzione approfittando di un incendio a

bordo, che si verificherà alle nove in punto. Infatti Joe va a bordo e offre da bere a uno dei marinai, e fa scoppiare un incendio. Ma dalla nave rifiutano ogni aiuto da parte dei pompieri.

Finalmente i pompieri arrivano, e sulla nave il dottore in compagnia del maggiore commenta amaro che almeno resterà a Venezia. Arrivano gli altri uomini armati; Vivaldi si slancia contro di loro e viene ucciso. I pompieri arrivano a bordo. Roger presenta Joe al padre. I tre escono dalla stanza lasciando a terra il corpo del dottore. Gli chiedono chi era: «Uno che non conosciamo», commenta il padre di Roger.

A Parigi, all'Hotel Lancaster, comincia la fiera delle trattative e dei contatti con produttori e attori. Ma intanto, nelle more della progettazione, la penna non sta ferma. All'Hotel Lancaster, nei momenti di libertà, Soldati si mette a scrivere, e, a poco a poco, manda all'aria il film. Scrive *Le lettere da Capri*, il primo bestseller del dopoguerra¹⁸².

Forse anche questo stato d'animo del regista contribuisce a che egli non sfrutti in pieno l'opportunità dell'incontro con Graham Greene, scrittore da lui assai amato e anzi, tra i contemporanei, uno di quelli a lui più profondamente affini¹⁸³. A parte le analogie profonde (riducibili in fondo a una, che si potrebbe chiamare *il senso cattolico della suspense e dell'avventura*), si è visto come l'antenato comune ai due scrittori sia Robert Louis Stevenson. In questo caso, l'incontro tra i due scrittori avviene, diremmo, all'ombra dell'*Isola del tesoro*, lontana radice del soggetto originale di Greene da cui è tratto *La mano dello straniero*¹⁸⁴. Stevensoniano è il paradigma del bambino diviso tra un padre buono e uno cattivo ma affascinante. Il che illumina retrospettivamente anche quanto «ste-

182. C. Garboli, *Prefazione a La confessione*, cit., pp. 11-12.

183. Sui rapporti tra Greene e Soldati, cfr. il cap. 4 (*L'avventura*) di questo libro. I rapporti tra Greene e Soldati dureranno fino agli ultimi anni di vita dei due, che si frequenteranno vivendo rispettivamente a Tellerò e ad Antibes (*Le sere*, pp. 219-225). E in quei tardi anni, leggendo *Il fattore umano*, Soldati non può non pensare alla *Freccia nera* di Stevenson (*Le sere*, cit., p. 223).

184. Curiosa l'origine di questo soggetto: il «New Statesman» aveva bandito un concorso per un racconto «nello stile di Graham Greene» e Greene, partecipando sotto pseudonimo, era arrivato secondo. Poi Soldati lo spinse a trarre da quel racconto il soggetto per il film. (Q. Falk, *Travels in Greenland*, Quartet Books, Londra-New York 1990, p. 115).

vensoniano» fosse l'impianto di *Fuga in Francia*, del quale in effetti *La mano dello straniero* sembra a tratti un remake¹⁸⁵. E come ultimo tocco d'atmosfera stevensoniana, a quanto pare quando Soldati «è a Venezia per girare [...] *La mano dello straniero*, [...] ha in testa un film dal *Diavolo, nella bottiglia* di Stevenson»¹⁸⁶.

Il personaggio centrale del film è quello del cattivo, il nichilista e sofferente dottor Vivaldi, e il suo rapporto col bambino pare ricalcato su quello di Long John Silver con Jim Hawkins (Vivaldi è anche lui sciancato come il pirata). Il personaggio ha il volto segnato e intenso di Edward (o Edoardo) Ciannelli, sessantacinquenne attore di Sorrento che si era affermato a teatro e poi come caratterista nel cinema statunitense degli anni '30 (proprio mentre Soldati razzolava per New York), e che nel dopoguerra era tornato in Italia continuando una carriera di comprimario in film di vario livello (nello stesso anno di *La mano dello straniero* è il padre di Franco Interlenghi in un'altra co-produzione italo-inglese, *I vinti* di Antonioni)¹⁸⁷.

Una delle cose che Soldati apprezza di Greene, e che condivide con lui, è proprio il gusto dei personaggi «negativi». I suoi personaggi «buoni» mi sembrano, in paragone ai cattivi, non dico proprio noiosi, ma un po' deprimenti¹⁸⁸. E Vivaldi è davvero un affascinante «padre» e «cattivo maestro» per il protagonista, che in una scena rivelatrice lo riconosce (rischiando di rovinarlo), mentre poche scene prima non aveva riconosciuto il padre vero, che era sotto effetto di droghe¹⁸⁹. Del resto, una dozzina d'anni dopo il film di Soldati, Greene enuncerà in un saggio famoso su Shakespeare, *La virtù della deal-*

185. Ma si potrebbe anche ricordare, come film che in fondo carica fino a ribaltarla la morale dell'*Isola del tesoro*, un altro film sceneggiato da Greene nello stesso anno di *Fuga in Francia*: *Fallen Idol* (*Idolo infranto*) di Carol Reed, con un bambino che crea dal nulla il dramma e la tragedia.

186. C. Garboli, *Prefazione a La confessione*, Adelphi, Milano 1991, p. 11.
187. Cfr. la biografia offertane da G. Muscio, *Piccole italiane, grandi scheremi*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 310-315.

188. *Le sere*, cit., pp. 222-223.

189. Ma l'identificazione perversa di Soldati col suo villain è fatta anche di spie più sottili. Perfino i «piccoli piaceri della vita» elencati dal dottore sono anche quelli più volte decantati da Soldati (una partita a carte, una passeggiata...).

tà, dei principi di poetica che Soldati avrebbe potuto sottoscrivere in pieno, pur senza la tensione etico-politica dell'amico inglese, e che spiegano benissimo il progetto che stava dietro un personaggio come il dottore:

Non è forse compito del narratore fare la parte dell'avvocato del diavolo, suscitare la comprensione e un certo grado di indulgenza nei confronti di coloro che stanno al di fuori dell'approvazione dello Stato? Lo scrittore è spinto dalla sua stessa vocazione ad essere protestante in una società cattolica, cattolico in una protestante, a vedere le virtù del capitalista in una società comunista e quelle del comunista in uno stato capitalistico. Thomas Paine ha scritto: «Dobbiamo proteggere anche i nostri nemici contro l'ingiustizia»¹⁹⁰.

Tuttavia, il dottor Vivaldi cade proprio nel peccato che Greene e Soldati temono di più: il nichilismo, la sfiducia nell'uomo, la *disperazione*: quella stessa che, ad esempio, era all'origine della «sbandata» fascista di Pirandello, e dello scarso amore per la democrazia di molti intellettuali del dopoguerra. Vivaldi è un «nichilista di destra», sotto la cui mano si vede *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler, libro quasi venerato durante il ventennio fascista. Lo *straniero* di Greene e Soldati, in un certo senso, è un parente malato e destrorso dello *straniero* più celebre della letteratura del secolo, quello di Camus, ma la rivolta in lui si ribalta nella distruttiva accettazione dell'esistente, e alla fine trova quiete solo nel *cupio dissolvi*¹⁹¹.

L'ultima inquadratura del film è quella appunto della *mano dello straniero*, con il legaccio pegno d'amicizia che questi aveva scambiato con Roger. Uno di quegli oggetti-simbolo che Soldati predilige (dalla giacca verde allo smeraldo), e insieme

190. *La virtù della slealtà* (1966), in Id., *Riflessioni*, Mursia, Milano 1992, p. 262. Soldati dal canto suo cita spesso Noventa per dire che «non si è mai molto superiori né molto inferiori ai propri nemici» (*Lo specchio inclinato*, cit., p. 146).

191. Soldati più tardi si rimprovererà di averlo vestito di nero in ossequio alle regole del poliziesco americano: «Dovevo vestirlo di bianco! Ho sbagliato tutto! Di bianco dovevo vestirlo! I medici, a Venezia, vestono spesso di bianco o almeno di crème... dovevo forzare l'abito e sarebbe risaltato con ben maggiore evidenza... il pubblico avrebbe reagito meglio... Che errore!» Ricordiamo che anche Mastroianni, nello *Straniero* di Visconti, da Camus, sarà vestito di chiaro.

una specie di segno di redenzione. E la frase finale è una perfetta epitome del cattolicesimo di Greene e di Soldati: «uno che non conosciamo». La si potrebbe riferire ai Romualdi ai Silvestri, a quasi tutti i personaggi dei suoi romanzi.

Il film, tuttavia, e nonostante i ricchissimi elementi che abbiamo elencato sopra, è per più versi un'occasione mancata. È produttiva raffazzonata che Soldati dovette subire: il film che forse era partito come uno dei più impegnati del regista sembra tirato via, davvero squilibrato anche se tra i suoi più affarinneghi del tutto).

Quanta fatica per portare in porto quel dannato film con un produttore che aveva impegnato i capitali ricevuti in un affare edilizio e mi pregava di accettare quel che passava il contrattacco pur di non mandare a monte la produzione. Tanti anni dopo l'ho ritrovato a New York, era diventato il segretario di Ullà... Io ci credevo, e tanto, nella sceneggiatura di Graham Greene...¹⁹²

Lo stesso Greene, che si sistemò a Venezia ritoccando qualche battuta, e il co-sceneggiatore Guy Elmes, capirono ben presto che aria tirava. Racconta Elmes:

In mente avevo l'idea allegorica dello svanire dell'Occidente visto sullo sfondo di Venezia che sprofonda. Sfortunatamente non avevamo abbastanza soldi per fare bene il film. Mario diventò isterico cominciando a economizzare, ma senza grossi risultati. Per esempio, tutta la scena di Eduardo Canneli su una nave davanti a Venezia fu girata su una chiatte con un solo oblò, così tutte le volte che i vaporetto passavano il vicino tutto crollava: cinepresa, dolly, tutto quanto!¹⁹³

Se, come si è detto, l'interpretazione di Canneli è uno straordinario punto di forza del film, stranamente gli altri attori

192. C. Bertieri, *Conversando con Soldati*, in *Mario Soldati: la scrittura e lo sguardo*, cit., p. 149.

193. Elmes aggiunge anche che Soldati era assolutamente incapace di gestire la situazione e che quando Greene lesse il suo copione «si limitò a ridacchiare»: Q. Falk, *Travels in Greenland*, cit., pp. 115-118.

ri non sono all'altezza¹⁹⁴. I duetti tra Basehart e la Valli sono enfatici, poco credibili, con lei che strabuzza gli occhi, fuori ruolo. Eppure il personaggio di profuga istriana era interessante, oltre che pochissimo sfruttato nel cinema italiano¹⁹⁵ (dal canto suo Soldati, sposato con un'istriana, ne ha ritratte numerose, anche solo di sfuggita, nei suoi romanzi e racconti). Il ritorno dell'adorata attrice al suo pigmalione rimane dunque, sotto questo aspetto, poco memorabile.

Molto curioso invece l'uso del set, che riporta l'effetto di stordimento di un inglese in un'Italia vociante. Dopo una ventina di minuti la città appare finalmente in pieno, con la sua folla e i suoi rumori, e spiazza il piccolo Roger (il quale subito incontra suoi coetanei di strada, e poi una classe di bambine a passeggio con l'insegnante, e poi si ferma a guardare un teatrino di marionette). Roger, prima ancora di conoscere il bene e il male, deve imparare a orientarsi nella realtà. E nelle ricerche successive del piccolo protagonista, Soldati si lascia prendere completamente la mano dall'esplorazione del set, interni ed esterni. È forse quanto di più «neorealista» Soldati abbia mai girato, eppure egli ancora una volta sfiora il neorealismo, ma da lontano, con ormecci narrativi ben solidi da *noir*. Il regista assume lo sguardo di Roger e il film si fa sempre più divagante (anche in scene drammaticamente tese, verso il finale quando l'intrigo si sta per sciogliere si distrae a guardare il motoscafo dei pompieri – ma già il rapimento del padre è girato sottotono, in completo *anticlimax*), permettendosi anche azzardi sorprendenti, come l'intenso momento nel finale in cui finalmente Roger sale sul motoscafo dei pompieri e saluta Alida Valli che si sporge correndo dalla banchina.

Certo, Soldati è ben lontano dal far smarrire del tutto i suoi personaggi nel set, come Rossellini aveva fatto con i suoi inglesi un anno prima (*Viaggio in Italia*), tuttavia sorprende questo respiro della città in un film partito con le premesse di

194. Va ricordato però che nel film fa una breve apparizione il grande comico triestino Angelo Cecchelin: sulla passione di Soldati per lui cfr. l'aneddoto raccontato da T. Kezich in *Cari centenari*, cit., pp. 179-180.

195. Tuttavia, anche questo aspetto del film fu sfortunato, a causa della mutata congiuntura internazionale. Ricorda Greene: «il momento non poteva essere più sfortunato; quando il film fu finito e pronto per l'uscita, Tito era diventato una specie di campione senza macchia dell'Occidente; aveva rotto con la Russia».

un'operazione «di genere», davvero «all'americana»¹⁹⁶. Nello stesso anno, intanto, due americani (Harry e Janet) si perdono e senza ritrovarsi, facendo diretta esperienza del peccato, in quel romanzo il cui successo distrae Soldati dalla regia del film ma che gli darà la fama: *Le lettere da Capri*

La donna del fiume (La fille du fleuve, 1955)

Soggetto: Alberto Moravia, Ennio Flaiano; *sceneggiatura*: Basilio Franchina, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini; *Florestano Vancini*; *Antonio Altoviti*, Mario Soldati; *dialoghi*: Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini; *direttore della fotografia* (Eastmancolor): Otello Martelli; *operatore*: Riccardo Gerardi; *aiuto operatore*: Arturo Zavattini; *tecnici del suono*: Paolo Vincello, Bruno Moreal, Aldo Calpini; *segretari di produzione*: Claudio Agostinelli, Spartaco Conversi, Pino Di Biase; *montaggio*: Leo Cattizzi; *assistenza al montaggio*: Tatiana Casini; *aiuto regista*: Cesare Olivieri; *assistente alla regia*: Florestano Vancini; *segretaria di edizione*: Anna Graher; *architetture*: Flavio Mogherini; *arredamento*: Arrigo Breschi; *costumi*: Anna Gobbi; *truccatore*: Goffredo Rocchetti; *coreografie*: Leo Coleman; *realizzazione*: Basilio Franchina; *direttore di produzione*: Giorgio Adriani; *organizzatore generale*: Antonio Altoviti; *musiche*: Angelo F. Lavagnino, Armando Trovaioli; *doppiaggio*: C.I.D.

Interpreti: Sophia Loren (Nives Mangolini), Gérard Oury (Cinti), Lise Bourdin (Tosca), Enrico Olivieri (Oscar Lodi), Maria Conventi (Irana), Ed Fleming (calciatore), Franco Pelegatti (Chioggia), Nino Marchetti (maresciallo dei carabinieri), Rick Battaglia (Gino Lodi).

Origine: Italia-Francia; *Produzione*: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti per Excelsa Film, Les Films du Centaure; *distribuzione*: Columbia; *distribuzione italiana*: Minerva Film; *riprese*: luglio-ottobre 1954 (stabilimenti Ponti-De Laurentiis, valli di Comacchio, delta del Po); *uscita*: ottobre 1955; *durata*: 98'.

Nives è una bella operaia che lavora alla marinatura delle anguille presso l'Azienda Valli Comunali di Comacchio. Orfana, vive sola ed è corteggiata da Gino, un contrabbandiere, e da Cinti, il poliziotto locale.

Durante una festa Nives è importunata da un uomo e la sua reazione di rifiuto provoca in breve tempo una rissa che inter-

196. Per la congruenza del film con i modelli del *noir* cfr. S. Alovio - M. Arvat - C. Gianetto, *La mano dello straniero: un noir a metà*, in *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, cit., pp. 217-223. Gli autori notano tra l'altro che sant'Antonio (nella cui chiesa il bambino finisce durante la ricerca del padre) è protettore di orfani e bambini e intercessore per il ritrovamento di cose e persone smarrite. (p. 220)