

UN NOME LEGATO PER PIU' DI SESSANT'ANNI ALLA CULTURA E ALLA POLITICA ITALIANA

La vita e le opere di Salvemini

I primi saggi storici e l'adesione al Partito socialista - La polemica in favore del Mezzogiorno - Il libello anti-giolittiano - Giudizi di Gramsci e di Gobetti - Esilio e lotta contro il fascismo - Le posizioni del dopoguerra

Per più di sessant'anni Gaetano Salvemini ha legato il suo nome alla cultura e alla vita politica italiana. Del 1896 è il suo primo lavoro. La dignità cavalleresca nel comune di Firenze, di pochi mesi fa la sua ultima, appassionata partecipazione alla politica per il convegno del mondo, su «Stato e Chiesa».

Nato nel 1873, a Molfetta, l'8 di settembre, da genitori di modestissime condizioni, prima maschio tra nove fratelli e sorelle aveva come egli dirà (cfr. Il Ponte del febbraio 1957) «perduto gli otto anni più belli della vita in un orribile ginnasio-liceo dell'Umbria meridionale», aveva quindi rinto una borsa di studio, nel 1890, dell'Istituto fiorentino «di studi superiori pratici e di perfezionamento» e qui la sua formazione culturale trovava i primi, decisivi orientamenti, alla scuola positivista di maestri illustri, da Isidoro Del Lungo a Pasquale Villari.

Al secondo, soprattutto, egli attiene, il suo scrupoloso, degli «studi documentari», della ricerca minuta, per quella «cultura arida, angusta, terra-terra» che Gaetano Salvemini ricorda sempre, con il suo migliore patrimonio intellettuale.

«Per conto mio — egli confessava infatti, quando, nel 1949, tornerà ad insegnare storia moderna alla cattedra fiorentina — il mio «fascismo» aveva estraneo — sono rimasto sempre anacrono, o se preferite dire così, insabbiato dove i maestri di allora mi condussero: il muso cucito, abbandonato nel ripudio dal ghiacciaio ritra-

tos sulle alte montagne». Salvemini rifugiava sia dalle «aquile idealiste» (di qui partirà la sua lunga polemica con il Croce), sia dal «filtro marxista che rimbombava chi ne abusava» (in verità è al suo orientamento economicistico che manca un criterio marxista). La prima, importante opera storica del giovane studioso uscito dall'istituto fiorentino, fu il 1900 Magnani e popolani nel comune di Firenze, saggio di grande interesse sulle lotte interne nella Firenze del duecento, lotte di interessi economici contrastanti. Ma, già dal 1892, «al tempo in cui — citiamo sempre dai suoi ricordi autobiografici — in Italia tutti diventavano socialisti», egli si era iscritto al partito socialista e subito aveva preso a collaborare sotto vari pseudonimi (Travet rerum scriptor, eccetera) alla turritana Critica sociale a cui arrecava la sua freschissima ventennale attività di parato per i problemi concreti, la sua passione di meridionalista, amico di Giustino Fortunato. Era di Salvemini, già prima della fine del secolo, la prima nota di dibattito politico del partito socialista, che si accingeva a combattere dalle colonne del periodico l'Unità, a partire dal 1911. L'odio delle formule, delle «mode intellettuali», della faciloneria demagogica, il culto del realismo politico, erano alla base del suo distacco dal partito e avrebbero costituito l'antimigliore di Salvemini.

Prendeva allora vigore il famoso «concretismo» salveminiiano, in una serie di interessanti campagne di

entrambi i limiti («Gi sfuggono i termini più schiettamente marxistici — diceva il secondo — il suo marxismo rimarrebbe in questi casi una semplice anticipata per la superstruttura ideologica, un amore per i fatti che discende in lui direttamente dal Cattaneo»; «e la storia si ridurrebbe a questa ricerca — osservava a sua volta — prima sarebbe l'unità, la misera cosa a diventerebbe l'altro incomprensibile»). Pur tuttavia essi portavano una fresca vena, una suggestiva predilezione per temi nuovi, ardui, una grande carica morale, nella cultura storiografica.

Un'azione morale

Fino al 1909, Gaetano Salvemini prendeva altre attività politiche del partito socialista, in polemica coi «riformisti» che non erano veri riformisti, e coi «rivoluzionari» verbosi, dicendosi contemporaneamente più a destra dei primi, più a sinistra dei secondi. E dal 1909 se ne staccava per condurre da solo, con De Viti De Marco, Girotti, Formigini, Luzzatto, Mondolfo, la sua rivista culturale e politica, che si accingeva a combattere dalle colonne del periodico l'Unità, a partire dal 1911. L'odio delle formule, delle «mode intellettuali», della faciloneria demagogica, il culto del realismo politico, erano alla base del suo distacco dal partito e avrebbero costituito l'antimigliore di Salvemini.

Prendeva allora vigore il famoso «concretismo» salveminiiano, in una serie di interessanti campagne di

stampa, che erano una grande novità della cultura politica italiana. Al fronte della posizione del giornale, del direttore e della maggior parte dei collaboratori vi era una polemica liberal-radice, di cui lo abbandonò da un punto di vista di classe e di uno studio delle forze reali della rivoluzione. Senonché, la appassionata e spreghidatata ricerca degli umori, la denuncia dei privilegi residuari degli industriali «protetti» dallo Stato, ai danni del Mezzogiorno, aveva il merito di investire quei settori, quei problemi economici, istituzionali, che venivano trascurati dalle varie «consorterie corporative locali, e sottovalutati nella stessa cultura socialista (dallo stozzamento degli umori, al disoboscamento ossessivo, dall'analfabetismo alla corruzione burocratica della piccola borghesia meridionale, massa di minoranza degli agrari, dallo scandalo degli «ascari», deputati agli ordini di Giolitti).

E molte giovani forze intellettuali rivoluzionarie, nel primo dopoguerra, lo stesso gruppo dell'Ordine nuovo e quello di Rivoluzione liberale attuarono spunti e insegnamenti dall'Unità salveminiiana, pur ponendo su nuove basi il grande problema storico del Mezzogiorno, individuando — come Salvemini non aveva saputo individuare — nella lotta di classe tra operai del Nord e contadini del Mezzogiorno quell'alleanza di classe capace di spezzare il blocco agrario-industriale.

Giolitti si rammaricava nel 1950 che, allorché più duro, nel 1944, si presentava il cammino della rinascita nazionale, non venissero, da uomini come Gaetano Salvemini, se non parole di incompiutezza e di irrisione, non risuonassero se non espressioni di sfiducia nel cammino di quella rinascita.

Salvemini, che dal 1934 al 1948 aveva insegnato storia della civiltà italiana ad Harvard, tornò in Italia definitivamente nel 1949 ed anche in questi ultimi anni aveva preso una parte alle ricche polemiche e polemiche, accettando assiduamente a riviste (Il mondo, Il ponte, soprattutto) assumendo un ruolo dirigente in alcune grandi campagne giornalistiche e politiche, partecipando con forza a iniziative, e dei limiti più stretti che la sua azione ormai incontrata, e dell'onestà dei suoi intendimenti — la clamorosa autocritica che Salvemini pronunciò, dopo aver appoggiato la legge truffa e consigliato di votare per i «parenti minori» della D.C. «Tutto sommato egli scriveva nel giugno del 1954 sul Ponte — posso sperare che il consiglio da me dato abbia fatto poco danno, avendo avuto scarso seguito».

Ripercorrendo in questa dolorosa circostanza il lungo cammino di sessant'anni di studio e d'azione di Gaetano Salvemini, noi ricordiamo soprattutto il coraggioso direttore dell'Unità. L'unico dei braccianti pugliesi in lotta contro le camorre politiche borghesi, l'uomo che nel 1913 gli operai torinesi volevano mandare in Parlamento per portare la voce, spossata dai brogli elettorali, dei contadini del Mezzogiorno, il fondatore del «Non mollare!».

Un'azione morale

Fino al 1909, Gaetano Salvemini prendeva altre attività politiche del partito socialista, in polemica coi «riformisti» che non erano veri riformisti, e coi «rivoluzionari» verbosi, dicendosi contemporaneamente più a destra dei primi, più a sinistra dei secondi. E dal 1909 se ne staccava per condurre da solo, con De Viti De Marco, Girotti, Formigini, Luzzatto, Mondolfo, la sua rivista culturale e politica, che si accingeva a combattere dalle colonne del periodico l'Unità, a partire dal 1911. L'odio delle formule, delle «mode intellettuali», della faciloneria demagogica, il culto del realismo politico, erano alla base del suo distacco dal partito e avrebbero costituito l'antimigliore di Salvemini.

Prendeva allora vigore il famoso «concretismo» salveminiiano, in una serie di interessanti campagne di

stampa, che erano una grande novità della cultura politica italiana. Al fronte della posizione del giornale, del direttore e della maggior parte dei collaboratori vi era una polemica liberal-radice, di cui lo abbandonò da un punto di vista di classe e di uno studio delle forze reali della rivoluzione. Senonché, la appassionata e spreghidatata ricerca degli umori, la denuncia dei privilegi residuari degli industriali «protetti» dallo Stato, ai danni del Mezzogiorno, aveva il merito di investire quei settori, quei problemi economici, istituzionali, che venivano trascurati dalle varie «consorterie corporative locali, e sottovalutati nella stessa cultura socialista (dallo stozzamento degli umori, al disoboscamento ossessivo, dall'analfabetismo alla corruzione burocratica della piccola borghesia meridionale, massa di minoranza degli agrari, dallo scandalo degli «ascari», deputati agli ordini di Giolitti).

E molte giovani forze intellettuali rivoluzionarie, nel primo dopoguerra, lo stesso gruppo dell'Ordine nuovo e quello di Rivoluzione liberale attuarono spunti e insegnamenti dall'Unità salveminiiana, pur ponendo su nuove basi il grande problema storico del Mezzogiorno, individuando — come Salvemini non aveva saputo individuare — nella lotta di classe tra operai del Nord e contadini del Mezzogiorno quell'alleanza di classe capace di spezzare il blocco agrario-industriale.

stampa, che erano una grande novità della cultura politica italiana. Al fronte della posizione del giornale, del direttore e della maggior parte dei collaboratori vi era una polemica liberal-radice, di cui lo abbandonò da un punto di vista di classe e di uno studio delle forze reali della rivoluzione. Senonché, la appassionata e spreghidatata ricerca degli umori, la denuncia dei privilegi residuari degli industriali «protetti» dallo Stato, ai danni del Mezzogiorno, aveva il merito di investire quei settori, quei problemi economici, istituzionali, che venivano trascurati dalle varie «consorterie corporative locali, e sottovalutati nella stessa cultura socialista (dallo stozzamento degli umori, al disoboscamento ossessivo, dall'analfabetismo alla corruzione burocratica della piccola borghesia meridionale, massa di minoranza degli agrari, dallo scandalo degli «ascari», deputati agli ordini di Giolitti).

E molte giovani forze intellettuali rivoluzionarie, nel primo dopoguerra, lo stesso gruppo dell'Ordine nuovo e quello di Rivoluzione liberale attuarono spunti e insegnamenti dall'Unità salveminiiana, pur ponendo su nuove basi il grande problema storico del Mezzogiorno, individuando — come Salvemini non aveva saputo individuare — nella lotta di classe tra operai del Nord e contadini del Mezzogiorno quell'alleanza di classe capace di spezzare il blocco agrario-industriale.

stampa, che erano una grande novità della cultura politica italiana. Al fronte della posizione del giornale, del direttore e della maggior parte dei collaboratori vi era una polemica liberal-radice, di cui lo abbandonò da un punto di vista di classe e di uno studio delle forze reali della rivoluzione. Senonché, la appassionata e spreghidatata ricerca degli umori, la denuncia dei privilegi residuari degli industriali «protetti» dallo Stato, ai danni del Mezzogiorno, aveva il merito di investire quei settori, quei problemi economici, istituzionali, che venivano trascurati dalle varie «consorterie corporative locali, e sottovalutati nella stessa cultura socialista (dallo stozzamento degli umori, al disoboscamento ossessivo, dall'analfabetismo alla corruzione burocratica della piccola borghesia meridionale, massa di minoranza degli agrari, dallo scandalo degli «ascari», deputati agli ordini di Giolitti).

E molte giovani forze intellettuali rivoluzionarie, nel primo dopoguerra, lo stesso gruppo dell'Ordine nuovo e quello di Rivoluzione liberale attuarono spunti e insegnamenti dall'Unità salveminiiana, pur ponendo su nuove basi il grande problema storico del Mezzogiorno, individuando — come Salvemini non aveva saputo individuare — nella lotta di classe tra operai del Nord e contadini del Mezzogiorno quell'alleanza di classe capace di spezzare il blocco agrario-industriale.



Il professor Gaetano Salvemini

CON LO JEFTE DI HAENDEL

S'inaugura il 21 la Sagra umbra

Verrà eseguito anche in prima esecuzione mondiale un oratorio di Lelio Refice

PERUGIA. 5. — La XII Sagra musicale umbra si inaugurerà il 21 settembre a Perugia nella basilica di S. Pietro, con la prima esecuzione dell'oratorio di G. F. Haendel Jette, il 22 settembre, nel pomeriggio, verrà eseguita la Passion secondo S. Giovanni di Bach ed il 23 settembre, sempre di Bach, verrà eseguita la Messa in si minore.

Le tre manifestazioni saranno affidate ai complessi corali e orchestrali della Radio di Berlino ed ai solisti dello «Stater» di Berlino il 24 settembre, all'Auditorium della «Cittadella Cristiana» di Assisi, il coro del «Magico Musicale Fiorentino» eseguirà, di Lelio Refice, la Pomposita in prima esecuzione mondiale, le Antifone della Vergine ed il Trionfo di S. Cirillo.

A conclusione delle manifestazioni, il 2 ed il 3 ottobre il corpo di ballo e l'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano presenteranno nella coreografia di Aurelio Milios, in prima mondiale, il balletto biblico Mosè di Milhaud, una Laude di Giappone da Todi ed Il figlio prodigo di Prokofiev.

LA XVII MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA

“Le notti bianche”, di Visconti è uno stupendo racconto d’amore

Con questo film, che ha fortemente innalzato il livello del Festival, il nostro regista si conferma come un maestro dell'arte dello schermo, giunto alla sua maturità poetica

Ricordo di un amico

Augusto Monti, che di Gaetano Salvemini fu per lunghi anni collaboratore e collaboratore nella battaglia antifascista, ha scritto per noi questo ricordo dello Scamporrì.

Commemorare, se è qual che cosa, non è elogiare un morto, è risuscitarlo; e risuscitarlo è una cosa che scendi in se e nella terra qualcosa di cosa almeno di lui viva tuttavia in noi. Perciò oggi io oso commemorare Salvemini. Perché sento che il suo insegnamento è un esempio di in me cose, se mi fa soffrire a sangue per quel che di lui non è più, mi consola e mi sorregge per quel che di lui stando con me ancora ripreso da me, e ci sarà un ricordo di un amico che mi resta da fare in questo mondo.

La vera — di ieri e del domani.

Salvemini! insegnamento ed esempio di una delle virtù più rare in Italia — o anche nel mondo? — il carattere: aver un'idea e a quella rimanere fedeli ogni giorno; che è poi la virtù che solo al mondo riesce a superare le grandi difficoltà, a toccare le mete più difficili, nel caso nostro rifare l'Italia che ufficialmente cadde nel '22 e che di fatto non è ancora risorta in piedi.

Salvemini ci fu — ci è — maestro di quella virtù: carriera politica, cattedra, onori, ricchezza tutto possibile in un'intimità di Aristide. «C'è una cosa che sarebbe utile ad Atene al partito alla clientela agli amici, ma non è buona moralmente», Aristide disse. «No», Salvemini disse. «No», e perdetti il collegio allora ad Albano, nel ballottaggio, ma salvò la coscienza, rimase lui.

Il «Non mollare»

Alla fine della guerra Salvemini fu contrario al Partito di Londra e Geri. (Si veda il suo volume Il problema dell'Adriatico) per la necessità di trattare direttamente con la Jugoslavia. Di qui partirono le accuse fasciste di «socialismo pugliese», di «rinnunciatario», di «slavofilo». Nel 1919 e nel 1920 Salvemini, eletto deputato, cercò di raccogliere le sparse briciole di pochi gruppi di simi amici dell'Unità (tra questi Piero Gobetti, allora diciottenne) per costituire una formazione politica. Ma i limiti della sua azione, che era azione di principio morale e di sano orientamento, che presto dicenterà apertamente antisocialista e anticomunista, si palesarono chiari, e condussero al fallimento un tentativo di costituire un partito di somiglianza con quello operato, in questo dopoguerra, dal Partito di Azione. «Il giacobinismo professionale» — diceva di Salvemini Gramsci nel '20 — «si fa prendere per realtà le proprie astratte combinazioni». A queste contraddizioni portava infatti un «concretismo», un «epistemologia», a cui sfuggivano, e il «partito», «l'Unità del dopoguerra», «i termini reali di una lotta per il potere al cui sbocco, se non ci fosse stata la vittoria della classe operaia socialista, si sarebbe stata la tremenda reazione borghese del fascismo».

Ingenui, o se mi o come altrimenti si voglia chiamare; quegli italiani che in ogni tempo hanno marciato anche se pioveva; che hanno dato una mano a spingere il carrello staterco in salita, frenarlo puntando i piedi in discesa; quelli che insomma hanno affermato in Italia in ogni tempo i supremi valori morali, dovere, disinteresse, sacrificio, eivismo, inconsapevolmente i più, con eroica profondità consapevolezza i meno, ma che tutti insieme hanno sempre tirato su dal fango il carrello, riballato, riballato, riballato per colpa dei furbi — e l'han rimesso sulla strada buona e ci han ricercato sopra i sacchi caduti nella mola del Bisorgimento. Possibile, Resistenza. Ricostituzione — così gratis perché è peccato lasciare andar a male la grazia di Dio; e noi tornano a casa, non vogliono sentirsi dittatori in Italia (1927, New York). La terreur fascista (Parigi, 1930). Mussolini diplomatico (Parigi, 1932). Under the axe of fascism (New York 1936), simpatizzò con i gruppi di Giustizia e Libertà. Salvemini intensificò l'attività antimussoliniana e To-

plene di sorrisi una storia che gli appare pazzesca e stupefacente: la ragazza, anche lei un essere triste e solitario, che mai nulla ha avuto in dono dalla vita, poiché è stata costretta a condurre una stracca esistenza accanto ad una ciega nonna cieca, si è invaghiata di un uomo che da lei viene descritto, con i più convincenti accenti, come un uomo straordinario, bellissimo, fiero, affascinante, l'inquiline che presiede in subaffetto una stanza presso la sua casa. Sembrava che l'inquiline si ricambiassi, ma un giorno

gli è accanto. Ed al ragazzo sembra che ora il mondo scenda di più: anche le donne lo guardano con una attenzione che prima gli era sconosciuta ed egli si sente forte, e trascina la sua compagna in avventure che gli paiono sensazionali, come quella di andar a ballare in un locale dove ragazzi più giovani e spregiudicati di loro si muovono per la spinta di sconcertanti ritmi.

Umanità essenziale

Sembrerebbe quasi, ad un certo momento, che l'inquiline fosse dimenticata. Benché addolorata ed affranta, Natalia si sta lasciando prendere dal ben diverso romanticismo di Mario: costui non è bellissimo, forse è anche un po' goffo, non le appare fuori dal suo spazioso mondo di metafisico fascino, ma si rivela più uomo, più vero, più reale, più amovibile del più mirabile che ella aveva rivisto di mercuriali panni. Eppure, proprio in questo momento, quando l'amore entra i due avrebbe bisogno soltanto di una scintilla per accendersi, ricompare l'inquiline. Ed il dramma precipita perché l'irraggiante fascino di Natalia prende il sopravvento ed ella, chiedendo perdono ad Maria Schell, Mario rimane il vero protagonista del film. E perché egli, nonostante i suoi abiti un po' antiquati, è il suo spazioso mondo di metafisico fascino, ma si rivela più uomo, più reale, più amovibile del più mirabile che ella aveva rivisto di mercuriali panni. Eppure, proprio in questo momento, quando l'amore entra i due avrebbe bisogno soltanto di una scintilla per accendersi, ricompare l'inquiline. Ed il dramma precipita perché l'irraggiante fascino di Natalia prende il sopravvento ed ella, chiedendo perdono ad Maria Schell, Mario rimane il vero protagonista del film. E perché egli, nonostante i suoi abiti un po' antiquati, è il suo spazioso mondo di metafisico fascino, ma si rivela più uomo, più reale, più amovibile del più mirabile che ella aveva rivisto di mercuriali panni. Eppure, proprio in questo momento, quando l'amore entra i due avrebbe bisogno soltanto di una scintilla per accendersi, ricompare l'inquiline. Ed il dramma precipita perché l'irraggiante fascino di Natalia prende il sopravvento ed ella, chiedendo perdono ad Maria Schell, Mario rimane il vero protagonista del film. E perché egli, nonostante i suoi abiti un po' antiquati, è il suo spazioso mondo di metafisico fascino, ma si rivela più uomo, più reale, più amovibile del più mirabile che ella aveva rivisto di mercuriali panni. Eppure, proprio in questo momento, quando l'amore entra i due avrebbe bisogno soltanto di una scintilla per accendersi, ricompare l'inquiline. Ed il dramma precipita perché l'irraggiante fascino di Natalia prende il sopravvento ed ella, chiedendo perdono ad Maria Schell, Mario rimane il vero protagonista del film.

destino, tuttavia Mario riesce a vivere di una umanità piena, rotonda, essenziale. Qui non ci sono personaggi maledetti: c'è dolore, ma non pessimismo. È un uomo gentile, in cerca di un incontro genuino; non riesce ad andare con la prostituta, neanche nel momento della sua più dolorosa disillusione, non riesce a condannare sommarariamente la donna che lo getta nella disperazione. Non si ucciderà per questo, perché non è capace di tali gesti falsamente supremi.

Ritelliamo sul personaggio di Mario perché, nonostante la sua età, non è antiquato, è un uomo che nel mondo contemporaneo, riesce ad essere, proprio per la universalità e l'urgenza dei sentimenti che prova, davvero un personaggio vicino a noi. Eppure, proprio in questo momento, quando l'amore entra i due avrebbe bisogno soltanto di una scintilla per accendersi, ricompare l'inquiline. Ed il dramma precipita perché l'irraggiante fascino di Natalia prende il sopravvento ed ella, chiedendo perdono ad Maria Schell, Mario rimane il vero protagonista del film. E perché egli, nonostante i suoi abiti un po' antiquati, è il suo spazioso mondo di metafisico fascino, ma si rivela più uomo, più reale, più amovibile del più mirabile che ella aveva rivisto di mercuriali panni. Eppure, proprio in questo momento, quando l'amore entra i due avrebbe bisogno soltanto di una scintilla per accendersi, ricompare l'inquiline. Ed il dramma precipita perché l'irraggiante fascino di Natalia prende il sopravvento ed ella, chiedendo perdono ad Maria Schell, Mario rimane il vero protagonista del film.

film di Visconti, come di tutta l'opera sua, non sta soltanto nella sua novità formale (che senso c'è nello scoprire oggi che Visconti è un grande stilista?) quanto nella forza della sua intuizione poetica.

Della Terra trema andavamo a ricercare le ragioni sociali, di Ossessione le ragioni storiche e culturali, di Senso l'essenza del melodramma, di Rocco e i fratelli Visconti non soltanto un uomo di cultura raffinatissimo, non soltanto un uomo impegnato alla ricerca delle fondamentali contraddizioni della società: egli era anche un poeta. Noi abbiamo creduto e ribadito all'epoca di *Bellissima*, il film che, a nostro avviso, più è vicino a questo *Notti bianche*. Non ci si frentendici: si tratta di due opere che sono formalmente antipodi, ma quel che conta è che ambedue sono dominate dalla forza di un sentimento, che in un caso è amor materno, e nell'altro è amore tout court.

Stile nuovissimo

Formalmente gli antipodi, dicevamo: ed infatti con questo suo *Notti bianche*, Visconti esce completamente dal suo vecchio modo di raccontare: innanzitutto non vi è un solo ambiente che sia «vero», ma tutti sono ricreati fantasticamente. In secondo luogo, il racconto è raccontato e della recitazione sono ritmi, vorremmo dire, «teatrali». Per la seconda volta chiediamo di non essere frantesi se usiamo una espressione di comodo: a Visconti, regista di cinema e di teatro, è riuscita infatti una operazione che a nessun altro forse era mai riuscita (vagamente ricordiamo qualcosa di simile nella atmosfera di Winter e Alfred Santelli): fare in modo cioè che il teatro di posa divenisse, senza alcuna violenza nello spettatore, un enorme palcoscenico grevole nel quale la realtà riesce a cri-stallizzarsi e a trasformarsi, lentamente, per opera del regista, dell'operatore, degli attori, dello scenografo. Se ci fosse permesso un azzardo paragone musicale, diremmo che tutto concorre a dare al film il ritmo di una moderna sonata per violino e pianoforte: ora lenta, ora patetica, ora drammatica, ora stretta nell'emotiva finale. Le nebbie di questa città tutta inventata, dove il neon dei nuovi locali si mescola alle broccate fette delle case, queste luci boreali, e la neve favolosa, e l'acqua torbida e suggestiva dei canali, sono mezzi espressivi di cui Visconti si è servito per il suo spettacolo.

E straordinari mezzi espressivi sono anche la Schell, e Mastroianni. La Schell, ogni parola della quale, data in un ineccepato italiano, è un sussulto per il cuore di uno spettatore che di cuore non manchi; e Mastroianni che, dopo il diffusissimo inizio del film, ha indovinato la sua più bella interpretazione. Jean Marais offre la sua prestanza romantica ad un personaggio volutamente levigato. L'operatore Rutunno ci sembra qualcosa di più di un mezzo nelle mani del regista: egli è stato certamente per lui, come lo sono stati gli attori, un collaboratore di prim'ordine.



Marcello Mastroianni e Clara Calamandrei nelle «Notti bianche»

figura passando per il cuore degli uomini.

Romanzo sentimentale, è scritto nel titolo del racconto di Dostoevski dal quale Luchino Visconti ha tratto un meditato pretesto per il suo film: e questo è in effetti, volendo ad ogni costo cercare una definizione, l'elemento che potrebbe appors al film il quale è una dolce, affascinante storia d'amore che muove a passione: una storia la quale non sembra tratta soltanto da Dostoevski ed anzi tutta o quasi conserva del sottofondo filosofico e meditativo del grande scrittore russo, per aggiungere, invece, al fiume di sentimenti di più concitati personaggi di Romanticismo francese o di certi lirici tedeschi.

Incontro sul ponte

Notti bianche si dicevano, a Pietroburgo, quelle in cui l'aurora boreale rischiara il cielo, e si alitano nell'aria la città addormentata. Per Visconti il titolo è trasposto (Notti bianche si possono intendere, in senso ristretto, quelle tre lunghe scene in cui i protagonisti si incontrano, e si alitano nel silenzio della città prima di coricarsi) ma egualmente significativo: in una di queste, notti Mario, un povero giovane impiegato ammalato di cuore, si incontra con una donna, incontra Natalia: sulla spalletta di un ponte la ragazza piange, e Mario riesce a vincere la sua infelice timidezza ed a parlarle. Poi, lentamente, si invaghisce dei begli occhi di lei, ed apprende dalle sue labbra

egli parti. Fu allora che egli strinse con Natalia un romantico patto: di lì a un anno sarebbero tornati ad attendere, in un luogo fisso per l'appuntamento, la dolce ragazza fedele.

Pazzesca sembra questa storia a Mario, che nonostante l'irraggiante fascino di Natalia, è un uomo che non riesce a superare il proprio istinto alla autosufficienza. Il Mario delle *Notti bianche*, insomma, non è una versione «in buono» del Franz dipendente di un improvvisissimo Senso. Se pure entrambi vanno incontro senza ricambiarsi amore ad un trispettato di questo momento di

Incontro sul ponte

Notti bianche si dicevano, a Pietroburgo, quelle in cui l'aurora boreale rischiara il cielo, e si alitano nell'aria la città addormentata. Per Visconti il titolo è trasposto (Notti bianche si possono intendere, in senso ristretto, quelle tre lunghe scene in cui i protagonisti si incontrano, e si alitano nel silenzio della città prima di coricarsi) ma egualmente significativo: in una di queste, notti Mario, un povero giovane impiegato ammalato di cuore, si incontra con una donna, incontra Natalia: sulla spalletta di un ponte la ragazza piange, e Mario riesce a vincere la sua infelice timidezza ed a parlarle. Poi, lentamente, si invaghisce dei begli occhi di lei, ed apprende dalle sue labbra



Maria Schell allo specchio in una scena del film di Visconti

Stile nuovissimo

Formalmente gli antipodi, dicevamo: ed infatti con questo suo *Notti bianche*, Visconti esce completamente dal suo vecchio modo di raccontare: innanzitutto non vi è un solo ambiente che sia «vero», ma tutti sono ricreati fantasticamente. In secondo luogo, il racconto è raccontato e della recitazione sono ritmi, vorremmo dire, «teatrali». Per la seconda volta chiediamo di non essere frantesi se usiamo una espressione di comodo: a Visconti, regista di cinema e di teatro, è riuscita infatti una operazione che a nessun altro forse era mai riuscita (vagamente ricordiamo qualcosa di simile nella atmosfera di Winter e Alfred Santelli): fare in modo cioè che il teatro di posa divenisse, senza alcuna violenza nello spettatore, un enorme palcoscenico grevole nel quale la realtà riesce a cri-stallizzarsi e a trasformarsi, lentamente, per opera del regista, dell'operatore, degli attori, dello scenografo. Se ci fosse permesso un azzardo paragone musicale, diremmo che tutto concorre a dare al film il ritmo di una moderna sonata per violino e pianoforte: ora lenta, ora patetica, ora drammatica, ora stretta nell'emotiva finale. Le nebbie di questa città tutta inventata, dove il neon dei nuovi locali si mescola alle broccate fette delle case, queste luci boreali, e la neve favolosa, e l'acqua torbida e suggestiva dei canali, sono mezzi espressivi di cui Visconti si è servito per il suo spettacolo.

E straordinari mezzi espressivi sono anche la Schell, e Mastroianni. La Schell, ogni parola della quale, data in un ineccepato italiano, è un sussulto per il cuore di uno spettatore che di cuore non manchi; e Mastroianni che, dopo il diffusissimo inizio del film, ha indovinato la sua più bella interpretazione. Jean Marais offre la sua prestanza romantica ad un personaggio volutamente levigato. L'operatore Rutunno ci sembra qualcosa di più di un mezzo nelle mani del regista: egli è stato certamente per lui, come lo sono stati gli attori, un collaboratore di prim'ordine.

TOMMASO CHIAZZI