

# MALOMBRA

dal romanzo di *Antonio Fogazzaro*



il film di  
**mario soldati**  
dalla sceneggiatura allo schermo  
a cura di  
**Alberto Buscaglia  
e Tiziana Piras**





**MALOMBRA**  
il film di  
**MARIO SOLDATI**  
dalla sceneggiatura  
allo schermo



# MALOMBRA

il film di

MARIO SOLDATI

dalla sceneggiatura allo schermo

*a cura di*

Alberto Buscaglia e Tiziana Piras

*e con un saggio di*

Luciano De Giusti

NEW PRESS  
*edizioni* 

---

Nei casi in cui non è stato possibile reperire chi potesse concedere il permesso di riproduzione, si precisa che la Casa Editrice è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 978-88-98238-77-4

© 2015 New Press Edizioni Srl

[www.newpressedizioni.com](http://www.newpressedizioni.com) - [info@newpressedizioni.com](mailto:info@newpressedizioni.com)

Finito di stampare nel mese di giugno 2015  
da New Press, Cermenate (Co)

# Indice

- 7 Una sceneggiatura «difficile»  
di *Alberto Buscaglia*
- 19 La modernità di *Malombra*  
di *Luciano De Giusti*
- 27 *Malombra*: tra metempsicosi e follia  
di *Tiziana Piras*
- 39 LA SCENEGGIATURA
- 40 Nota al testo
- 43 *Malombra*  
Sceneggiatura  
Primo Tempo  
Secondo Tempo
- 341 Appendice
- 347 TRASCRIZIONE DEL FILM
- 349 Criteri di redazione
- 410 Il Cast
- 412 Gli sceneggiatori
- 415 Le testimonianze
- 420 Filmografia di Mario Soldati
- 421 Fonti bibliografiche
- 425 Indice dei nomi e dei luoghi



# La modernità di *Malombra*

di Luciano De Giusti

Il grande successo di *Piccolo mondo antico* (1941) propizia a breve distanza il ritorno di Mario Soldati alle pagine di Antonio Fogazzaro con l'adattamento del suo primo romanzo, *Malombra* (1942). Qualche anno più tardi, a guerra finita, il regista porterà sullo schermo anche *Daniele Cortis* (1947). Questa prolungata frequentazione dello scrittore veneto può essere vista come traccia indiziaria di una congenialità tra le due figure che va oltre le circostanze produttive che ne hanno determinato l'incontro.

Nel racconto fornito da Soldati in più occasioni, la lettura di *Piccolo mondo antico* avvenne solo a seguito della firma del contratto per la sua trasposizione cinematografica: cedeva in quel momento la resistenza nei confronti dello scrittore prediletto della madre. Forse già nell'emozione provata alla lettura d'un fiato di quel romanzo si può scorgere l'indizio di una congeniale affinità. Ricordando quel tempo, molto avanti negli anni, Soldati lo riconosceva: «Fogazzaro era molto nelle mie corde, moltissimo»<sup>1</sup>.

Ma in che cosa poteva consistere la loro consonanza? Un'ipotesi su quale potesse essere il loro punto di contatto la suggerisce Cesare Garboli quando osserva che «Soldati è un romanziere dell'Ottocento con l'anima di uno scrittore del Novecento»; tanto egli appartiene a entrambi i secoli che si possono «riconoscere nei suoi libri i tratti di un secolo sovrapposti e intrecciati con una certa mostruosità a quelli di un altro»<sup>2</sup>. Partendo dalla premessa che Soldati è maestro nell'arte di dire «io», il grande critico giunge a questa conclusione osservando che l'io di Soldati si manifesta sdoppiandosi: «Da una parte un «io» cieco, afflitto da turbe che salgono su dal profondo, spesso ai limiti

---

1. «Io volevo la Valli», Conversazione con Mario Soldati, a cura di Guido Cerasuolo, «Cinema & Cinema», n. 49, giugno 1987, p. 38.

2. Cesare Garboli, *Mario Soldati in Storie di seduzione*, Einaudi, Torino, 2005, pp. 226-227.

del caso clinico, racconta i fatti e gli accidenti che lo guidano, di regola, verso una catastrofe o una rovina sentimentale, morale o economica; dall'altra, intrecciato, sovrapposto al primo, un «io» ragionevole, un «io» di saggio e occhiuto gentiluomo dell'Ottocento osserva incuriosito, subentrando a volte nel raccontarle, le sciagurate peripezie del proprio alter ego novecentesco»<sup>3</sup>.

Nella prospettiva aperta da queste osservazioni appaiono quanto mai pregnanti le notazioni, pressoché simmetriche, nelle quali Soldati vede come caratteristico dei personaggi di Fogazzaro uno sdoppiamento analogo a quello attribuitogli da Garboli. In *Preparando «Malombra»*, un testo steso nel 1942 per la brochure pubblicitaria del film prodotto dalla Lux, il regista, riprendendo uno scritto dell'anno precedente, lascia intravedere per quali ragioni potesse avvertire una consonanza con lo scrittore veneto: «Tutti i personaggi del Fogazzaro sono tormentati, divisi, in se stessi o l'uno contro l'altro, tra le forze opposte del bene e del male, della fede e del peccato, della speranza e dello scetticismo, oltre gli schemi del conformismo cattolico, oltre gli schemi di un qualsiasi conformismo politico. Ecco perché secondo noi Fogazzaro, che è "minor" artista, come scrittore puro, di altri autori italiani dell'800-900, è invece uno dei più vivi, dei più moderni, e cioè dei più cinematografici»<sup>4</sup>.

Insieme al limite estetico di Fogazzaro, considerato minore sul piano della scrittura, Soldati ne ravvisa il pregio, ovvero la modernità fatta coincidere con la predisposizione alla filmabilità<sup>5</sup>. Alla Cines lo

---

3. Ivi, p. 226.

4. Mario Soldati, *Preparando «Malombra»*, in *Mario Soldati, la scrittura e lo sguardo*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, P. Bertetto, M. Guglielminetti, Lindau, Torino, 1991, ora in Mario Soldati, *Cinematografo*, Sellerio, Palermo, pp. 450-451. Il testo riprende con lievi modifiche quanto scritto da Soldati su Fogazzaro nel suo contributo in *Stile italiano nel cinema*, Ed. Daria Guarnati, Milano, 1941.

5. A sua volta tale predisposizione deriva secondo Soldati dalla sensibilità di Fogazzaro per il problema religioso: «Pochissima nostra letteratura (moderna) sente il problema religioso: pochissima è narrativa o drammatica: pochissima può passare nel cinema» (Mario Soldati, *Preparando «Malombra»*, in *Cinematografo*, cit, p. 451). Per Soldati quella di Fogazzaro invece contiene gli ingredienti di una dimensione religiosa che le consente un fruttuoso passaggio sullo schermo.

avevano intuito anzitempo dato che già nel 1909, cercando di nobilitare «l'umiltà» di un mezzo come il cinematografo, la casa di produzione si rivolge proprio a Fogazzaro saggiando se sia disponibile «a favorirci tanto la sua riduzione di opere già edite, quanto la creazione di nuovi soggetti espressamente a questo scopo»<sup>6</sup>. La prospezione si concretizzerà di lì a qualche anno, nel 1917, allorché Carmine Gallone girerà la prima trasposizione sullo schermo di *Malombra*, affidando il ruolo della protagonista, che poi sarà di Isa Miranda, a una diva del tempo come Lyda Borelli. Quando, il 17 dicembre 1942, uscirà nelle sale l'adattamento di *Soldati*, una recensione dell'epoca lo riconduce al suo antecedente, notando che il film di Gallone deve essere stato assunto a modello di riferimento: «I realizzatori di oggi debbono aver anche guardato, sulla moviola, la vecchia pellicola. Infatti Isa Miranda somiglia nelle mosse all'attrice di quella volta»<sup>7</sup>.

Riprendendo e approfondendo in tempi a noi più vicini il confronto tra i due film, anche Antonio Costa ne ricava l'impressione che *Soldati* e i suoi collaboratori «abbiano proceduto sulla falsariga della precedente riduzione (ad esempio cominciando il racconto dall'arrivo di Marina alla villa dello zio esattamente come Gallone e diversamente dal romanzo che prende avvio dal viaggio in treno di Corrado Silla»<sup>8</sup>. Entrambi i film, dunque, si discostano dall'*incipit* di Fogazzaro. Come Gallone, anche *Soldati* fa partire la vicenda dall'arrivo della protagonista al palazzo sul lago. Ma in una prima versione, datata «Valsolda 17 aprile 1942», la sceneggiatura, ricalcava l'ordine narrativo del romanzo. Si apriva con la lettera indirizzata da Marina allo scrittore Corrado Silla cui seguiva il viaggio in treno di quest'ultimo verso il palazzo d'Ormengo. Si può ipotizzare che il cambio di struttura, con l'abolizione del flashback, sia dunque frutto di una successiva elaborazione. Nella sua rievocazione del lavoro sui tre

6. Lettera inviata al Senatore Fogazzaro da F. Salimei per conto della Cines, datata 14 maggio 1909, cit. in Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, Bulzoni, Roma, 2002, p. 73.

7. Diego Calcagno, *Marina, Carmela, eccetera*, «Film», a. vi, n. 1, 2 gennaio 1943, p. 10.

8. Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, cit., p. 93. In nota Costa aggiunge: «Soldati, da me espressamente interpellato (1991), ha negato di aver mai conosciuto la versione di Gallone. Non si può escludere che qualche altro tra gli sceneggiatori la avesse vista» (p. 100).

film scritti con Mario Bonfantini, il regista ricorda infatti questa sceneggiatura come «la più difficile e più complicata» che gli sia toccato scrivere, lasciando intendere una lavorazione controversa. Alla fine però, «quella complicata e travagliata sceneggiatura, da Bonfantini e da me sofferta per mesi e mesi fin allo spasimo, risultò perfetta. Ma perfetta invano»<sup>9</sup>.

In questa postilla si concentra il perdurante rimpianto, sul quale il regista è tornato in molte occasioni, di non aver utilizzato Alida Valli nel ruolo della protagonista, affidato invece a Isa Miranda secondo la volontà della produzione. Soldati si rammarica di aver ceduto, di non essersi impuntato, non rendendosi conto che allora, «dopo *Piccolo mondo antico*, sarebbe bastato che io picchiassi il pugno sul tavolo»<sup>10</sup>. Non lo fece e accettò di fare un provino alla Miranda, convinto di poter dimostrare che l'attrice non avrebbe funzionato e si sarebbe rivelata inadeguata alla parte perché, pur brava, con i suoi 37 anni all'epoca sembrava a Soldati «ormai un po' invecchiata, quasi all'inizio del viale del tramonto»<sup>11</sup>. Invece, il provino andò benissimo: «E così purtroppo riuscii a convincere tutti, e anche me stesso, che la Miranda era e poteva essere Marina di Malombra»<sup>12</sup>.

Soldati considerò sempre quel cedimento un «fatalissimo errore» e ripetutamente lo spiegò in termini che oggi definiremmo di focalizzazione spettatoriale. Lo scrittore Corrado Silla si innamora di Marina ma, a differenza dello spettatore che lo percepisce prima, egli non si rende conto, se non alla fine, che la donna è pazza. «Ora tutto questo regge se la donna è giovane, fresca, incantevole e infinitamente sensuale»<sup>13</sup>. Soldati attribuiva tali qualità alla Valli ma non le riconosceva nella Miranda, tanto da infierire impietosamente su di lei ricordando quegli eventi a decenni di distanza: «Per *Malombra* volevo la Valli. E loro mi diedero la Miranda che era già vecchia, non era sexy e aveva il culo di cartone»<sup>14</sup>.

---

9. Mario Soldati, *Regista in tempo di guerra*, in Id., *Cinematografo*, cit. pp. 185 e 186.

10. «*Io volevo la Valli*», cit., p. 39.

11. Ivi.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*.

14. Mario Soldati in Alberto Farassino (a cura di), *Lux film*, Editrice Il Castoro, Milano, 2000, p. 115. Ancora una volta, in tarda età, confessò: «È il più grande rimpianto della mia carriera, ne soffro ancora oggi» (*Mario Soldati, tra cinema e*

Forse perché è stato girato in un momento in cui il regista, solitamente scettico, credeva nel cinema, Soldati pensa che *Malombra* sia tecnicamente il suo film migliore, «davvero moderno». Eppure – dice – a causa della scelta non appropriata dell'attrice, «non è il film che avevo sognato»<sup>15</sup>. Ma caricare su di lei il peso di un sogno mancato appare quanto mai ingeneroso, anche alla luce del riconoscimento del risultato complessivo: «A parte quell'unico difetto, il film resta e resterà di gran lunga il più bello di tutti quelli che ho girato. Così mi disse più volte Luchino Visconti e anni dopo, girando *Senso*, mi dette anche la prova di aver ben presente *Malombra*»<sup>16</sup>.

Ma, curiosamente, quando il film uscì i maggiori detrattori furono proprio i compagni di strada di Visconti, quei giovani critici in procinto di diventare cineasti che gravitavano intorno alla rivista «Cinema» e che collaborarono alla realizzazione di *Ossessione*, l'opera che spalancò le porte all'avvento del neorealismo. La recensione di Antonio Pietrangeli, ad esempio, è una stroncatura senza appello su tutti i fronti, sceneggiatura compresa. «Perso il tocco equilibrante e determinante dell'interesse morale e dell'ordine umano del testo originale, il film doveva ripescare in sé, nel lago movimentato della propria formale intelligenza, il senso del drammatico [...] Invece non c'è, non c'è niente, c'è la noia»<sup>17</sup>. La sceneggiatura, che Soldati considera perfetta, appare a Pietrangeli «frantumata nell'aneddoto» e, «in questa confusione di fatti che non si attaccano», il film tenta invano «di salvarsi nella rete del prezioso, dello stralunato, del fittizio brillante»<sup>18</sup>. Forse proprio la frantumazione della narrazione in fatti che paiono non agglutinati, invisai ai nuovi realisti, indurrà Ado Kyrou, dopo l'elogio tributato dagli esponenti rumeni del movimento, a classificare il film tra quelli «involontariamente surrealisti»<sup>19</sup>.

---

*letteratura*, intervista di Jean A. Gili, in Emiliano Morreale [a cura di], *Mario Soldati e il cinema*, Donzelli, Roma, 2009, pp.99-100).

15. Mario Soldati, *tra cinema e letteratura*, intervista di Jean A. Gili, cit. p. 99.

16. Mario Soldati, *Regista in tempo di guerra*, in Id., *Cinematografo*, cit., p. 186.

17. Antonio Pietrangeli, *Malombra*, «Bianco e Nero», a. vii, n. 1, gennaio 1943, ora in Id., *Verso il realismo*, a cura di Antonio Maraldi, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», Cesena, 1994, p. 161.

18. Ibidem.

19. Cfr. rispettivamente *Eloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu*, Surréali-

Ma «i pregi di *Soldati*, ora surrealista, ora medianico, ora crepuscolare»<sup>20</sup>, non erano tali per i realisti nostrani: «La cambiale di *Piccolo mondo antico*, firmata in bianco, in un bianco allucinante, stava per scadere. Tutti gli avevano dato fiducia»<sup>21</sup>. L'apertura di credito a *Piccolo mondo antico* era avvenuta per le sue innovazioni, come l'uso della parlata dialettale di alcuni personaggi o gli esterni ripresi dal vero che assegnavano una nuova funzione al paesaggio. Ma ora che quelle stesse novità vengono combinate con la dimensione del fantastico non incontrano nei fautori del realismo una analoga accoglienza favorevole. Giuseppe De Santis, che si era speso in un elogio del paesaggio in quel film, ora non lo trova altrettanto efficace e funzionale: «Il paesaggio è splendido, ma non riesce a tradursi che raramente in funzione espressiva»<sup>22</sup>.

Il film è stato girato per gran parte nella Villa Pliniana sul lago di Como presso Torno, come indicato dallo scrittore, ma *Soldati* stesso, nel sopralluogo condotto con Bonfantini dopo aver scritto la sceneggiatura, si era reso conto che «non aveva l'aspetto romantico, fantastico, nordico, spettrale delle suggestive, ossessive descrizioni in cui si era indugiato Fogazzaro» e si disse certo che egli si fosse ispirato a Böcklin: «aveva scritto «la Pliniana» ma aveva descritto un famoso quadro di Böcklin, *L'isola dei morti*»<sup>23</sup>.

La dimensione romantica e fantastica di un *mélo* gotico era quanto di più estraneo si potesse immaginare allo spirito della generazione che preparava il neorealismo<sup>24</sup>. Nella pur comune ostilità al cinema

---

sme, Bucarest, 1947 e Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Le Terrain Vague, Paris, 1963, p. 113.

20. Diego Calcagno, *Marina, Carmela, eccetera*, cit., p. 8.

21. Antonio Pietrangeli, *Verso il realismo*, cit., p. 160.

22. Giuseppe De Santis, *Malombra*, «Cinema», n. 158, 25 gennaio 1943, ora in *Rosso fuoco. Il cinema di Giuseppe De Santis*, a cura di Sergio Toffetti, Lindau / Museo Nazionale del cinema, Torino, 1996, p. 292. Un giudizio opposto lo formula Calcagno che ritiene «dolcissima la ricerca dei panorami. Il gusto del lago, allucinatorio, dà un brivido di angoscia e di piacere» (Diego Calcagno, *Marina, Carmela, eccetera*, cit., p. 10).

23. Mario Soldati, *Regista in tempo di guerra*, in Id., *Cinematografo*, cit., pp. 186-187.

24. «C'è probabilmente dell'altro, che rende il film insopportabile per la generazione del futuro neorealismo; qualcosa che ha a che fare con il senso storico

del regime, ormai agonizzante, realisti e formalisti si fronteggiavano allora come due schieramenti reciprocamente alternativi. I primi, allineati sulle posizioni della linea verghiana, assunta come bandiera di un impegno civile al disvelamento della realtà sociale, criticavano nei secondi la cura dell'eleganza formale, stigmatizzata come «calligrafica» e considerata uno sterile esercizio di stile puramente estetizzante. «Tutte cretinate», secondo Soldati, che rincara: «Una cosa ignobile»<sup>25</sup>. Convinto che il cinema sia *sempre* industria e solo *talvolta* arte, proprio con film come *Malombra* egli cercava di guadagnare lo statuto dell'arte attraverso l'impegno formale nella cura impeccabile del prodotto artigianale ben fatto. E, non a caso, proprio su *Malombra*, che oggi appare il capolavoro della corrente, si abatterono e si concentrarono gli strali degli avversari. Uno stigma che peserà a lungo. Stemperandosi poi nel tempo l'egemonia del paradigma realista, il film ha potuto essere valorizzato quale raro esempio di «una linea fantastica nel nostro cinema, tanto minoritaria quanto rimossa»<sup>26</sup>. Superando tale rimozione, il fantastico soprannaturale di un melodramma gotico come *Malombra* è stato di recente ascritto alla più ampia accezione di questo genere, esteso fino all'horror<sup>27</sup>.

Con una «disinvolta commistione di generi» che lo rende «unico nel cinema italiano di regime», Soldati «compone un film di fantasmi» che, secondo Adriano Aprà, «sollecita una lettura metaforica, per esempio come «doppio», in negativo, di *Ossessione*; il passato rimosso che ritorna a sconvolgere la vita di una casa-prigione, il crollo di tutti i valori convenzionali, l'esplosione di passioni che conducono all'autodistruzione: tutto ciò fa pensare a un'Italia che scompare, a una tabula rasa che si manifesta sontuosamente e barocamente in un festino funebre, in una danza di morte che la realtà avrebbe di lì a poco tragicamente confermato»<sup>28</sup>.

---

ed estetico più profondo di *Malombra*» (Emiliano Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Le Mani, Recco, 2006, p. 286).

25. «Io volevo la Valli», cit., p. 35.

26. Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, cit., p. 93.

27. Cfr. Simone Venturini, *Horror italiano*, Donzelli, Roma, 2014, pp. 91-101.

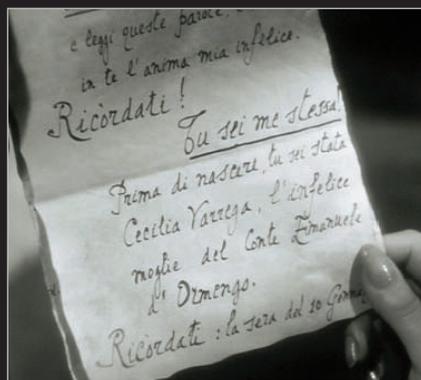
28. Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1940-1944*, vol. vi, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, Venezia/Roma, 2010, p. 109.

# MALOMBRA

il film di

## Mario Soldati

“Credete voi  
che un’anima umana  
possa vivere  
più di una volta sulla terra?”



PREMIO ANTONIO FOGAZZARO

**NEW PRESS**  
edizioni

[www.newpressedizioni.com](http://www.newpressedizioni.com)

