

# Ubaldo Arata: due centenari e due cinquantenari

di Nuccio Lodato

*Ma che colpo al cuore, quando, su un liso cartellone ... mi avvicino, guardo il colore già d'un altro tempo, che ha il caldo viso ovale, dell'eroina, lo squallore eroico del povero, opaco manifesto.*

*Subito entro: scosso da un interno clamore, deciso a tremare nel ricordo, a consumare la gloria del mio gesto.*

*Entro nell'arena, all'ultimo spettacolo senza vita, con grige persone parenti, amici, sparsi sulle panche, persi nell'ombra in cerchi distinti e biancastri, nel fresco ricettacolo ...*

*Subito, alle prime inquadrature, mi travolge e rapisce ... l'intermittenza du coeur. Mi trovo nelle scure*

*vic della memoria, nelle stanze misteriose dove l'uomo fisicamente è altro, e il passato lo bagna col suo pianto ...*

*Eppure, dal lungo uso fatto esperto, non perdo i fili: ecco ... la Casilina,*

*su cui tristemente si aprono le porte della città di Rossellini ...*

*ecco l'epico paesaggio neorealista coi fili del telegrafo, i selciati, i pini,*

*i muretti scrostati, la mistica folla perduta nel daffare quotidiano,*

*le tetre forme della dominazione nazista ...*

*Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani, sotto le ciocche disordinatamente assolute,*

*risuona nelle disperate panoramiche, e nelle sue occhiate vive e mute*

*si addensa il senso della tragedia.*

*È lì che si dissolve e si mutila*

*il presente, e assorda il canto degli aedi.*

Pier Paolo Pasolini

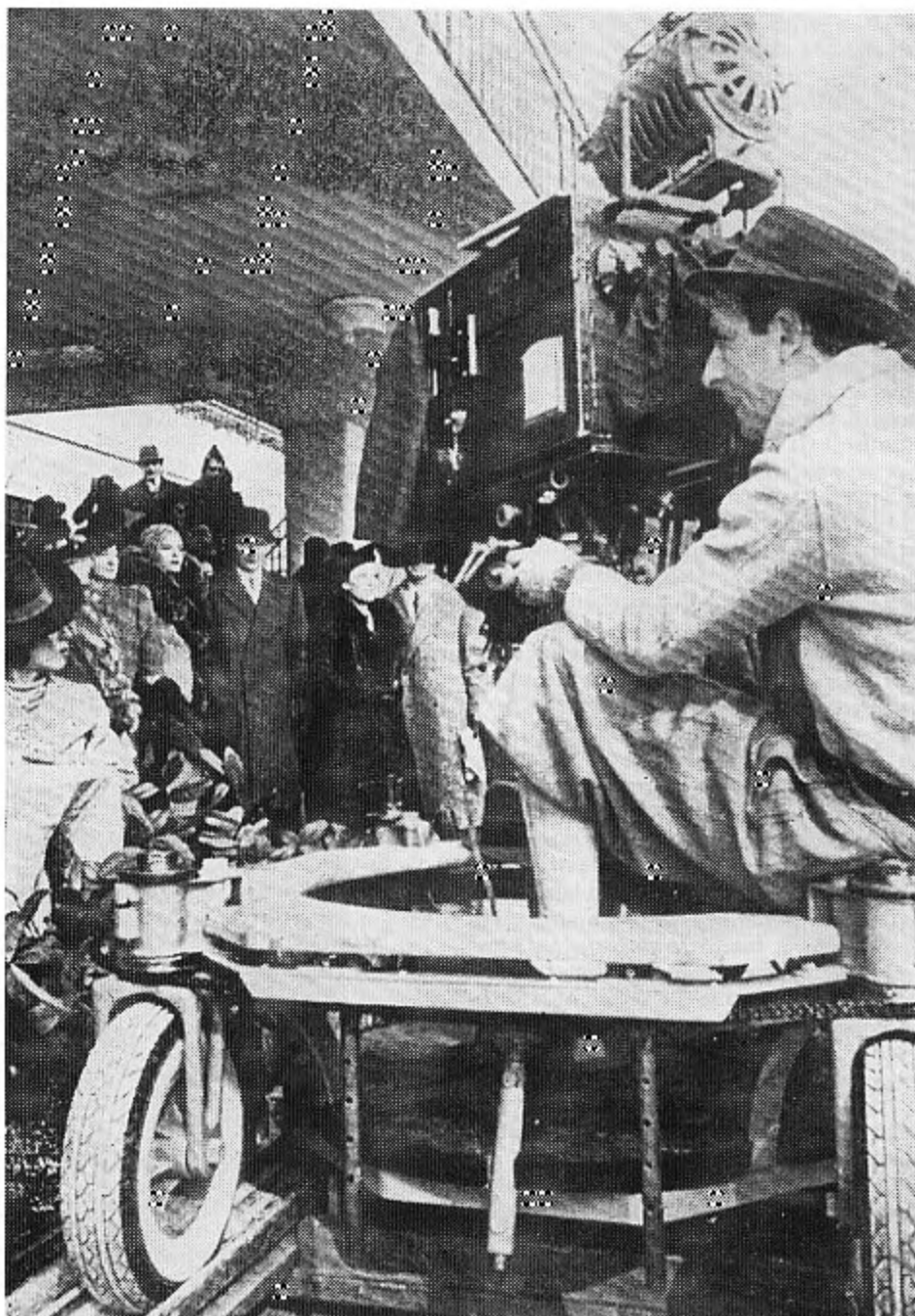
E' probabilmente merito dell'ovale Ubaldo Arata, suo direttore della fotografia al culmine della carriera, se *Roma città aperta* di Rossellini riuscì a giungere a conclusione e a vedere la luce. Non soltanto per la leggendaria «performance» tecnica, in cui trent'anni di esperienza accumulata gli consentirono, pur tra lamenti e scongiuri altrettanto leggendari, di secondare la realizzazione di un capolavoro in condizioni di disponibilità di materiali e di risorse elettriche che chiunque altro avrebbe giudicato proibitive. Ma soprattutto per il fatto che, come ha testimoniato lo sceneggiatore dell'opera, Sergio Amidei, fu decisiva l'intercessione di Arata perchè il film, terminato, ma fermo senza distribuzione, potesse essere venduto da un commerciante di stoffe, tale Venturini, che si era accollato tutti gli oneri per terminarlo, a Giorgio Mosco della Minerva. Venturini, che aveva sborsato in tutto undici milioni di allora, ne ricevette dodici, e inizialmente pensò di aver finalmente fatto l'affare della sua vi-

ta: in realtà sarebbe stato tagliato fuori dai proventi del futuro, impensato successo mondiale del film, e immerso fino al collo in guai col fisco, che non credette mai alla sua estraneità agli introiti conseguenti a quel boom internazionale<sup>(1)</sup>.

Questa duplicità di ruoli, artistico e commerciale, è emblematica e riassuntiva del modo in cui Arata attraversò il mondo del cinema nel corso di una pluridecennale ed esemplare carriera, che seppe sempre coniugare il rigore della ricerca tecnico-

espressiva di un maestro, coi piedi per terra di un piemontese - ligure che non perse mai di vista, anche quando, al principio degli anni Quaranta, i suoi «cachets» toccarono livelli inauditi, di operare in un settore e in un ambiente precari e imprevedibili.

Si è soliti, normalmente, sottolineare come un improvviso, un po' forzato e un po' casuale «exploit» d'innovazione, l'apporto di Arata al film di Rossellini: grazie alla tabula rasa della fine del conflitto mondiale, in-





*Alla pag. precedente: sul set di "Caduta una donna" di Aguarini con Isa Miranda e Rossano Brazzi.*

*In questa pag.: due inquadrature di "Roma città aperta" e un rarissimo "Si gira". Da sinistra a destra Ione Tuzi, Ubaldo Arata, Sergio Amidei, Roberto Rossellini.*

*Alla pag. seguente le riprese di "Scipione l'Africano"*

somma, un artista così radicato nel cinema del passato si sarebbe trovato coinvolto suo malgrado in un'operazione d'avanguardia, e sarebbe riuscito a farvi fronte solo in grazia della diuturna esperienza accumulata.

La tesi è facile, ma proprio per questo approssimativa e non facilmente documentabile. Se si riesce a guardare le cose in un modo più ravvicinato e scientifico, se ne traggono conclusioni che stanno, in un certo senso, esattamente all'opposto. Nel senso che *Roma città aperta*, da un punto di vista tecnico - realizzativo, può essere considerato più il culmine finale del cinema d'anteguerra, che non il battistrada di quello post-bellico.

Lo ha dimostrato bene, in un bel saggio originale e competente, una volta tanto davvero di radice non idealista, un giovane studioso napoletano sempre assai documentato e concreto, Stefano Masi, facendo toccare con mano come, tecnicamente, il rapporto fra prodromi del neorealismo e precedente periodo fosse, sia dal punto di vista delle tecniche di ripresa che da quello della riproduzione del suono, assai più di continuità che non di rottura: *Le macchine da presa dei film del neorealismo sono, sostanzialmente, le stesse usate nel cinema italiano d'anteguerra. (...) Ma le migliori macchine da presa italiane lasciano Cinecittà dopo il settembre 1943, quando le strutture del cinema di regime migrano verso nord per installarsi nella zona controllata dai nazi-fascisti. La maggior parte di quelle macchine da presa non ritornerà mai più a Roma: prenderà la via di Berlino. Così, il cinema del neorealismo dovrà rassegnarsi a usare macchine di seconda scelta. Soltanto verso la fine degli anni Quaranta sbarcano in Italia - al seguito delle produzioni statunitensi - le prime Mitche!, macchine da presa enormi e spettacolari, montate su testate a manovella. Agli operatori italiani dovevano apparire simili a luccicanti Rolls Royce, con la loro carrozzeria fiammeggiante, con il loro «design» robusto e opulento<sup>(2)</sup>.*

Arata, un paio d'anni dopo, sarebbe stato tra i primi italiani a provare l'emozione di guidare una di quelle Rolls Royce, dirigendo la fotografia di una delle prime produzioni hollywoodiane sul Tevere, propiziate dalla pace ritrovata e dalle radici degli sbarchi in Italia: *Black Magic*, realizzato per la United Artists da







Gregory Ratoff, prodotto da Edward Small e sceneggiato da Charles Bennett, partendo dal romanzo di Dumas su Giuseppe Balsamo conte di Cagliostro (e appunto *Cagliostro* sarebbe stato il titolo all'uscita italiana, 1949)<sup>(3)</sup>.

Uno dei film di fine decennio (gli altri sarebbero stati *Il principe delle volpi* di King, *Il terzo uomo* di Reed e *La rosa nera* di Hathaway, girati rispettivamente in Italia, in Gran Bretagna e in Marocco: comunque tutti ben lontano da Hollywood, pur se a pagare erano nel primo e terzo caso la Fox, nel secondo la British Lyon) affrontati a malincuore come attore da Orson Welles per ripianare gli scacchi consecutivi de *La signora di Shanghai* o del *Macbeth*, tentando di ripescare quattrini e mozzoni per continuare *Otello*, che sarà pronto solo nel '52 (la leggenda vuole anzi che, in Marocco, il geniale Orson «rubasse» nottetempo pellicola e macchine alla «troupe» di Hathaway, per andare avanti nel suo film).

Il contatto col sommo Welles, sia pure in un momento arduo della sua parabola, avrebbe però purtroppo coinciso con la fine dell'esistenza stessa di Arata, scomparso improvvisamente, com'è noto, il 7 dicembre 1947, a lavorazione in corso: lo avrebbe sostituito Anchise Brizzi (1887 - 1964), il grande operatore aretino contraddistinto da una carriera esattamente «gemella» a quella dell'ami-

co di Ovada, dagli esordi muti torinesi negli anni della prima guerra mondiale allo sbocco trionfale del neorealismo - per Brizzi fu *Sciucià* - alla collaborazione con lo stesso Welles proprio per il compimento di *Otello*, evidentemente concepito sul «set» di *Cagliostro*.

Tornando a Rossellini e al radicamento nel passato dei modi di produzione del senso di *Roma città aperta*, una riprova evidente è costituita dal sonoro.

*Paradossalmente* - è ancora Masi ad annotarlo *l'uso del suono in presa diretta* - oggi sbandierato a ogni piè sospinto come sinonimo di «verità», sino al luogo comune, sino alla nausea - era soltanto occasionale nel neorealismo e assai più frequente nei film del Ventennio (...). Per esempio, la celebre scena dell'uccisione della Magnani in *Roma città aperta* ne è la prova più eclatante: gli spari che abbattono Pina si «sentono» ma non si vedono. La macchina da presa non ci mostra alcuna arma puntata contro di lei (e i soli nazisti inquadrati hanno le armi rivolte verso il basso). Questi spari inseriti in fase di edizione costituiscono una tipica espressione dell'uso di un sonoro «ricostruito»<sup>(4)</sup>.

Analisi rafforzata dalla successiva testimonianza di un regista «veritè» discepolo di Rossellini, Jean Rouch: (...) *Quando ho rivisto il film e ho potuto discuterne con Roberto,*

*gli ho chiesto in particolare come fu realizzata la scena dell'arresto dell'amante della Magnani e come era stato fatto il suono e ho scoperto che era stata girata muta. E che quando lei gridava: 'Francesco!' la scena era girata dall'alto, da una casa vicina, e che l'urlo vi risuonava in maniera 'non realista'. E lui mi disse: «Ma il neorealismo è la finzione che diventa più reale della realtà»<sup>(5)</sup>.*

In una scena di *Celluloide* di Lizzani, che ricostruisce la vicenda della nascita di *Roma città aperta* trascrivendo il romanzo di Pirro già citato (la sceneggiatura è dello stesso Pirro e di Furio Scarpelli), si descrive il diverbio tra Amidei e Rossellini da un lato, e dall'altro il leggendario produttore Peppino Amato, in dissidio con loro perchè contrario alle scene di tortura verso il finale, e più in generale non convinto del tipo di film e del suo tono. Dice a un certo punto Amato, rivolgendosi al direttore di fotografia:

*Peppino: (...) Arata, ti so persona sincera: a te ti piace questo inguacchio di fotografia scura che hai fatto?».*

*«Arata: A Roberto piace».*

*«Peppino: Ma a te, ti piace?».*

*«Arata (tira su col naso): Non mi piaceva, ma adesso mi piace. E' cruda, come il film. Peppino, la fotografia non dev'essere un'esibizione a sé stante: nasce dal cuore della storia che raccontiamo»<sup>(6)</sup>.*



**A lato una tavola di A. Molinari del 1931 dedicata alla drammatica avventura vissuta dall'operatore Arata e dal regista Brignone durante le riprese di "Vally"**

Anche da questo breve passaggio, al confine tra documentazione e *fiction*, emerge la straordinaria autorevolezza del direttore della fotografia di origine ovdoso. Confermata da una raffica di testimonianze sul cinema italiano degli anni Trenta (il periodo complessivamente aureo dell'attività di Arata), raccolte tra il '73 e il '74 da Francesco Savio, nel suo ciclopico lavoro di centosedici interviste ai protagonisti superstiti del decennio, poi uscite postume nei tre volumi di *Cinecittà anni Trenta*.

Da esse si apprende, tanto per cominciare, che *Roma città aperta* aveva addirittura radici virtuali nel muto, nel cuore degli anni Venti, allorché Sergio Amidei, studente squattrinato a Torino, comparsa in *Maciste all'inferno* di Brignone (operatori Arata e Terzano; anno 1926), divenuto aiuto del regista, cominciò a lavorare sistematicamente alla Fert legandosi d'amicizia anche al già affermato operatore, ancora negli ultimi film prodotti da Pittaluga prima della sua cessazione d'attività: *Beatrice Cenci* di Negroni e *Il Carnevale di Venezia* di Almirante, facendo anche da assistente a Righelli nella trasferta all'Ufa di Berlino per *Il transatlantico* (tutti film firmati da Arata, da solo o in collaborazione coi «gemelli» di carriera, amicizia e colleganza Brizzi e Terzano)<sup>(7)</sup>.

Si evidenzia un Arata scopritore di talenti, soprattutto femminili: gli devono i propri primi passi nel cinema tanto una leggiadra, eterna «outsider» di classe come Elsa De Giorgi, quanto un'attrice di prosa, e poi televisiva, autorevole e affermata quale Evi Maltagliati.

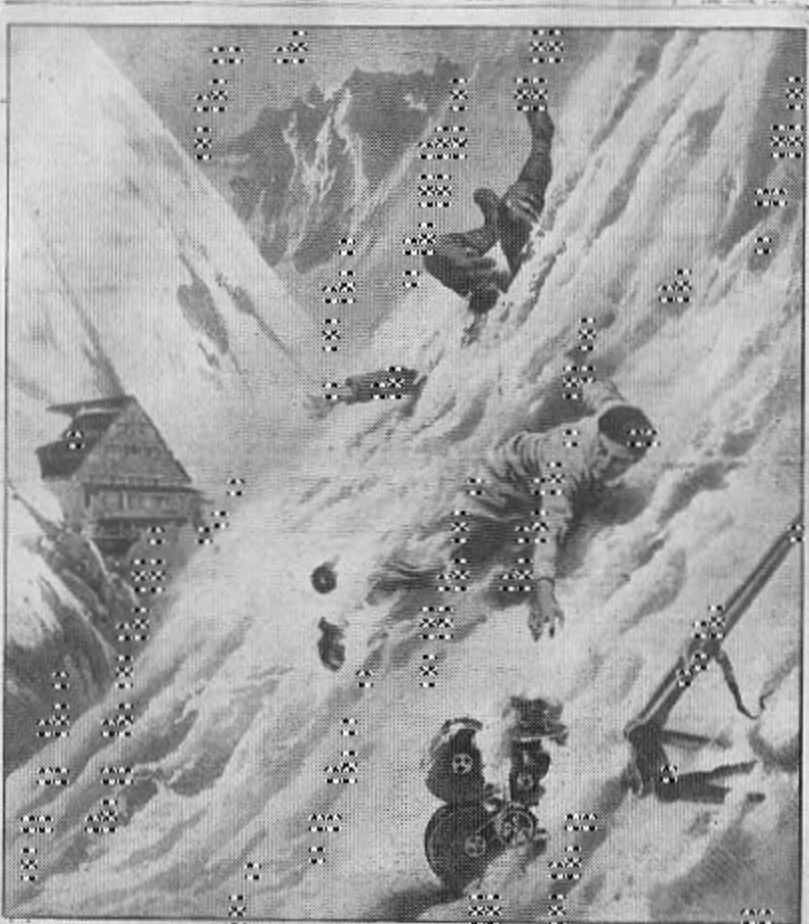
La De Giorgi, che definisce Arata persona di grande civiltà, piemontese, uomo apertissimo e simpatico, una grande figura anche umana, come lo furono d'altronde Brizzi, Montuori e tutti i grandi operatori di allora<sup>(8)</sup>, racconta come fu lui, eccezionalmente, a spostarsi nel '33 a Firenze, a casa sua, per sottoporla al provino che le valse la scrittura per il film d'esordio, destinato a restare anche il suo più significativo, *T'amerò sempre* di Camerini<sup>(9)</sup>. E la Maltagliati, per parte sua: *Se ho cominciato a fare del cinema lo devo a Ubaldo Arata. I primi provini, quelli andati male, li ho girati con altri operatori. Ma il provino per Aldebaran l'ho fatto con lui. E Arata sapeva veramente fotografare, sapeva mettere le luci. I tre operatori con i quali mi sono trovata veramen-*

*te meglio, proprio su un piano di collaborazione, sono stati Arata, Terzano e Martelli. Tre grossi operatori, che io ho avuto la fortuna di avere in più film. In Aldebaran ho avuto Arata e Terzano. Poi mi sono ritrovata con Terzano, Arata e Martelli in Io, suo padre e Jeanne Doré. A un certo punto ci si conosce, ci si capisce, per cui mi guidavano anche quando recitavo. E' molto importante questa fusione tra l'attore e l'operatore, questa collaborazione fatta di simposio, di professionismo. Arata, per esempio, era formidabile sempre, anche negli esterni; ma negli esterni era eccezionale Terzano. Trovava il modo di illuminare con una piccola luce, attraverso una foglia messa sul viso, non so: aveva delle trovate straordinarie, Terzano. Negli interni, invece, io trovavo che era molto più bravo Arata. Sapeva sfruttare il viso dell'attore e renderlo veramente fotogenico. Dicevano che io non lo ero, e invece lui dimostrò il contrario. Grazie alle sue meravigliose luci<sup>(10)</sup>.*

Terzo attestato di gratitudine d'attrice protagonista alla magia estetica delle riprese di Arata, quel-

## ILLUSTRAZIONE DEL POPOLO

Supplemento della "GAZZETTA DEL POPOLO" Anno XI - Numero 21



Una drammatica avventura cinematografica: l'attore Carlo Brignone e l'operatore Arata della "Cena", a causa di una valanga artificiale troppo alta che li ha travolti per alcune centinaia di metri. Il soggetto fu girato in provincia di...

In questo numero: **Le donne di Charlot**

lo di Germana Paolieri, stupenda principessa delle scene di prosa, ma dalla carriera filmica un po' atrofizzata, parlando di *Lorenzino de' Medici* di Brignone, anno 1934, celebre per essere l'unico film italiano avente a protagonista il grande attore di prosa austriaco di origine italiana Alexander Moissi: *Chi ricordo con gratitudine, perchè veramente mi hanno fotografata in modo stupendo, sono Ubaldo Arata, Galea e Brizzi<sup>(11)</sup>.*

Ancora più perentorio Rossano Brazzi che, ricordando i tempi della Scalera, e la realizzazione de *I due Foscari* di Fulchignoni in piena guerra, tra Venezia e Roma, spezza una lancia a favore del nostro anche quale operatore di esterni:

*Sì, direi che circa il settanta per cento era in esterni, dal vero. E fecero un certo effetto, no? Scalera sapeva dare ai suoi film una certa proprietà, no? Non lesinava soldi, c'era Arata, un operatore col quale ho avuto la fortuna di fare altri film. Io ho lavorato con gli operatori più importanti del mondo, da Shamroy a Krasker, tutti premi Oscar. E devo dire, ora che posso giudicare un po' meglio, do-*



In basso una inquadratura del film "Vally". Da sinistra: Isa Pola, G. Pieruzzi, Germana Paolieri.

po un'esperienza più che trentennale, che Arata era il più grosso operatore che io abbia incontrato. Quindi, sa, la fotografia era meravigliosa, i costumi erano belli, gli ambienti, vero al settanta per cento (e non era facile, allora, girare in esterni: perciò andava tanto la commedia in teatro di posa). Scalera è stato un pioniere di queste cose: per forza la gente correva<sup>(12)</sup>.

Incomparabilmente maggiore l'autorevolezza di un altro supertestimone. Mario Camerini, con Arata per Rotaie, L'ultima avventura, Tamerò sempre e Cento di questi giorni, nei primi anni Trenta:

Ho avuto i grossi operatori di allora che erano veramente miracolosi perchè non esisteva né il luxometro, né la pellicola della sensibilità di ora, e si andava così alla ventura. Brizzi, Terzano che era un grosso operatore, Montuori, erano quattro, e Arata. Erano degli operatori che avevano il mestiere, ossia era un miracolo quello che si faceva perchè molte volte si andava di notte a girare delle scene, non veniva niente perchè durante il giorno avevano girato e l'occhio non era più adatto a calcolare la differenza della luce. Oggi, dal punto di vista tecnico, è facilissimo fare l'operatore, c'è solamente il gusto delle luci. Ma allora c'era un pericolo tecnico proprio<sup>(13)</sup>.

Un altro operatore capofila dell'e-

poca, Otello Martelli, ha comprensibilmente gerarchie di mestiere un po' diverse, e le esterna rievocando a sua volta la nascita della Scalera Film: Quando si formò la Scalera, io ero alla Safa Palatino, Arata che era a Cinecittà, cioè alla Cines, e Terzano. Eravamo i tre operatori che voleva avere fissi. (...) E mi ricordo che Scalera mi diede un premio di ingaggio, perchè se no non mi muovevo, di trentamila lire. Fu una cosa...! Mi ci comprai subito la balilla. E cominciai a girare Jeanne Doré. Arata, che aveva finito alla Cines, venne anche lui e insieme seguitammo il film in buonissimo accordo, perchè io era un grande amico di Arata. Mi voleva molto bene, io volevo molto bene a lui, e insieme abbiamo girato questo primo film della Scalera. Poco dopo ci raggiunse anche Terzano, e siamo stati là come operatori fissi, a contratto, fino a che tutto si è sfasciato con la guerra. Abbiamo fatto tutti i film della Scalera. Non grandi film, ma insomma film che guadagnavano commercialmente<sup>(14)</sup>.

E su questo istinto versatile e quasi magico insiste anche uno scenografo del calibro di Ottavio Scotti, riferendosi specificamente al nostro uomo:

Allora poi non c'erano le fotoelettriche, non avevamo niente. C'era Arata per esempio, che è stato un

grosso operatore, che faceva questa fotografia brillante, e diceva: Spegni qua, accendi là, accendi il 1000, accendi il 500 senza aver assolutamente una cellula fotoelettrica per poter misurare la luce. (...) A occhio, con la pratica, con molta pratica<sup>(15)</sup>.

Anche per Paolo Stoppa, parlando del suggestivo film-fantasma girato semiclandestinementamente da Guido Salvini a Roma durante l'occupazione tedesca, e praticamente mai circuitato, Quartetto pazzo, Arata e non so chi altro sono «i migliori<sup>(16)</sup>». Lo stesso Aldo Tonti, capofila indiscusso della generazione di direttori della fotografia immediatamente successiva (era nato nel 1910), riconosce la propria formazione avvenuta con Arata e Gallea, pur non nascondendo un certo interessato scetticismo per il loro modo di lavorare all'antica, a luce uniforme, da lui superato con nuove tecniche di illuminazione tendenti a differenziare in chiaroscuro piani e profondità<sup>(17)</sup>.

Un tale livello tecnico comportava anche la possibilità di interferire in maniera estremamente autorevole sia sulla scelta dei film che sulla loro realizzazione. Alfredo Guarini, direttore di produzione per la Cines di Passaporto Rosso di Guido Brignone, e consorte - pigmalione della protagonista Isa Miranda, nel raccontare l'immane aneddoto di una mancata visita di Mussolini sul «set», in ragione dell'antifascismo dello stesso Guarini, precisa: Io, a dirigere Passaporto Rosso, avevo chiamato un regista che allora andava per la maggiore, Guido Brignone, ma praticamente Brignone faceva quello che noi volevamo, io e l'operatore Arata<sup>(18)</sup>.

Intesa destinata a entrare in crisi sei anni dopo, 1941, all'epoca di E' caduta una donna, con la Miranda ora diretta anche ufficialmente dallo stesso Guarini, che stavolta imputa invece all'operatore la scarsa presa divistica dell'operazione: ...se non fosse stata troppo costretta dalla fotografia di Arata, che la voleva assolutamente bella, e col quale feci parecchie litigate a quel proposito<sup>(19)</sup>.

Alle disparità di giudizio, peraltro, Arata doveva essere stato abituato, anche dalle reazioni della critica, fin dai tempi del muto. Può essere interessante, al riguardo, riportare una succinta antologia critica che consenta oltretutto di fissare ancora più nettamente, ove fosse necessario, contorni e statura del personaggio, chiaramente un uomo - chia-







ve nel trentennio di cinema italiano collocato fra le due guerre mondiali comprese.

*L'innamorata* di Righelli, un film uscito già l'anno prima che ebbe notevoli noie con la censura per le accuse di *eccessivo sensualismo e parole volgari che ricorrono nelle didascalie*, e dovette rinunciare la titolo originale, quello del romanzo di Augusto Genina da cui era tratto, *L'orizzontale: Solo si potrebbero rimproverare al direttore artistico alcune lungaggini che in qualche punto nuocciono alla agilità e alla spigliatezza dell'azione, ma una fotografia meravigliosa, dovuta all'operatore Ubaldo Arata, ed una lussuosa e accurata sceneggiatura (sic) fanno perdonare facilmente questa piccola menda.* (Carlo Fischer ne *La Cine-fono* di Napoli del 22 gennaio 1921) <sup>(20)</sup>.

Arata ha solo venticinque anni, è nell'ambiente cinematografico appena da cinque, è alla terza opera firmata, eppure la sua affermazione è così netta da farne già un nome.

Lo stesso anno, una firma importante, quella di Guglielmo Giannini, a proposito de *Lo scaldino*, firmato in prima persona da Genina: *La novella di Pirandello è vecchia, l'argomento è trito; ma l'arte di Genina è riuscita a ringiovanire la novella e a rendere originale la trama. Sotto la sua direzione hanno recitato uomini e cose: e davvero può dirsi che, assieme agli attori, l'ambiente palpitava. Kally Sambucini non ci ha mai così profondamente commossi. Benissimo i suoi compagni, ottimo l'inarrivabile Casini.*

*La fotografia di Arata, luminosa e morbida.*

*Conclusione: un film eccellente.* (*Kines* di Roma, 5 marzo 1921) <sup>(21)</sup>.

Netta conferma anche per il terzo film del 1920, *Zingari* di Mario Almirante: è ancora Carlo Fischer su «*La Cine-fono*» del 10 luglio 1921 ad annotare, pur tra nette riserve sul film, *splendida fotografia, bella messa in scena, bellissima la protagonista* <sup>(22)</sup>, mentre Ugo Ugoletti, in *Feba* di Roma del 5 gennaio dello stesso anno era stato più incondizionatamente più favorevole, sintetizzando compiaciuto: *La tecnica è veramente degna d'una Casa che, come la Fert, ha dato a tutta la sua produzione un bene definito carattere di rinnovamento* <sup>(23)</sup>.

Se per Giuseppe Lega («*La vita cinematografica*» di Torino del 15 luglio 1923) la fotografia dell'ulteriore tessera dedicata da Arata al suo personale monumento Fert di Italia Al-

mirante Manzini, *Il fango e le stelle* di Pier Angelo Mazzolotti è solo *discreta* <sup>(24)</sup>, il medesimo dà un giudizio negativo del successivo *Marthù che ha visto il diavolo* di Mario Almirante. In cui peraltro la consorte attrice era relegata a un ruolo limitato rispetto al protagonista maschile Franz Sala. Positivo, all'opposto, il verdetto di Edgardo Rebizzi: ma sull'operato di Arata i due sono concordi. Per Lega («*La vita cinematografica*» del 15 ottobre 1923), *effetti di esterni, stradette, carceri e ghigliottina illustrati - in toni costantemente bassi - da una fotografia lucida, viva, così sensibile, da darci l'impressione di quadri tolti dal vero, e quel che più vale, la sensazione delle ore piccine e dei luoghi malfamati; per Rebizzi, raramente un soggetto è stato tanto adatto alla creazione cinematografica quanto questa fantasia notturna, lugubre, angosciosa e appassionante; le scene raffiguranti la notte, tanto difficili da ottenersi al cinema, sono qui riprodotte in modo molto pregevole e pittorresco* («*L'Ambrosiano*» del 5 aprile 1923) <sup>(25)</sup>.

Per la stessa «*Vita cinematografica*» del 7 settembre 1921 il precedente e modesto *Il romanzo nero e rosa*, dello stesso Almirante, noto anche come *Le avventure di Sfortunello Fortuna*, era stato contraddistinto da un'impeccabile fotografia <sup>(26)</sup>.

E' di nuovo Rebizzi confermava che: *la tecnica fotografica è sempre lodevole per Il controllore dei vagoni letto, ancora di Almirante senza consorte* («*L'Ambrosiano*» del 28 dicembre 1922) <sup>(27)</sup>.

Ne *La storia di Clo-Clo* di Luciano Doria, per R. D'Orazio («*La rivista cinematografica*» di Torino del 10 luglio 1923) *la recitazione è ottima; la*





Alla pag. precedente: il regista Gennaro Righelli mette a punto la scena di Dria Pola e Pilotto, in un episodio de "La canzone dell'amore" primo film sonoro italiano (1930).

Alla pag. precedente in basso: locandina di "È caduta una donna".

In questa pag.: la scena della festa in "I Foscari".

tecnica perfettissima, da non aver proprio nulla da invidiare ai tanto lodati Americani; la mise en scène buona, con qualche momento ottimo, la fotografia di Ubaldo Arata chiara, nitida, luminosissima, stereoscopica<sup>(28)</sup>.

Ancora Edgardo Rebizzi, attento osservatore del lavoro di Arata alla Fert-Pittaluga, tre anni dopo, per il fortunatissimo *Maciste all'inferno* di Brignone: *Un'ottima fotografia efficacemente stereoscopica, morbida, pastosa, pittorica, doviziosa di effetti luce, sapientemente resi e atti a rafforzare la tonalità del quadro, a dare un senso di irrealità al reale* («L'Ambrosiano», 28 aprile 1926)<sup>(29)</sup>.

Ottima la fotografia di Arata: luminosa e solida (e oltretutto con l'introduzione di alcune sequenze girate sperimentalmente a colori) l'anno dopo ne *Il vetturale del Moncenisio* di Baldassarre Negroni, secondo Aldo Gabrielli («La rivista cinematografica» di Torino, n. 21 del 15 novembre 1927)<sup>(30)</sup>.

Meno a segno una produzione successiva dello stesso Negroni, *Gli ultimi Zar*. Secondo una firma poi

prestigiosa, l'allora ventiduenne giornalista Mario Serandrei - destinato a essere in futuro il montatore insuperato di tutti i film di Visconti da *Osessione* a *La strega bruciata viva* (collaborazione troncata solo dalla morte) non che l'inventore, in una lettera all'esordiente Visconti, del termine «neorealismo», nel film, globalmente stroncato nel n. 2 di *Cinematografo*, febbraio 1929: *senza infamia e senza lode è la fotografia*<sup>(31)</sup>, che peraltro Arata divideva con Fortunato Bronchini.

Decisamente migliore l'accoglienza, sul discrimine del delicato e spietato trapasso fra muto e sonoro, a *Rotaie* di Camerini. In un contesto generale a più voci altrettanto convinto e trascinante, Enrico Roma, sul n. 12 della milanese «Cinema Illustrazione», il 25 marzo 1931, sentenza: *L'Arata ha ottenuto una fotografia che costituisce da sola un godimento squisito, tanto è ricca di toni caldi, di luminosità, di giochi di luce ed ombre, raggiungendo spesso effetti bellissimi*<sup>(32)</sup>. Dal muto al sonoro, dai primi film a *Roma città aperta*, la formazione artistica di Arata era peral-

tro proceduta in modo unitario. Al di là delle considerazioni sulla sostanziale continuità del cinema italiano sonoro tra anteguerra e dopoguerra riportate in apertura, gli esempi possono essere numerosi e reiterati. Uno per tutti: la *Tosca* di Karl Koch è un film, realizzato tra il '40 e il '41, noto per alcune concrezioni oggettivamente mitiche. Il fatto, innanzitutto, che avrebbe dovuto dirigerlo Jean Renoir, avendo come assistente Koch e aiuto Visconti, che aveva già lavorato come suo assistente in Francia per *Une partie de campagne* e forse *Les bas-fonds*: fu lo scoppio della guerra e la non-belligeranza italiana a metterlo in fuga, passando la mano a Koch (Visconti restò come aiuto, assieme alla signora Koch, la grande animatrice Lotte Reiniger). Orbene, chiunque abbia visionato con attenzione questo raro film, vi avrà potuto cogliere antecedenti stilistici e fotografici riferibili proprio al futuro capolavoro di Rossellini, specie per quanto attiene ai suoi forti risvolti melodrammatici.

Le analogie risultano addirittura impressionanti. Nella fucilazione ini-



La festa





*In questa pag.: sul set del film "Rosa di sangue". L'indice el regista Jean Choux fa alzare sorpreso l'operatore Arata.*



ziale di Palmieri, la cupola di San Pietro sta emblematicamente sullo sfondo, con taglio fortemente analogo a quello della ripresa finale del film di Rossellini. Le torture cui viene sottoposto Cavaradossi / Rossano Brazzi nel villino nascosto anticipano in maniera strettissima quelle di cui sarà vittima l'ingegner Manfredi/ Marcello Pagliero in *Roma...*; e persino l'urlo di Tosca/ Imperio Argentina (*Mario! Mario!*) una volta giunta sul luogo rimanda al reiterato «Francesco! Francesco!» di Pina/ Anna Magnani appena prima di cadere falciata.

Non potè probabilmente che essere proprio Arata il tramite di simili calchi: in linea del resto con la netta tendenza a influire concretamente sulle decisioni produttive, tecniche e artistiche del film cui prendeva parte, che ne facevano una sorta di coautore morale, come si è già avuto occasione di documentare.

Certo, il tirocinio trentennale dev'essere vacillato di fronte alle condizioni di partenza in cui veniva lavorato il film di Rossellini, quali anche Ugo Pirro ha rievocato nel già citato *Celluloide*:

*C'era qualche pizza di negativo, una macchina da presa vecchiotta, appena uscita dal nascondiglio in cui era stata tenuta per salvarla dalle requisizioni e dai saccheggi. C'era anche sottocontratto Arata, un operatore esperto, al quale fu affidato un parco lampade così scarso che quando tutti i «bruti» erano accesi sembrava di trovarsi non in un teatro di posa, ma in una chiesa rischiarata dal fiammeggiare di candele durante una messa solenne. (...). L'operatore provava le luci, misurava la loro intensità e, a ogni istante, sconfortato minacciava di abbandonare il set<sup>(35)</sup>.*

Temeva che la pellicola, questo nastro di celluloido ancora infiammabile, benchè poco sensibile alla luce, una volta sviluppato e stampato avrebbe deluso tutti, sarebbe stato, cioè, così scuro da essere inservibile con un danno non solo per la produzione, ma anche per lui, per il suo buon nome di professionista.

Arata non aveva mai girato con così poca luce, era abituato a fare una fotografia splendente e rifinita, capace di abbellire gli ambienti e rendere seducenti i primi piani degli attori. Ma era la fotografia che Rossellini diceva di non volere. (...). Se, alla fine, Arata si decise a girare in quelle condizioni che egli giudicava impossibili, fu solo perchè anche lui era per-





Alla pag. precedente: al centro: in un'inquadratura di "Cagliostro" Margot Grahame e Orson Welles. In basso Isa Miranda in "La signora di tutti".

In questa pag. in basso: Imperio Argentina e Michel Simon in "Tosca".

suaso che vi erano poche speranze che quel gruppo di pazzi riuscisse a portare a termine il film. (...).

Finalmente Rossellini ordinò:

«Motore!».

Si udì il ronzio della macchina da presa.

«Ciack!» disse Arata e in silenzio, questo sì, di chiesa, ebbe inizio «Roma città aperta»<sup>(34)</sup>.

Caso probabilmente unico nella storia del cinema mondiale, l'operatore ovadese compare come personaggio anche in un altro, più recente romanzo italiano, pur senza essere mai nominato. Si tratta di *Dissolvenza al nero*, opera prima narrativa del regista e critico cinematografico Davide Ferrario, pubblicata nel 1994: un turgido giallo cine-politico, che al centro del racconto pone proprio la figura di Orson Welles, in Italia nel 1947 - 48 per interpretare *Black Magic*, tentando contemporaneamente - si è detto - di montare il *Macbeth* e di trovare i soldi per l'*Otello*, dopo lo scacco di *It's All True* e lo spossamento de *l'orgoglio degli Amberson*.

Arata viene indicato semplicemente come «il direttore della fotografia» nella prima scena di set, dove s'immagina che Welles - Cagliostro suggerisca/imponga a un riluttante ma forzatamente compiacente Grisha Ratoff una nuova angolazione di ripresa «alla Welles»: *Non bastarono venti minuti, né quaranta. Ci volle un'ora perché il direttore della fotografia sistemasse le luci per la nuova inquadratura*<sup>(35)</sup>. E null'altro aggiungono le peraltro rade successive scene della lavorazione.

E tuttavia, il plot di Ferrario è suggestivo anche riguardo al nostro argomento, dal momento che l'intero arco narrativo è attraversato da un presagio, la Grande Ombra della Morte che, secondo la lettura di mano iniziale di una zingarella notturna di piazza Colonna, segue il cammino del grande Orson, mettendo in pericolo non la sua persona, ma quelli vicini a lui.

L'incontro è immaginato la notte tra il 6 e il 7 novembre 1947. Arata, come si è visto, una volta iniziate le riprese del film, sarebbe mancato improvvisamente un mese dopo.

#### NOTE

I due centenari sono naturalmente quelli del cinema e della nascita di Ubaldo Arata (Ovada, 23 marzo) caduti entrambi nel 1995.

I cinquantenari, quello della realizzazione di *Roma città aperta*, celebrato lo stesso

anno, e della repentina scomparsa del grande maestro della fotografia, alla fine del 1997.

Dò per acquisita dal lettore, nelle sue due parti, l'ottima ricerca biografica su Arata che diede a suo tempo in questa rivista PAOLO BAVAZZANO: *Da Cabiria a Roma città aperta; Dai fasti di Cinecittà alla nascita del neorealismo: un ovadese nel mondo del cinema*, in «Urbs, silva et flumen», 1987, pp. 12 - 13, 1987 pp. 22 - 24.

1 F. FALDINI - G. FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, I, 1935 - 1959, Feltrinelli, Milano 1979, p. 96; U. PIRRO, *Celluloide*, Rizzoli, Milano 1983, p. 215 (ora nella riedizione Einaudi, Torino 1995, in occasione dell'uscita dell'omonimo film trattato da Carlo Lizzani); O. del BUONO, *Aldo Fabrizi e Anna Magnani: scoppia la gelosia sul set*, «Tuttolibri» (La Stampa), 986, 23 dicembre 1995, p. 5.

2 S. MASI, *L'hardware del neorealismo. Ferri del mestiere e strategie della tecnica*, in A. FARASSINO (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, EDT, Torino 1989, p. 50.

3 Contraddistinto dal tipico cast internazionale d'epoca - da Akim Tamiroff a Nancy Guild a Valentina Cortese a Frank Latimore - il film è purtroppo decisamente mediocre (per tutti: J. McBRIDE *Orson Welles*, Milano Libri, Milano 1979, pp. 57 - 58).

4 S. MASI, *L'hardware del neorealismo*, cit. p. 49.

5 S. CORTELLAZZO (a cura di), *Memorie e testimonianze*, in A. FARASSINO *Neorealismo. Cinema italiano 1945 - 1949*, cit., p. 9.

6 C. LIZZANI - U. PIRRO - F. SCARPELLI, *Roma città aperta dietro le quinte* (Film inediti: 4. *Celluloide*), «L'Unità», 15 novembre 1992, p. 18.

7 F. SAVIO, *Cinecittà anni Trenta*, vol. I (AB-DEF), Bulzoni, Roma 1979, p. 67.

8 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. II (DEG-MOR), p. 416. Cfr. anche S. MASI - E. LANCIA, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese, Roma 1994, p. 48.

9 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. II, pp. 416 - 417.

10 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. II, p. 700. *Io, suo padre* fu diretto nel '39 da Mario Bonnard: alla fotografia, Otello Martelli.

11 V. anche S. MASI - E. LANCIA, *op. cit.* p. 144.

12 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. I, pp. 181 - 182. Gli altri film cui Brazzi si riferisce sono, dal 1940, *Il ponte di vetro*, *Processo e morte di Socrate*, *E' caduta una donna*, *Donna perduta*, *Il re si diverte*, *Tosca*, *Una signora dall'Ovest*.

13 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. I, p. 225.

14 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. II, p. 734.

15 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. III (NAZ-ZAV), p. 993.

16 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. III, p. 1069.

17 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. III, pp. 1100 - 1101.

18 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. II, p. 637.

19 F. SAVIO, *op. cit.*, vol. II, p. 644.

20 V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra/ 1920*, «Bianco e Nero», 4-6, luglio - dicembre 1980, p. 174.

21 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1920*, p. 318.

22 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1920*, pp. 396 - 397.

23 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1920*, p. 395.

24 V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti/ 1921 - 1922*, «Bianco e Nero», 1-3, gennaio - giugno 1981, p. 111.

25 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1921 - 1922*, p. 183.

26 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1921 - 1922*, p. 271.

27 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1921 - 1922*, p. 386.

28 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1921 - 1922*, p. 501.

29 V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti/ 1923 - 1931*, «Bianco e Nero», 4-6, luglio - dicembre 1981, p. 272, (già in M. VERDONE, a cura di, *Il film atletico e acrobatico*, «Centrofilm», 17, 1960).

30 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1923 - 1931*, p. 327.

31 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1923 - 1931*, p. 362.

32 V. MARTINELLI, *op. cit./ 1923 - 1931*, p. 399.

33 U. PIRRO, *Celluloide*, Rizzoli, Milano 1983, p. 149.

34 U. PIRRO, *op. cit.*, p. 160.

35 D. FERRARIO, *Dissolvenza in nero*, Longanesi, Milano 1994, p. 41.

36 D. FERRARIO, *op. cit.*, p. 27.

