

SIRIO 10

Dello stesso autore

1. Fabrizio Natalini, *Don Giovanni e il cinema*
2. Fabrizio Natalini, *Ennio Flaiano. Una vita per il cinema*

Fabrizio Natalini

UN AMORE A ROMA
DAL ROMANZO AL FILM

© Copyright 2010
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 - 00153 Roma
Tel. 06.45493446 - Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.com

Copertina
Lucio Barbazza

IN COPERTINA
Alberto Sughì, *Ragazza col giradischi*, 1959,
olio su tela, 130x100, per gentile concessione dell'autore

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali titolari di diritti
su immagini e testi riprodotti.

Finito di stampare nel mese di giugno 2010
da Digital Print Service, Via Torricelli, 9 - Segrate (MI)

ISBN 978-88-7575-115-9

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Beni Culturali, Musica e Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
È vietata la riproduzione – anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la copia fotostatica – senza la preventiva autorizzazione scritta
della Casa Editrice.

INDICE

7	<i>Un amore a Roma</i> negli anni Sessanta del cinema italiano
19	L'Archivio Centrale dello Stato
47	<i>Un amore a Roma</i> dal romanzo al film
179	Fellini, Risi, Antonioni, Patti e... Flaiano
191	APPENDICE Risi, la critica e <i>Un amore a Roma</i>
1111	Bibliografia



Ennio Flaiano, Ercole Patti, Mario Cecchi Gori ed Elsa Martinelli, di fronte al centro cinematografico della Incom, nell'agosto del 1960. Servizio fotografico dell'Agenzia Dial-Press. Si ringrazia Cinecittà Luce per la concessione di materiale fotografico dell'Archivio storico Luce.

CINECITTÀ
LUCE

UN AMORE A ROMA
NEGLI ANNI SESSANTA DEL CINEMA ITALIANO

«L'indimenticabile 1960», era all'incirca l'*incipit* col quale Morando Morandini in un convegno sul tema *Per un nuovo corso del cinema italiano*, tenuto nei primi di luglio del 1961 al Circolo della Stampa di Milano, consegnava al mito l'anno cinematografico da poco concluso. In effetti c'erano parecchi motivi per definire indimenticabili i dodici mesi che avevano inaugurato il nuovo decennio.

È stato Callisto Cosulich, nel saggio *Produzione e mercato nell'Italia che si modernizza*¹, a ricordare le parole di Morandini, per definire il clima di quell'«indimenticabile 1960» del nostro cinema, anno in cui sono distribuiti *L'avventura*, *La dolce vita* e *Rocco e i suoi fratelli*.

Nel novembre del 2007 l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza ha dedicato a quel periodo la sua ventottesima rassegna di cinema e storia: *Millenovecento60. Il cinema italiano del 1960*², definendolo «anno grandissimo per il cinema italiano con 139 film prodotti più 32 coproduzioni»:

Tutti insieme in una sorta di miracolo creativo troviamo i grandi capolavori di Fellini, Visconti, Antonioni e poi quelli di Rossellini, Pontecorvo, Bolognini, De Sica, Maselli, Lattuada, Vancini, Comencini, Pietrangeli. Straordinario anche in quantità e qualità il lavoro degli attori. Una stagione irripetibile, piena di fermenti, accesi dibattiti, spinte in avanti verso un mondo diverso, aperto e nuovo, ma anche di ottuse frenate reazionarie³.

Fra le trentadue coproduzioni figura anche *Un amore a Roma* di Dino Risi, un film anomalo nella carriera del regista, una malinconica storia d'amore che tocca le sue corde più autunnali, entrando a buon diritto a far parte della sua produzione «romantica», lontana dai successi più conosciuti, assieme a titoli quali *La stanza del vescovo* o *Anima persa*, entrambi del 1977, e *Fantasma d'amore*, del 1981.

Nel 1960 Risi è in una fase di evoluzione della sua carriera: passato il periodo del Neorealismo rosa, sta andando verso la Commedia all'italiana. *Un amore a Roma* non appartiene più all'uno e non è ancora parte dell'altra. La conseguenza è che il film risulta essere di limitato rilievo nella vita artistica del regista, se si considera che, nell'importante volume della Scuola Nazionale di Cinema, oltre ad essere ricordato da Cosulich, in una lunga lista dei molti film realizzati nel 1960, *Un amore a Roma* torna solamente nel saggio di Maurizio Porro, *Gli attori italiani e stranieri in Italia*, a proposito della presenza nel *cast* di Mylène Demongeot⁴.

Un film rimosso, secondario, apparentemente un'opera minore nella lunga carriera di Risi, su cui si è espresso positivamente forse il solo Enrico Ghezzi, che lo definisce «bellissimo» in una conversazione con Silvio Danese⁵.

Lino Micciché, ne *Il cinema italiano degli anni '60*, lo definisce «dignitoso»⁶, Paolo Mereghetti valuta il film come «una delle opere meno consuete di Risi, lontana dai temi delle commedie di costume e dalla satira sociale e più attenta ai risvolti psicologici personali»⁷ e Claudio Carabba, nel volume dedicato a *Una vita difficile*, considera *Un amore a Roma* – e il successivo *A porte chiuse* (1961) – due film «inquieti e non troppo fortunati»⁸, nella produzione del regista.

Dino Risi, però, intervistato da Marco Giusti, alla domanda: «Rileggendo la sua filmografia, pensa che i suoi film migliori sono sempre quelli o ci sono delle sorprese?», aveva risposto: «Ci metterei anche certi miei piccoli film, che trovo belli. *Un amore a Roma* con Mylène Demongeot è uno dei miei preferiti»⁹.

Un amore a Roma di Dino Risi nasce dall'omonimo romanzo di Ercole Patti, pubblicato nel 1956 nella collana «I delfini» della Bompiani¹⁰. Il libro, lontanamente autobiografico¹¹, racconta una storia di amore e disamore in ambiente romano, fra case patrizie e periferia urbana, set cinematografici e gite a Capri. Il consenso dei lettori nei confronti del romanzo, già tradotto nel 1958 in Francia e in Inghilterra¹², continua negli anni, tanto che nel 1959 l'autore ne trae una commedia¹³ con lo stesso titolo, messa poi in scena al Teatro Parioli con la regia di Luciano Lucignani¹⁴ e l'interpretazione di Valeria Moriconi, mentre Loris Sammartino pubblica nel 1960 un libro fotografico intitolato *Amore a Roma*, con un'introduzione dello stesso Patti¹⁵.

Come molti intellettuali del suo tempo, Ercole Patti è stato anche sceneggiatore e, occasionalmente, attore cinematografico. Trasferitosi giovane a Roma dalla natia Catania, Patti, dopo aver iniziato la carriera letteraria come giornalista, debutta «cinematograficamente» nel 1935, a trentadue anni¹⁶. Dopo anni di intense collaborazioni, lo scrittore si allontana dal mondo del cinema a metà degli anni Cinquanta: le sue partecipazioni a quell'ambiente saranno assai più rarefatte, limitandosi per lo più alla concessione dei diritti delle sue opere, ma senza prevedere un impegno in prima persona. È l'attività di giornalista e soprattutto di scrittore a prendere il sopravvento subito dopo il successo del romanzo *Giovannino*, pubblicato nel 1954, cui hanno fatto seguito *Un amore a Roma*, del 1956, *La cugina*, del 1965, *Un bellissimo novembre*, del 1967, *Graziella*, del 1970, nonché diversi volumi di racconti e diari.

Patti si era trasferito a Roma a soli diciassette anni, conseguita la maturità classica, in contrasto col padre avvocato che avrebbe voluto rimanesse a Catania, per dedicarsi agli studi di giurisprudenza. L'auspicato arrivo nella Capitale aveva portato lo scrittore, seppur giovanissimo, a stringere amicizia con i più noti artisti, come Massimo Bontempelli, Ardengo Soffici, Emilio Cecchi, Orio Vergani, Antonio Baldini, Anton Giulio Bragaglia e Luigi Pirandello, mentre i suoi articoli e le sue novelle uscivano sui giornali e le riviste più importanti. Nel 1925, conseguita la laurea, un ritorno forzoso a casa per lavorare nello studio paterno non riuscì a trattenerlo, sicché l'anno successivo poté tornare a Roma, dove il quotidiano «Il Tevere», diretto da Telesio Interlandi, gli offrì un impiego stabile. In quella redazione Patti conobbe il conterraneo Vitaliano Brancati, e da quell'incontro nacque una lunga amicizia. Dalla sua esperienza di inviato speciale per diverse testate nascono invece i diari di viag-

gio. Patti si recò in Cina, Giappone, Russia, Polonia, Turchia, Egitto e da queste cronache nacque il suo libro *Le ragazze di Tokyo*, del 1934. Nel 1940 la pubblicazione di *Quartieri alti*¹⁷ – libro da cui, nel 1945, Soldati avrebbe poi tratto l'omonimo film, collaborando con lo scrittore – mostra un altro aspetto del suo stile, per la descrizione disincantata della povertà culturale della borghesia romana, tra falsi titoli nobiliari e nuovi patrimoni di dubbia provenienza. Una Roma amata e odiata, “amara e dolce”, come suona il titolo di un suo libro, che torna nell'introduzione al volume della Sammartino del 1960 e in due raccolte di memorie, le *Cronache romane*¹⁸ del 1962 e *Roma amara e dolce: vita di giovane scrittore*¹⁹ del 1972, nonché, naturalmente, in *Un amore a Roma*.

Ne *L'avvenire appariva pieno di speranze*, ultimo capitolo di *Roma amara e dolce*²⁰, narrando «il lungo e struggente dopoguerra romano»²¹ Patti scrive: «Insieme a Giuseppe Marotta nel 1944 fondammo il settimanale cinematografico “Star” del quale io fui direttore. In quel giornale che fu il primo ad uscire dopo la liberazione ripresero a lavorare gli scrittori italiani che la guerra e le persecuzioni fasciste avevano disperso o messo a tacere»²². Anche Flaiano era fra questi, avendo pubblicato su «Star» alcuni articoli, fra cronaca e cinema, dall'agosto al settembre del 1944²³.

Esperienze che si fondono, tra redazioni, salotti e caffè: Patti e Flaiano, quasi coetanei, il primo ha sei anni più del secondo, già a metà degli anni Trenta sono due ambiziosi provinciali a Roma che cercano, fra letteratura, giornali e poi il mondo del cinema, di costruirsi un avvenire. Nel 1935 Flaiano scrive per «Quadrivio», il settimanale artistico-letterario de «Il Tevere». Anche questa rivista era diretta da Interlandi, il catanese che, dieci anni prima, aveva dato un posto di lavoro stabile a Patti. In questo periodo «Il Tevere», di cui Brancati è una delle firme più ricorrenti, si fa sempre più vicino ad interessi cinematografici per opera soprattutto di Luigi Chiarini e Umberto Barbaro. Quest'aspetto sfumerà in seguito con il sempre più intenso coinvolgimento dei due nel Centro Sperimentale di Cinematografia e nella rivista di studi cinematografici «Bianco e Nero».

Nel 1939 Flaiano scrive per Pannunzio un saggio su Valadier²⁴ per «Omnibus» su cui l'anno prima era stato pubblicato il romanzo di Brancati *Gli anni perduti*.

Le biografie di Flaiano e Patti s'incrociano negli anni Quaranta, dando vita a un rapporto che proseguirà nel tempo, fatto di amicizie, ambienti, frequentazioni. Due intellettuali, due scrittori, due protagonisti della società romana, accomunati da amicizie e cultura, la cui frequentazione è ricordata con affetto nella rievocazione dei protagonisti del periodo. Basta leggere due libri di memorie di quegli ambienti, *Con Flaiano e Fellini a via Veneto: dalla “Dolce vita” alla Roma di oggi*²⁵ di Giovanni Russo e *La sera andavamo in via Veneto*²⁶ di Eugenio Scalfari, per comprendere la familiarità e la stima che li univa, l'appartenenza a un mondo comune, fra Via Veneto, Piazza del Popolo e la redazione de «Il Mondo» di Pannunzio, con il quale entrambi collaborarono calorosamente²⁷.

Di quel clima, Alberto Arbasino ricorda:

Ero uno spettatore che conosceva e frequentava abbastanza una certa società divertente: quel giro di persone che andava la sera a via Veneto e d'estate a Spoleto. E quindi, o a via Veneto, o a Spoleto, o a Milano in posti allora alla moda si aveva l'occasione di incontrare gli attori, ma soprattutto i registi. E poi non dimentichiamoci l'amici-

zia con Flaiano: era un po' lui che teneva certi contatti. Erano tutti a via Veneto: Fellini, Flaiano, Sandro De Feo, Ercolino Patti. Spoleto-Venezia (con i suoi festival di teatro e di cinema) – via Veneto – «Il Mondo»: era un gruppo piacevole e divertente²⁸.

Un ambiente condiviso²⁹, come indirettamente conferma anche Suso Cecchi d'Amico, parlando di *La fortuna di essere donna*: «Blasetti [...] lo sapeva che era una storia che era successa a Patti con una ragazza, vedeva quello che vedevamo noi, conosceva la stessa gente»³⁰.

Nel 1960, dopo i successi letterari, la carriera di Patti è a una svolta, anche se l'interesse per il suo romanzo romano rimane intatto. E anche Dino Risi è ansioso di cambiamenti: il regista è “stanco” di raccontare le storie dei suoi “poveri ma belli”, mentre la Titanus, la casa di produzione per cui ha diretto il terzo *Pane e amore*³¹ e il trittico ambientato fra i giovani romani di Piazza Navona, continua a proporgli ennesimi *sequel*.

Scrivo a tal proposito Claudio Carabba:

In realtà, l'inizio del decennio '60 non è né ricco né facile. Risi, che ha decisamente voltato pagina, non vuole più sentire parlare di neorealismo-rosa, doppio vocabolo per altro sempre tenacemente rifiutato («confesso che non ho mai capito cosa volesse dire “neorealismo”. Quel “neo” ha rovinato tutto. In fondo era un realismo che assomigliava a tanti altri, a quello americano come a quello francese degli anni '30. [...] e poi “rosa” non era il mio modo di raccontare, quanto la realtà italiana del momento»). Comunque i ragazzi del Tevere e di Piazza Navona, non lo interessavano più. È il momento di guardare altrove³².

La voglia di cambiamento di Risi e la volontà di Patti di vedere sullo schermo la sua storia d'amore li portano a confluire nell'ambizioso progetto di un terzo protagonista di questa storia: Mario Cecchi Gori, il quale era stato, fino a quel momento, uno dei produttori della CEI Incom³³, e che aveva appena fondato una “sua” casa di Produzione: la FAIR film³⁴. Cecchi Gori, con cui Risi dirigerà poi i suoi film più noti degli anni Sessanta, era stato il produttore del primo film del regista al suo arrivo a Roma, *Vacanze col gangster* (1951), tratto da un soggetto dello stesso Risi e sceneggiato con Ennio De Concini. Il 1959 li aveva visti di nuovo assieme, l'uno produttore e l'altro regista, per *Il mattatore*, la prima occasione in cui Dino Risi dirige Vittorio Gassman. Subito dopo i due si dedicano al progetto di *Un amore a Roma*, primo film della FAIR film³⁵, un vero e proprio atto d'amore di un toscano e di un milanese per la città che li ha accolti, ispirato al romanzo di un catanese³⁶.

Fra Cinecittà e il ricordo del Neorealismo, molti sono i film-cartolina di quegli anni, i *Souvenir d'Italie*³⁷, dalle piccole produzioni come *Canzone di primavera*³⁸ ai primi film hollywoodiani come *Vacanze romane*³⁹, che utilizzano la Città Eterna come sfondo delle storie più diverse, dal neorealismo-rosa degli epigoni dei “poveri ma belli” ad alcuni musicarelli con Claudio Villa⁴⁰, Domenico Modugno⁴¹ e Renato Rascel⁴², da film di autori che avevano dato le loro opere migliori in anni precedenti, come *Via Margutta* del 1963 di Mario Camerini e *Carmen di Trastevere*, diretto da Carmine Gallone nello stesso anno, ad alcune coproduzioni con francesi, tedeschi, spagnoli e americani⁴³, tendenzialmente intenzionate ad utilizzare la città come un affascinante scenario in cui ambientare storie sentimentali, molto spesso all'ombra del Colosseo, di San Pietro o di Via Veneto⁴⁴, della romanità e del fascino della Storia,



a volte nipotini di William Wyler che con questa immagine stereotipata cercavano – anche – uno sbocco sui mercati esteri.

Ma *Un amore a Roma* non è, solamente, una splendida “cartolina” della Capitale, anche se, indubbiamente, la magica fotografia di Mario Montuori ne fa uno dei ritratti più riusciti della città.

Flaiano e Patti si conoscevano sin dalle redazioni dei giornali del dopoguerra e l'amicizia era continuata nei caffè di Via Veneto. Risi e lo scrittore abruzzese, che in questo periodo della sua vita, fra 1955 e 1965, firma una quindicina di sceneggiature fra cui i capolavori in bianco e nero di Federico Fellini, avevano già lavorato assieme per *Il segno di Venere*⁴⁵. Con Cecchi Gori Flaiano aveva collaborato a *Racconti d'estate* del 1958, diretto da Gianni Franciolini⁴⁶.

I titoli di testa di *Un amore a Roma* recitano: «Tratto dal romanzo di Ercole Patti edito da Bompiani» e, come si può osservare dall'immagine soprastante che riproduce un fotogramma del film, «sceneggiatura di Ennio Flaiano».

Della sceneggiatura del film si conservano oggi tre copie: una nel Fondo Flaiano della Biblioteca cantonale di Lugano, una nella Biblioteca «Luigi Chiarini» del Centro Nazionale di Cinematografia e una nel Fondo della Divisione Cinema della Direzione Generale dello Spettacolo dell'Archivio Centrale dello Stato. Presso il Fondo Flaiano⁴⁷, in cui sono custodite le carte più private dello scrittore, esistono diversi materiali⁴⁸ fra cui una versione della sceneggiatura di 227 pagine, sul cui frontespizio è scritto:

«*Un amore a Roma*»/ sceneggiatura di: / Ennio Flaiano / Ercole Patti / Dino Risi / dal romanzo «Un amore a Roma»/ di Ercole Patti / Fair Film.

La scheda relativa alla copia della Biblioteca «Luigi Chiarini», analogamente, attribuisce il testo agli stessi tre autori. Tuttavia i titoli di testa del film e le carte conservate nell'Archivio Centrale dello Stato portano ad ipotizzare qualcosa di diverso.

NOTE

- 1 CALLISTO COSULICH, *Produzione e mercato nell'Italia che si modernizza*, ne *La storia del cinema italiano 1960/1964*, volume X, a cura di Giorgio De Vincenti, Venezia, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Scuola Nazionale di Cinema, 2001, p. 477.
- 2 *Millenovecento60. Il cinema italiano del 1960*. La rassegna è stata organizzata a cura dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza con la collaborazione del Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, del Museo Nazionale del Cinema, dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema e con il contributo della Direzione Generale Cinema-Ministero per i Beni e le attività culturali e della Regione Piemonte - Assessorato alla Cultura. Nel 2001 la Mostra del Cinema italiano di Pesaro ha organizzato la rassegna *L'età dell'oro. Cinema italiano 1960-1964*, a cura di Pierpaolo Loffreda, Edizioni di Cineforum, Pesaro 2001, mentre Lino Micciché aveva intitolato un suo saggio sull'argomento: *I "meravigliosi anni" anni '60*, in *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, a cura di Claver Salizzato, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 11-73.
- 3 In «La Rivista del Cinema», Museo Nazionale del Cinema, a. IV, n. 54, dicembre 2007, p. 7.
- 4 MAURIZIO PORRO, *Gli attori italiani e stranieri in Italia*, ne *La storia del cinema italiano 1960/1964*, a cura di Giorgio De Vincenti, cit., p. 410. *Un amore a Roma* è completamente trascurato dalle grandi *Storie del cinema italiano* precedenti. Non lo nomina *La storia del cinema italiano* di Gian Piero Brunetta, né quella di Carlo Lizzani, né la *Storia del cinema* di Gianni Rondolino, né quella a cura di Goffredo Fofi, Morando Morandini e Gianni Volpi. È parimenti ignorato ne *L'avventurosa storia del cinema italiano*, a cura di Fofi e di Franca Faldini, nel *Dizionario dei film* di Rondolino e in *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965* di Vittorio Spinazzola e non se ne ha traccia neanche nella *Storia del cinema italiano: 1895-1961* di Lizzani, Giovanni Vento e Mino Argentieri e ne *Il cinema italiano dal dopoguerra a oggi 1998* di Argentieri.
- 5 SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003, p. 472.
- 6 LINO MICCICHÈ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 104.
- 7 PAOLO MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2008*, Milano, Baldini e Castoldi, 2008, p. 151.
- 8 CLAUDIO CARABBA, *Dino Risi. Gli anni facili*, in *Una vita difficile di Dino Risi. Risate amare nel lungo dopoguerra*, a cura di Lino Micciché, Venezia, Marsilio, 2000, p. 52.
- 9 MARCO GIUSTI, *Volevo morire nel 2000 a Waterloo...*, «Il Manifesto», 22 dicembre 2006.
- 10 Lo stesso anno, nella stessa collana, viene pubblicato il *Diario Notturno* di Ennio Flaiano. A conferma del successo *Un amore a Roma* ebbe sette riedizioni Bompiani, due nel 1956, una nel 1959, una nel 1961, subito dopo l'uscita del film di Risi, una nel 1968, una nel 1972 e una nel 1974, per essere poi ripubblicato nel 2002 dall'Avagliano editrice, a cura di Sarah Zappulla Muscarà.
- 11 La storia di amore e disamore narrata in *Un amore a Roma* di Patti può essere letta, anche, come la storia di un uomo la cui vita viene travolta dall'esuberante personalità di una donna poco comune. Nell'ambiente di Cinecittà si favoleggiava di una storia simile avvenuta a Ercole Patti. Ricorda, infatti, Suso Cecchi d'Amico: «Sempre con Sandro Continenza e Flaiano, scrivemmo una sceneggiatura deliziosa, quella di *La fortuna di essere donna*, ispirata, come ho già accennato, alla turbinosa storia di Ercole Patti, che per sfuggire alla ragazza soprannominata Nerone era andato a rifugiarsi in Sicilia. Lei lo inseguì fin là e andò a chiedere informazioni a Vitaliano Brancati, il quale faceva un racconto indimenticabile della vicenda. Allo scopo di carpire notizie su Patti, Nerone aveva tentato di sedurre Brancati, e una sera sulla spiaggia, Vitaliano – anche lui, come Flaiano, assai piccolo di statura e a quell'epoca piuttosto magro – si sentì ghermire da quella specie di carabinieri in gonnella che lo baciò: «Hai presente quando senti strurare un lavandino? Ecco, è stata una sensazione analoga», mi raccontava». In SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Milano, Bompiani, 2002, p. 196.
- 12 ERCOLE PATTI, *Un amour à Rome*, roman traduit par Pierre Andrei, Paris, R. Laffont, 1958 e ERCOLE PATTI, *A love affair in Rome*, translated by Constantine Fitzgibbon, London, Chatto and Windus, 1958.
- 13 Il testo venne pubblicato in «Sipario», n. 7/8, luglio-agosto (numero 159-160) del 1959, pp. 50-64. La Compagnia del Teatro Moderno, che mise in scena lo spettacolo al Teatro Parioli, debuttò il 28 febbraio 1959 con la produzione di Carmelo Zambardino e si avvalse della regia di Luciano Lucignani, delle scene di Mischa Scandella e delle musiche di Giorgio Favale (autore anche della colonna sonora di *Poveri ma belli*). Gli interpreti furono, oltre a Valeria Moriconi nel ruolo di Anna Padoan: Mario Valdemarin, Natalia Petroni, Andrea Costa, Giovanni Baghino, Leonardo Botta, Ivano Staccioli, Sandro

Mondini, Gino Vampa, Gino Rocchetti, Arturo Bragaglia, Mimmo Poli, Xenia Valderi, Aldo Barberito, Valerio Valeri, Gina Mascetti, Anna Maria di Giulio.

- ¹⁴ Due anni prima Lucignani era stato il regista di una commedia di Flaiano, *La donna nell'armadio*, messa in scena al Teatro Gobetti di Torino e poi all'Arlecchino di Roma. Nel 1960 partecipa in prima persona all'allestimento di un altro testo teatrale di Flaiano, *Un marziano a Roma*, diretto e interpretato da Vittorio Gassman.
- ¹⁵ LORI SAMMARTINO, *Amore a Roma*, introduzione di Ercole Patti, Milano, Minerva, 1960. Le prime parole del testo sono: «Questo volume si potrebbe anche intitolare “Amore per Roma”». Negli anni Cinquanta Lori Sammartino era fra i fotografi de «Il Mondo», nella cui redazione Ennio Flaiano, come caporedattore della rivista, sceglieva le immagini per i servizi giornalistici. Nel 1961 la Sammartino pubblica un altro volume di fotografie, *La domenica degli italiani*, con l'introduzione di Flaiano, che, a proposito del suo lavoro, scrive: «Le fotografie raccolte in questo volume hanno il dono dei momenti felici fissati con la disinvoltura dei giovani avidi di memoria e amanti di una vita che si esaurisce davanti ai loro occhi nello stesso attimo in cui si realizza. Cogliere quell'attimo di transito è il segreto. Ma soltanto un'affettuosa ironia può soccorrere l'artista nel fissare questi ricordi in fondo disperati – soltanto un vero amore per il prossimo di tutti i giorni», ENNIO FLAIANO, *Introduzione*, in LORI SAMMARTINO, *La domenica degli italiani*, Milano, Isbn Edizioni, 2009, pp. 16-17.
- ¹⁶ Patti, con Ivo Perilli e Mario Soldati, è fra gli sceneggiatori di *Il cappello a tre punte* (1934) di Mario Camerini. Per lo stesso regista scrive, con il solo Perilli, *Come le foglie* (1935); *Darò un milione* (1935), sceneggiato con Camerini, Perilli e Cesare Zavattini, tratto dal racconto *Buoni per un giorno* di Giac Mondaini e Cesare Zavattini (il film segna l'esordio della coppia Vittorio De Sica-Assia Noris); *Il grande appello* (1936), scritto con Mario Soldati e Piero Solari, e, con il solo Soldati, *Ma non è una cosa seria* (1936), tratto da Pirandello. Nel 1940 scrive *Senza cielo* e nel 1941 *È caduta una donna*, entrambi diretti da Alfredo Guarini. Dello stesso anno è *Il bravo di Venezia*, regia di Carlo Campogalliani, del 1942 *Documento Z3*, ancora di Guarini. Nel 1945 Mario Soldati dirige *Quartieri alti*, sceneggiato da Patti con Renato Castellani, lo stesso Soldati e Stefano Vanzina, ispirato ad una raccolta di articoli di Patti apparsi prima sulla «Gazzetta del Popolo» e poi pubblicati col medesimo titolo nel 1940. Il libro, una narrazione satirica dell'alta borghesia romana, aveva portato lo scrittore alla popolarità letteraria. Nel 1946 Patti appare come attore, nei panni di un insegnante, in *Mio figlio professore* di Renato Castellani. Nel film un ruolo analogo è interpretato da Ennio Flaiano (fra gli intellettuali che appaiono nel film, è il caso di ricordare anche Gabriele Baldini, Vincenzo Talarico, Mario Soldati, Paolo Monelli e Francesco Jovine). Nel 1952, ispirandosi a un caso di cronaca che è anche alla base del contemporaneo *Roma ore 11* di Giuseppe De Santis (il crollo di una scala dove s'erano assieperate centinaia di dattilografe alla ricerca di un posto di lavoro), Patti, Vitaliano Brancati, Sandro De Feo, Augusto Genina, Mino Maccari e Ivo Perilli scrivono il soggetto e la sceneggiatura di *Tre storie proibite*, che verrà diretto da Genina. Fra il 1953 e il 1954 scrive il soggetto di *Incidente a Villa Borghese*, uno degli episodi del film *Villa Borghese* di Gianni Franciolini. Nello stesso film compare anche un episodio di cui è autore Flaiano, *Serve e soldati* (i titoli di testa recitano: «da un'idea di Sergio Amidei/il soggetto è tratto dai racconti *Serve e Soldati* di Ennio Flaiano/*Pi-greco* di Giorgio Bassani/*Incidente a Villa Borghese* di Ercole Patti, *Il parainfio*, *Gli amanti* e *Concorso di bellezza* di Sergio Amidei/hanno collaborato alla sceneggiatura Armando Curcio/Liana Ferri/Ennio Flaiano/Rodolfo Sonego/Age e Scarpelli»). Sempre nel 1954 il suo racconto *Gli innamorati*, sceneggiato da Sandro Continenza, viene inserito in *Tempi nostri* (*Zibaldone n. 2*) di Alessandro Blasetti. Nello stesso film compare l'episodio *Scena all'aperto*, tratto da un racconto di Marino Moretti, sceneggiato da Flaiano e interpretato da Vittorio De Sica. Nel 1955 Patti partecipa, con Frank Gregory, Arnaldo Marrosu, Ivo Perilli e Michele Prisco, alla sceneggiatura di *Un po' di cielo* di Giorgio Moser, tratto da un soggetto di Attilio Paoletti. L'anno successivo pubblica *Un amore a Roma*. Dal 1956, anche in conseguenza del successo del romanzo, Patti si allontana dal mondo del cinema, collaborando, non accreditato, al solo *Io amo, tu ami...*, nel 1961. È questo un film inchiesta di Alessandro Blasetti, sottotitolato *Antologia universale dell'amore* e firmato da Luigi Chiarini, Carlo Romano, Antonio Savignano e dallo stesso regista. Alla stesura hanno partecipato diversi intellettuali e uomini di spettacolo, fra cui, oltre a Patti, Alberto Arbasino, Alberto Bevilacqua, Camilla Cederna, Domenico Meccoli, Ettore Maria Margadonna, Giancarlo Fusco, Luciana Corda, Luigi De Marchi, Maurizio Ferrara, Ettore Scola e Ruggero Maccari. Nel 1962 viene distribuito nelle sale *L'amore difficile*, un film suddiviso in quattro episodi tratti da racconti di noti scrittori, che hanno in comune il tema dell'amore e del tradimento: *Il serpente* di Mario

Soldati , *L'avarò* di Alberto Moravia, *L'avventura di un soldato* di Italo Calvino e *Le donne* di Ercole Patti . Quest'ultimo è sceneggiato da Sandro Continenza ed Ettore Scola e diretto da Sergio Sollima, mentre *L'avarò*, che vanta i medesimi sceneggiatori, è diretto da Luciano Lucignani. Nel 1968 Mauro Bolognini dirige *Un bellissimo novembre*, tratto dal romanzo omonimo di Patti e sceneggiato da Lucia Drudi Demby, Antonio Altoviti e Henry Vaughan. Del 1973 è invece *La seduzione*, film tratto dal romanzo pattiano *Graziella* e diretto da Fernando Di Leo, la cui sceneggiatura è firmata dal regista, da Luisa Montagnana, da Marino Onorati e dallo scrittore stesso. L'anno seguente viene distribuito *La cugina* di Aldo Lado, tratto dall'omonimo romanzo di Patti e scritto da Massimo Franciosa e, ancora, da Luisa Montagnana, seguito da *Giovannino*, del 1976, di Paolo Nuzzi, sceneggiato dal regista e da Bruno Di Geronimo, sempre tratto da Patti. Lo scrittore partecipa inoltre alla revisione dialoghi di un film del 1972, *La mano nera - Prima della mafia... più della mafia*, incentrato sulla figura di un mitico poliziotto italoamericano, Giuseppe (Joe) Petrosino, e sulla sua guerra contro la mafia americana d'inizio secolo, diretto da Antonio Racioppi e scritto da una decina di autori. Il film è firmato da Carlo Infascelli, Vinicio Marinucci, Aldo Marcovecchio, Ugo Moretti, Luigi Cozzi, Antonio Racioppi, Gino Capone, Alessandro Fallai, Gastone Ramazzotti.

¹⁷ La copertina della prima edizione di *Quartieri alti* è di Amerigo Bartoli, "amico storico" anche di Flaiano e disegnatore satirico de «Il Mondo».

¹⁸ ERCOLE PATTI, *Cronache romane*, Milano, Bompiani, 1962.

¹⁹ ERCOLE PATTI, *Roma amara e dolce: vita di giovane scrittore*, Milano, Bompiani, 1972. Nel volume del 1972 sono contenuti alcuni brani già presenti in *Cronache romane*.

²⁰ In *Roma amara e dolce* Patti descrive anche il suo soggiorno nel carcere di Regina Coeli, subito dopo l'armistizio dell'otto settembre, dove conosce uomini politici, tra cui Giuseppe Saragat, e ritrova alcuni amici, come Silvio d'Amico e Franco Antonicelli. Patti era stato arrestato per ordine di Alessandro Pavolini, Segretario Nazionale del Partito Fascista: lo scrittore aveva osato criticarne i romanzi e aveva espresso giudizi non positivi sulla diva del cinema Doris Duranti, amante del gerarca. Nel libro l'autore racconta l'oppressione nazifascista, il plumbeo clima dell'attesa della liberazione, il suo rifiuto di chiedere la grazia.

²¹ ERCOLE PATTI, *Roma amara e dolce: vita di giovane scrittore*, cit., p. 183.

²² *Ivi*.

²³ Ora in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, Milano, Rizzoli, 1978, pp. 55-61.

²⁴ Il saggio non fu pubblicato perché la testata venne chiusa dalla censura fascista. Trasformato in un articolo, *Il nemico del rococò*, apparve in seguito, il 17 giugno 1939, sul nuovo «Oggi», diretto da Pannunzio e Arrigo Benedetti. Nella redazione di «Oggi», Flaiano si occupò inizialmente di cinema, per poi passare alla rubrica *Teatro romano*, di cui fu il titolare fino alla chiusura – anche questa per opera della censura fascista – avvenuta nel gennaio del 1942.

²⁵ GIOVANNI RUSSO, *Con Flaiano e Fellini a via Veneto: dalla "Dolce vita" alla Roma di oggi*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2005.

²⁶ EUGENIO SCALFARI, *La sera andavamo in via Veneto: storia di un gruppo dal Mondo alla Repubblica*, Milano, Mondadori, 1986.

²⁷ «Il Mondo» è stato un settimanale di politica e cultura pubblicato a Roma negli anni 1949-66. Fondatore e direttore ne fu Mario Pannunzio che gli conferì una costante linea di impegno civile e di totale indipendenza rispetto al potere politico ed economico. Redattore capo fu Ennio Flaiano. «Il Mondo» nacque dall'incontro della cultura crociana con quella salveminiiana ed einaudiana ed ebbe tra i suoi collaboratori più importanti Ernesto Rossi, Carlo Antoni, Vittorio De Caprariis, Nicolò Carandini, Luigi Salvatorelli, Ugo La Malfa, Arturo Carlo Jemolo, Giovanni Spadolini, Aldo Garosci, Vittorio Gorresio. L'obiettivo che il giornale cercò di realizzare fu quello di una terza forza liberale, democratica e laica, capace di inserirsi come alternativa ai due grandi blocchi, nati in Italia dalle elezioni del 1948, quello marxista e quello democristiano. L'impegno anticomunista de «Il Mondo» fu esemplare perché condotto in nome della libertà e non della difesa di privilegi economici precostituiti. [...] «Il Mondo» ebbe notevole importanza soprattutto sul piano culturale, in quanto fu la prima grande rivista di cultura stampata in rotocalco, rivolta quindi ad un pubblico notevolmente più ampio di quello tradizionale. Oltre a Croce, Salvemini ed Einaudi, collaborarono a «Il Mondo» scrittori come Mann ed Orwell, Moravia e Brancati, Soldati e Flaiano, Tobino e Comiso. Sul versante non marxista e laico della cultura italiana «Il Mondo» rappresentò l'unica voce importante estranea agli schematismi politici e culturali allora predominanti. Il suo antifascismo fu sempre vivo e costante, la sua lai-

cià mai astiosa, il suo fermo anticomunismo mai preconcetto. Fu accusato di essere élitario, espressione di un'aristocrazia intellettuale refrattaria alle grandi masse. È tuttavia certo che "Il Mondo" esercitò un'influenza di gran lunga superiore alla sua tiratura. Edito inizialmente da Gianni Mazzocchi, ebbe negli ultimi dieci anni di vita come editori l'industriale Arrigo Olivetti e l'ambasciatore Nicolò Carandini che parteciparono direttamente alla vicenda politica del giornale. Pannunzio non fu solo il direttore, ma il vero ispiratore del settimanale che curava con attenzione artigianale in tutti i suoi aspetti: leggeva ogni articolo, faceva i titoli e le didascalie, sceglieva le fotografie, impaginava personalmente. Soprattutto suggeriva i temi da trattare ai molti collaboratori, in quanto egli non firmò mai nessun articolo anticipando il ruolo del moderno direttore di giornale. Sotto il profilo grafico il giornale si presentava con una eleganza tutta longanesiana, ma c'erano anche un rigore ed uno stile che superavano il giornalismo di Longanesi, di cui pure Pannunzio aveva subito il fascino. Sono anche da ricordare le graffianti vignette di Mino Maccari e di Amerigo Bartoli e le fotografie che, insieme ad alcune vivaci rubriche, costituiscono un animato ritratto dell'Italia di quel periodo». Fonte: Scheda «Il Mondo» del Centro Pannunzio.

- ²⁸ «Riga», n. 18, a cura di Marco Belpoliti e Elio Grazioli, Milano, Marcos y Marcos, 2001, pp. 131-132.
- ²⁹ Questo mondo condiviso Flaiano lo descrive, ironicamente, nella poesia *Venga da noi dopo cena, vuole?*, con le parole: «Ci conosciamo tutti, andiamo agli stessi pranzi, leggiamo gli stessi libri, scriviamo gli stessi romanzi». Parole perfette per la complessa genesi di *Un amore a Roma. Venga da noi dopo cena, vuole?* è pubblicata in ENNIO FLAIANO, *L'uovo di Marx*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987, p. 147.
- ³⁰ *Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*, a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, Bari, Edizioni Dedalo, 1988, p. 65.
- ³¹ *Pane, amore e...* del 1955.
- ³² CLAUDIO CARABBA, *Dino Risi. Gli anni facili*, in *Una vita difficile di Dino Risi. Risate amare nel lungo dopoguerra*, a cura di Lino Micciché, cit., p. 52.
- ³³ Dal 1956 al 1961 la CEI Incom partecipa, spesso mettendo a disposizione i propri studi cinematografici, alla produzione di circa quindici film, fra cui: *Camping*, del 1957, esordio alla regia di Franco Zeffirelli; *Guendalina*, del 1957, diretto da Alberto Lattuada; *I tartassati*, del 1959, regia di Steno, con Totò e Aldo Fabrizi; *Noi duri*, del 1960, diretto da Camillo Mastrocinque, basato sulla notorietà del cantante attore Fred Buscaglione; *Brevi amori a Palma di Majorca*, del 1960, regia di Giorgio Bianchi, con Alberto Sordi, Gino Cervi, Antonio Cifariello e Dorian Gray e *Il mattatore*, del 1960.
- ³⁴ La FAIRFILM (sic) viene costituita il 19 dicembre 1959, e circa due mesi dopo, il 2 marzo 1960, Ercole Patti e Dino Risi stipulano con la società di produzione il contratto per la realizzazione di *Un amore a Roma*.
- ³⁵ L'attività della FAIR film di Cecchi Gori andrà avanti fino al 1972, con oltre quaranta titoli, fra cui *Il sorpasso* (1962), *La marcia su Roma* (1962), *Il successo* (1963), *I mostri* (1963), *Se permettete parliamo di donne* (1964), *Il gaucho* (1965), *La congiuntura* (1965), *L'armata Brancaleone* (1966), *L'arcidiavolo* (1966), *Ti ho sposato per allegria* (1967), *Lo scatenato* (1967), *Fantomas contro Scotland Yard* (1967), *Il tigre* (1967), *La pecora nera* (1968), *Il profeta* (1968), *Sissignore* (1968), *Dove vai tutta nuda?* (1969), *L'arcangelo* (1969), *La califfa* (1970), *Brancaleone alle crociate* (1970), *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* (1971), *Questa specie d'amore* (1972), *Senza famiglia, nullatenenti cercano affetto* (1972), *Che c'entriamo noi con la rivoluzione?* (1972). Molti di questi film sono diretti da Dino Risi, di cui Cecchi Gori è stato il produttore principe, ma ci sono anche regie di Monicelli, Scola, Salce, Damiani, Bevilacqua. La protagonista femminile di *Fantomas contro Scotland Yard* è Mylène Demongeot, già protagonista di *Un amore a Roma*.
- ³⁶ Come si vedrà più avanti, con pari collaborazione da parte dell'abruzzese Flaiano.
- ³⁷ Diretto da Antonio Pietrangeli nel 1957.
- ³⁸ Regia di Mario Costa, del 1950. Nel 1958 Claudio Gora dirige *Tre straniere a Roma*, un film con Claudia Cardinale in cui tre ragazze milanesi si fingono straniere in visita nella Città Eterna. Il film fu prodotto dalla Laika che finanziò esclusivamente questo film.
- ³⁹ Regia di William Wyler, del 1953.
- ⁴⁰ *L'amore nasce a Roma* di Mario Amendola, del 1958, *Quanto sei bella Roma* di Marino Girolami, del 1959, *Fontana di Trevi* di Carlo Campogalliani, del 1960.
- ⁴¹ *Nel blu dipinto di blu (Volare)*, regia di Piero Tellini, del 1959. *Ciao, ciao, Bambina!* (Piove), regia di Sergio Grieco, del 1959.

⁴² *Arrivederci Roma*, regia di Roy Rowland, del 1957.

⁴³ Fra i molti: *Passaporto per l'Oriente (A Tale of Five Cities)* del 1951, diretto da Montgomery Tully e Romolo Marcellini e ambientato a Roma, Vienna, Berlino, Parigi e Londra (nell'episodio romano appaiono Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni ed Enzo Staiola, reduce da *Ladri di biciclette*); *Tre soldi nella fontana (Three Coins in the Fountain)* del 1954, di Jean Negulesco; *Una parigina a Roma* del 1954, di Erich Kobler; *La contessa scalza (The Barefoot Contessa)* del 1954, di Joseph L. Mankiewicz, girato fra Roma, Cinecittà, Tivoli, Portofino e San Remo; *10000 camere da letto (Ten Thousand Bedrooms)* del 1957, di Richard Thorpe, basato sul fascino dell'italoamericano Dean Martin (Dino Paul Crocetti); *Vento di primavera* del 1958, di Giulio Del Torre, interpretato dal tenore Ferruccio Tagliavini, con una Roma di monumenti, romantici tramonti e Bel Canto; *La ragazza di piazza San Pietro* del 1958, di Piero Costa; *La sposa bella (The Angel Wore Red)* del 1960, di Nunnally Johnson, girato fra Catania e Roma, con Ava Gardner, Dirk Bogarde e Joseph Cotten, in cui compaiono Aldo Fabrizi e Vittorio De Sica, con i dialoghi italiani rivisti da Giorgio Prosperi e una doppia colonna sonora, scritta per Hollywood da Bronislau Kaper e per l'Italia da Angelo Francesco Lavagnino; *La primavera romana della signora Stone (The Roman Spring of Mrs. Stone)* del 1961, di José Quintero, con Vivien Leigh e Warren Beatty; *Torna a settembre (Come September)* del 1961, di Robert Mulligan, girato fra Roma, Ostia, Portofino e le Cinque Terre e interpretato da Rock Hudson, Sandra Dee e Gina Lollobrigida, il cui personaggio si chiama Lisa Helena Fellini; *Due settimane in un'altra città (Two Weeks in Another Town)* del 1963, infelice ritorno in patria di un altro italoamericano, Vincente Minnelli, per dirigere lo stanco *sequel* del *Bruto e la bella (The Bad and the Beautiful)* del 1952; *Esame di guida - Tempo di Roma* del 1963, di Denys De La Patellière, in cui Charles Aznavour interpreta il romano Marcello (evidentemente a quel punto il nome "romano" per antonomasia, per i francesi), una guida turistica improvvisata che scorrazza per la città in vespa, come Gregory Peck; *Gli amanti devono imparare* del 1962, di Delmer Daves, con Rossano Brazzi e Angie Dickinson, il cui titolo originale è *Rome Adventure, Luce nella piazza (The Light in the Piazza)* del 1962, di Guy Green, tratto da un romanzo di Elizabeth Spencer che riporta a *Camera con vista* di Henry James, ambientato a Firenze, ma con una gita a Roma, con Olivia de Havilland e George Hamilton, e in cui ritorna Rossano Brazzi; *Pranzo di Pasqua (The Pigeon That Took Rome)* del 1963, con Elsa Martinelli e Charlton Heston, in quel periodo presente in diverse produzioni della Hollywood sul Tevere. *Pranzo di Pasqua* è un film di Melville Shavelson, con cui il regista avrebbe voluto replicare il buon risultato di pubblico avuto dal suo *La baia di Napoli (It Started in Naples)*, con Clark Gable e Sophia Loren, diretto tre anni prima. E, ancora, *Gidget a Roma (Gidget Goes to Rome)* del 1963, di Paul Wendkos, terzo episodio della saga di Gidget creata da Frederick Kohner e terzo cambio della protagonista, che deve avere sempre diciassette anni, in cui la giovinetta, in questo caso Cindy Carol, scrive il suo nome sui muri, mangia spaghetti e pollo alla cacciatora, si innamora di un giornalista sposato, partecipa a un *cocktail party* della *Dolce Vita* e dice: «Credo che chiunque d'estate si innamori a Roma». Ugo Gregoretti, in un'intervista concessa agli autori de *Il segno di Flaiano*, afferma: «Io mi ricordo una volta al Café de Paris, mi si avvicinò una giornalista del "Toronto Star" che, parlando un italiano molto comico e storpato, mi chiese se sapevo darle l'indirizzo di un luogo dove si stesse svolgendo un'orgia, perché quella specie di orgia nella *Dolce Vita*, aveva fatto nascere nel mondo l'idea che a Roma si facessero orge così a tutte le ore». *Il segno di Flaiano* è un programma video di Alessandra Raspa, prodotto e trasmesso da Raisat Album nel febbraio del 2003, che unisce materiale d'archivio (interviste a Giorgio Albertazzi, Federico Fellini, Vittorio Gassman, Beniamino Placido, Luciano Salce e Flaiano stesso, naturalmente) a interviste girate appositamente (Ugo Gregoretti, Giovanni Russo). I titoli di coda recitano: «Avete visto *Il segno di Flaiano*, un programma di Alessandra Raspa. Montaggio di Massimiliano Onorati. Hanno partecipato: Ugo Gregoretti, Giovanni Russo e Giorgio Albertazzi, Federico Fellini, Vittorio Gassman, Beniamino Placido, Luciano Salce. Le musiche delle sigle di testa e di coda appartengono al repertorio prediletto da Ennio Flaiano».

⁴⁴ Che "non" compaiono in *Un amore a Roma*.

⁴⁵ Su quel *set* Risi e Flaiano collaborano con Vittorio De Sica, fra i protagonisti del film. Nello stesso anno il regista dirige, sempre interpretato da De Sica, *Pane, amore e...* La collaborazione fra i due prosegue nel 1957, con *Montecarlo*, scritto e diretto dall'americano Samuel A. Taylor, ma sceneggiato da Risi e da Marcello Girosi, di cui De Sica è il coprotagonista assieme a Marlene Dietrich, seguito da

Anna di Brooklyn, del 1958, alla cui sceneggiatura ha partecipato anche Risi e diretto da De Sica e da Carlo Lastricati.

⁴⁶ Già regista di *Villa Borghese* del 1953 alla cui stesura avevano collaborato Flaiano e Patti.

⁴⁷ Si riporta la presentazione del Fondo Flaiano, curata dai responsabili dell'Archivio Prezzolini e degli Archivi di Cultura Contemporanea della Biblioteca Cantonale di Lugano, in Internet al sito: www.sbt.ti.ch/bclu/archivi/ArchiviBCLu.pdf:

«Le carte di Ennio Flaiano hanno fatto il loro ingresso, nel 1985, sulla scia di quelle di Prezzolini. Rosetta Flaiano, moglie dello scrittore, decise di venire a stabilirsi in Svizzera perché in Italia non era riuscita a trovare un istituto adatto che potesse occuparsi della figlia disabile anche dopo la sua morte. Sulla scia di quelle di Prezzolini, dicevamo, poiché Rosetta Flaiano aveva conosciuto Giuseppe Prezzolini di persona durante una visita fattagli a Lugano col marito Ennio e aveva saputo poi che il celebre uomo di cultura aveva lasciato alla Biblioteca il suo archivio. Pur essendo numericamente più contenuto di quello prezzoliniano, quello di Ennio Flaiano non è meno rilevante. La sua struttura è eterogenea, ragion per cui esistono addirittura 14 sezioni che qui esponiamo ma che non tratteremo in dettaglio, anche perché esiste un *Inventario* dattiloscritto già da tempo concluso, in attesa di essere stampato: I. *Materiale biografico* (3 scatole), II. *Cartelle originali* (2 scatole), III. *Miscellanea* (2 scatole), IV. *Scritti di teatro e di architettura* (3 scatole), V. *Varie* (5 scatole), VI. *Interviste edite e incomplete* (1 scatola), VIII. *Traduzioni adattamenti e progetti* (2 scatole), XI. *Materiale audiovisivo* (6 scatole), XIII. *Cataloghi di mostre* (11 scatole). La sezione VII. *Materiale cinematografico*, di 16 scatole, riunisce soggetti, trattamenti, sceneggiature e contratti di 100 film realizzati e non, mentre la X. *Corrispondenza* ne conta 14, nonché 2 scatole di *Nuove accessioni* (lettere di Flaiano in fotocopia). La sezione XII. *Periodici* annovera 90 diverse testate contenenti in parte articoli di Flaiano, tra cui «Oggi», «Documento», «La città libera», «Il Mondo», «L'Europeo». La sezione IX. *Materiale iconografico* riunisce, da un lato, disegni di artisti quali Amerigo Bartoli, Federico Fellini, Mino Maccari, Orfeo Tamburi per un totale di 113 opere originali, dall'altro oltre 400 fotografie. Gli articoli di Flaiano (già oggetto di una *Bibliografia*, a cura di Michele Ferrario e Diana Rüesch, Milano, Scheiwiller, 1988) sono conservati in 8 scatole e costituiscono la *Bibliografia aggiornata*, mentre la biblioteca di studio dell'autore (quasi 1000 volumi) è indicata nella sezione XIV. *Libri appartenuti a Flaiano*. L'opera letteraria di Flaiano è custodita presso il Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia».

⁴⁸ Una scaletta, due riassunti, alcune bozze e due diverse versioni della sceneggiatura, la prima delle quali si limita al primo tempo.



Ennio Flaiano a Piazza del Popolo nel 1954. Foto di Cecilia Mangini (per gentile concessione dell'autrice).

L'ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO

Fra i Fondi dell'Archivio Centrale dello Stato sono conservate le pratiche della Direzione Generale dello Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, relative ai film per i quali è stato richiesto il certificato di nazionalità¹. Fra queste, si trova il corposo fascicolo 3372, relativo a *Un amore a Roma*, che contiene una notevole documentazione: due copie della sceneggiatura, il carteggio fra il Ministero e la produzione cinematografica, gli incartamenti inviati dalla FAIR film.

Il primo elemento che emerge è che, in data 2 marzo 1960, sia Ercole Patti sia Dino Risi stipulano un contratto con la FAIR film per la stesura della sceneggiatura di *Un amore a Roma*.

Il contratto di Patti recita:

Facciamo seguito a quanto tra di noi intercorso di recente, per pregarVi di confermarci, rinviandoci copia della presente in segno di incondizionata accettazione, il testo dei seguenti nostri accordi.

1) - Voi vi impegnate a fornirci [...] tutta la Vostra opera professionale ed artistica che potrà occorrerci ai fini della stesura della sceneggiatura del film di nostra produzione diretta od associata:

UN AMORE A ROMA

tratto dal Vs. romanzo omonimo che noi andremo a realizzare prossimamente.

2) Quale corrispettivo totale, complessivo e forfettario di ogni e qualsiasi Vostra opera, attività e prestazione in argomento nonché della cessione a noi, completa di ogni Vostro diritto sui Vostri elaborati in oggetto e su tutto quanto altro, in proposito, Voi porrete in essere, noi Vi corrisponderemo come segue la somma globale di L. 2.500.000.= (duemilionicinquecentomila) [...].

Voi ci riconoscerete ogni più ampia facoltà di apportare o dare licenza perché vengano apportate tutte le riduzioni, modificazioni, alterazioni, soppressioni, varianti, che potremo ritenere opportune ai Vostri elaborati, in ogni versione ed alle risultanti tutte delle Vostre attività, siano o meno poste per iscritto, in ogni fase delle Vostre prestazioni o dopo il compimento di esse.

In quello di Risi è scritto:

Con riferimento alle nostre odierne intese, Le confermiamo quanto segue, pregandola di darci segno del Suo assenso, sottoscrivendoci, per accettazione e benessere, copia della presente.

1) - Ella si impegna a fornirci – a partire dalla data odierna – sino al completamento della nostra “impresa” vale a dire sino alla consegna, da parte sua, ed accettazione, da parte nostra, della “copia campione” definitiva, della “pellicola” e della “presentazione”, tutta la sua opera di REGISTA e COLLABORATORE ALLA SCENEGGIATURA che potrà necessitarci, per la realizzazione del film di nostra produzione diretta od associata, a lungometraggio, in “bianco e nero”, dal titolo: “Un amore a Roma”.

2) - In conseguenza Ella si obbliga ad assumere la “direzione artistica”, a tenerLa, sino all'esaurimento, conferendoci tutte le attività che noi riterremo, all'uopo occorrenti, tra le quali:

a) - in una con gli altri sceneggiatori che noi assumeremo, quelle di approntamento, di stesura e di messa a punto del soggetto, dell'eventuale trattamento e della sceneggiatura, fino alla nostra definitiva approvazione di tali elaborati.

[...] Quale corrispettivo soddisfacente, così, d'ogni Sua prestazione a carattere materiale ed immateriale [...] le erogheremo la somma globale di 18.000.000.= (diciottomilioni) [...]. In caso di forza maggiore o di impossibilità non dipendente dalla nostra volontà di realizzare il film, Lei accetta ora per allora, prestare la Sua opera per un altro film che verrà da noi realizzato anche in altra epoca o in caso di Sua continuata impossibilità di restituirci le somme già da noi erogateLe a valere sul presente contratto.

Se nel 1960 Dino Risi è alla ricerca di una diversa strada nella sua carriera artistica e Mario Cecchi Gori vuole produrre un film nella “sua” casa di produzione, un desiderio di cambiamento pervade anche Ennio Flaiano. Dopo che, l'anno prima, la Bompiani ha distribuito *Una e una notte*, nel febbraio viene distribuito *La dolce vita*. Tuttavia l'insoddisfazione, sempre presente nell'abruzzese, la sensazione del mancato riconoscimento del suo apporto e dei suoi meriti, lo sta già allontanando dal cinema, tanto che il 4 luglio scrive all'amico Filippo Sacchi, che era stato suo direttore al «Corriere di Milano» nel 1947:

Caro Sacchi, non ridere... Ho aspettato a scriverti un po' di tempo per vedere se, assieme a te, qualche altro critico cinematografico s'era accorto della mia presenza nel film *La dolce vita*. Vana attesa. Soltanto tu hai notato la mia collaborazione. Abbiti quindi tutti i miei ringraziamenti. In un mondo indifferente, e forse ostile, fa piacere la certezza di un amico che ricorda. Ti sono tanto più grato della tua bella citazione, perché da essa trapela l'antica stima e simpatia che mi hai sempre dimostrato e che io contraccambio con tutto l'affetto.

Dunque... non ridere.

*il tuo Ennio Flaiano*²

Questo stato d'animo torna in una contemporanea intervista concessa al giornalista Carlo Mazzarella per la televisione, in cui Flaiano afferma di tenere «il broncio»³ al cinema, che è «come un bambino che vuole fare sempre lo stesso giuoco. Dopo i *Vitelloni*, ci propongono le *Vitelline*, i *Manzi*, le *Mucche*, i *Tori*. Adesso già cominciano a proporre *L'amara vita*, *La vita dolciamara*, *Totò*, *Peppino* e *la Dolce vita*»⁴. Afferma che «scrivere per il cinema stanca ed è assolutamente inutile»⁵. Infatti quell'anno è dedicato fondamentalmente al teatro. Il 9 giugno, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, viene rappresentato il testo teatrale *Il caso Papaleo* e il 23 novembre, al Lirico di Milano, la Compagnia del Teatro Popolare diretta da Gassman mette in scena *Un marziano a Roma*. Anche l'attività sulla carta stampata è molto ridotta, nel

1960 Flaiano pubblica, infatti, solo quattro articoli su «Il Mondo», tre sul «Corriere della Sera» e uno su «L'Espresso-Mese», in cui prevalgono temi e spunti di natura autobiografica.

Ma, a distanza di circa un mese dalla firma dei contratti da parte di Patti e di Risi con la FAIR film, il 5 aprile 1960 anche Flaiano firma un contratto⁶ con la stessa società:

A seguito dei ns/accordi verbali, resta fra noi convenuto quanto segue: nella ns/qualità di titolari esclusivi di tutti i diritti del soggetto originale denominato: “*Un amore a Roma*” noi Le affidiamo e Lei accetta l’incarico di elaborare e procedere alla stesura del trattamento e della sceneggiatura definitiva con relativi dialoghi del soggetto stesso. Lei si impegna a consegnarci la sceneggiatura entro e non oltre il giugno 1960. Lei si impegna altresì di apportare alla sceneggiatura, sia nel corso della elaborazione di essa che nel corso della realizzazione del film, tutte quelle modifiche, aggiunte e sostituzioni che riterremo opportune; pertanto le obbligazioni su di Lei rivenienti dal presente accordo si riterranno esaurite soltanto con la ns/accettazione definitiva della sceneggiatura e dei dialoghi.[...] Quale corrispettivo totale forfetario della Sua opera e delle cessioni che il presente accordo prevede, noi le corrisponderemo la cifra complessiva di L. 3.000.000.= (tremilioni) al lordo delle normali ritenute di legge e di IGE.

In realtà già sull’«Araldo dello Spettacolo» del 9 marzo, solamente una settimana dopo le firme dei contratti da parte di Patti e Risi, veniva ipotizzato un terzo partecipante alla stesura della sceneggiatura. Infatti il quotidiano⁷, sotto il titolo “Un amore a Roma”, annunciava:

Mario Cecchi Gori ha iniziato la preparazione del film “Un amore a Roma”, per la produzione associata Fair Film-Cei Incom. Tratto dall’omonimo romanzo di Ercole Patti, il film sarà diretto da Dino Risi che inizierà quanto prima i provini. La sceneggiatura è di Ennio De Concini, Dino Risi, Ercole Patti. “Un amore a Roma” sarà distribuito dalla Cei Incom.

Dal 10 marzo all’inizio di luglio *Un amore a Roma* tornerà più volte sulle pagine dell’«Araldo dello Spettacolo», nella rubrica “In preparazione”, per poi essere inserito in quella “In lavorazione”. Inoltre il giornale, come sua natura, segue la cronaca delle diverse fasi di lavorazione del film⁸.

Ma invece, per i più diversi motivi, dopo oltre un mese di lavoro, la produzione decide di affidare la responsabilità della “stesura del trattamento e della sceneggiatura definitiva” al solo Flaiano e questi, seppur cosciente che «scrivere per il cinema stanca ed è assolutamente inutile», accetta la proposta⁹. Alcuni dei documenti del fascicolo 3372, che fornisce molte ulteriori informazioni, confermano questo. Già in altra sede¹⁰ si è documentato come lo sceneggiatore sia ricorso alla grafia «Flajano», con la «j lunga», recuperando la forma originale del suo cognome, solo per alcuni film, per le storie che sentiva più “sue” e per quelle tratte da romanzi o racconti di altri scrittori¹¹.

Inoltre, a ulteriore conferma del rapporto fra Risi e Flaiano, è opportuno ricordare che, già per la stesura della sceneggiatura de *Il segno di Venere*, si era creata una

... comme un "remake".

DUCTION.

15 Juillet 1960.

espace: le film est tiré du roman de Ercole Patti.
L'adaptation est de Ennio Flaiano. Les dia-
gues sont de Ennio Flaiano

sur en scène : Dino Risi.

stes : les rôles principaux du film sont confiés
dettes suivantes :

- Mylène Demangeot
- Eleonora Rossi Drago
- Jacques Sernas

situazione analoga a quella che si verificherà poi per *Un amore a Roma*. Nonostante i titoli di testa del film recitano: «soggetto di Edoardo Anton/Luigi Comencini/ Franca Valeri/sceneggiato da Edoardo Anton/ Ennio Flaiano/Franca Valeri/Dino Risi con la collaborazione di Cesare Zavattini», in realtà anche in quell'occasione Flaiano aveva firmato con la Titanus un contratto per «rielaborare il soggetto [...] scrivendo per noi un trattamento-scaletta e una sceneggiatura definitiva»¹².

Nei documenti dell'Archivio di Stato solo la prima stesura del contratto, il primo incontro, riporta la grafia «Flaiano», poi compare solo «Flajano» in quasi tutti i documenti, compreso il contratto di coproduzione francese¹³ che riporta la frase: «Le film est tiré du roman de Ercole Patti. L'adaptation est de Ennio Flajano. Les dialogues sont de». A queste parole una seconda macchina da scrivere aggiunge «Ennio Flaiano» corretto poi in «Flajano» con una seconda battitura.

Dunque, nonostante le delusioni ricevute dal mondo del cinema, Flaiano, per affinità di carattere, per analogia di storie, per comune sentire, accetta di scrivere la sceneggiatura di *Un amore a Roma*. Si deve aggiungere che, quando nel 1958 Flaiano aveva trascorso l'estate a Fregene¹⁴, nella villa di Fellini, con il regista e con Tullio Pinelli, scrivendo la sceneggiatura de *La dolce vita*, certamente conosceva il romanzo di Ercole Patti, per le relazioni già ampiamente raccontate e per il clamore avuto dal libro. La genericità degli «accordi verbali» in seguito ai quali Flaiano firma il contratto con la FAIR film confermano implicitamente il fatto che nel 1958 l'abruzzese non ipotizzasse neanche lontanamente che in seguito avrebbe tratto una sceneggiatura dal romanzo di Patti.

Certamente alcuni aspetti del Marcello Rubini interpretato da Marcello Mastroianni, e di Maddalena ed Emma, che rappresentano, rispettivamente, l'av-

ventura, il mistero e l'incapacità d'amare l'una, la disperazione "casalinga" e il desiderio di normalità l'altra, hanno notevoli assonanze con i due¹⁵ protagonisti creati da Ercole Patti. L'epoca e l'ambiente inoltre sono gli stessi, così come lo sfondo romano. Ma, soprattutto, molto simile è il finale: se Fregene, in quel tempo vera colonia di scrittori e registi, accomunava molti – Fellini, Flaiano, Patti¹⁶ – di certo le ultime pagine del romanzo di Patti anticipano il finale del capolavoro felliniano. Nel libro, infatti, dopo la separazione della coppia, dopo che Anna è andata via, il protagonista, anche in questo caso di nome Marcello, si abbandona alla liberatoria malinconia di questa crudele separazione:

Come se Anna non ci fosse mai stata. Tutto si era risolto da sé per una forza interiore della natura, come un frutto che quando è maturo cade giù da solo, senza schianti, o un male che quando ha compiuto il suo ciclo si risolve rinnovando completamente l'organismo. [...] Squillò il telefono allegramente¹⁷.

Dall'altro capo del telefono c'è «il suo amico Guidi, lo scrittore, che lo invita a recarsi con lui nella piccola capanna costruita in riva al mare in un villaggio di pescatori presso Fregene»¹⁸. E a Fregene Marcello, passeggiando sulla spiaggia incontra e conosce Silvana, una ragazzina bellissima, con «qualcosa di puro e di violento negli occhi chiari»¹⁹. Silvana ha diciott'anni, lavora in un piccolo ristorante familiare e, quando Marcello la vede per la prima volta, porta un paniere colmo di «pesci vivi»²⁰.

«Che pesci sono?» chiese.

«Cefaletti e triglie» rispose la ragazza alzando il paniere per farli vedere meglio. «Li hanno pescati adesso»²¹.

Impossibile non pensare al finale de *La dolce vita*, all'incontro sulla spiaggia fra Marcello e Paola, la ragazzina interpretata da un'esordiente Valeria Ciangottini, una delle scene più celebri della nostra storia cinematografica²².

Agli inizi dell'aprile 1960 «Flajano», dunque, deve affrontare una situazione complessa: due persone che conosce e che stima, si potrebbe dire due amici²³, lo coinvolgono nel partecipare alla stesura di una sceneggiatura che la casa di produzione vuole "definitiva", mentre nelle sale cinematografiche trionfa *La dolce vita*²⁴, distribuito da soli due mesi e subito assunto alla notorietà che tutti conoscono.

Il clima è febbricitante, l'interesse e le polemiche²⁵ per il film di Fellini, che il 20 maggio vince il Festival di Cannes²⁶, sono al culmine, e lo sceneggiatore si trova di fronte a un vero rompicapo: come tradurre per lo schermo un noto romanzo la cui chiusa è così simile al film di cui tutti parlano? Possono essere solo ipotesi, naturalmente, ma di certo le affinità e le similitudini sono lì, sulla carta e sullo schermo, nel volume edito da Bompiani e nel film prodotto da Rizzoli. Flaiano, pertanto, decide di cambiare "tutto": cambia l'antefatto, cambia la conclusione, cambia il carattere dei personaggi e ne crea di nuovi²⁷, conservando Patti e modificandolo al tempo stesso.

A proposito del suo rapporto con Flaiano, Dino Risi ricorda:

Lavorare con Flaiano? Un disastro. Abbiamo sceneggiato insieme *Un amore a Roma*, il romanzo di Patti da me portato sullo schermo. Ennio era geniale ma pigro. Pensi che ritagliava i dialoghi direttamente dalla copia a stampa del libro e li incollava senza cambiare una virgola» racconta con la sua impagabile ironia e autoironia Dino Risi. «Andavo da Flaiano nel pomeriggio, rimanevamo insieme due o tre ore. Avremmo dovuto lavorare, ma spesso finivamo col parlare d'altro. Ennio andava utilizzato a tratti, quando se ne usciva con una delle sue straordinarie trovate». [...] Patti cercava gli amori complicati e per quanto mi concerne, nel film, ho sottolineato la componente sado-masochista di Anna» precisa dal canto suo Risi, rispondendo a una domanda sul bisogno di degradarsi della protagonista femminile di *Un amore a Roma*. [...] «Nello sceneggiare siamo rimasti abbastanza fedeli al testo. Andava bene così, c'era dentro la giusta passione» precisa Risi. «Patti, amico e compagno di serate di Flaiano, è intervenuto nella realizzazione del film con consigli e suggerimenti?» «Non lo abbiamo mai consultato e lui si disinteressava al nostro lavoro. D'altronde – conclude Risi – è meglio far a meno degli interventi dell'autore, quando si passa dal libro al film»²⁸.

Risi torna sull'argomento a distanza di quarant'anni, intervistato da Gianni Minà:

Minà: «Senti... dopo *Un amore a Roma* scritto con Flaiano, e c'è una battuta tranciante. Per la sceneggiatura lui aveva collaborato a scrivere "tagliando come era sua abitudine intere parti del testo con le forbici e rimontandole alla perfezione in altre zone".

Risi: «Incollando le battute di qua e di là, sì, sì».

Minà: «Quando tu gli dicevi non va bene, e lui le cambiava e le incollava da altre parti?».

Risi: «Le spostava in un'altra parte del copione».

Minà: «Quando vide il film disse che gli era piaciuto ma chiese: "L'hai fatto tu?"».

Risi: «Sì, va be'... la battuta alla Flaiano»²⁹.

Come racconta Risi, è indubbio che il «geniale ma pigro» Flaiano «ritagliava i dialoghi direttamente dalla copia a stampa del libro e li incollava senza cambiare una virgola» e che il «mai consultato» Patti «si disinteressava» al loro lavoro, ma è pur vero che la sceneggiatura consegnata dalla FAIR film al Ministero cambia notevolmente il romanzo, seppur cercando di mantenerne lo spirito.

Circa dieci anni prima³⁰ della stesura della sceneggiatura di *Un amore a Roma* Flaiano aveva scritto, in una lettera inviata al regista americano Jules Dassin, che voleva trarre un film dal suo *Tempo di uccidere*.

Scrivendo il mio romanzo io non pensavo affatto che un giorno avrebbero potuto farne un film, ma sono certo che un film dal mio romanzo nessuno può farlo meglio di Lei. Se Lei avrà la bontà di mandarmi un piano cinematografico o, come si dice, un treatment, io sarò veramente lieto di collaborarvi. Voglio dire che Le dirò francamente la mia opinione. L'essenziale è fare un film in buona fede. Il pubblico è molto sensibile alla lealtà e Lei questo ha dimostrato di capirlo con le Sue opere di cui sono un sincero ammiratore. Posso dirle che in Italia i critici migliori e i migliori uomini di cinema l'ammirano altrettanto? Voglio dirle anche un'altra cosa: io non sono uno di quegli autori che "difendono" la loro opera. So che un direttore può vedere le cose diversamente da un autore e prendere ciò che gli occorre,

gettando via il resto. Prenda pure dal mio libro ciò che Le occorre, purché ne salvi lo spirito³¹.

Indubbiamente la sceneggiatura firmata da Flaiano – quella scritta forse a quattro mani, oppure a sei³², o, più probabilmente, dal solo Flaiano, in quotidiano rapporto con il regista³³ che l'avrebbe poi dovuta dirigere – salva “lo spirito” del romanzo di Patti, ma interviene in modo radicale sull'arco narrativo modificando il personaggio e portandolo a una svolta finale completamente diversa da quella del racconto.

Il protagonista creato da Patti si pone infinite domande sul suo amore travagliato e malinconico abbandonandosi intensamente alle sensazioni che gli provoca la follia e l'incoerenza dell'anaffettiva Anna, è un aristocratico “borghese” che ha perso il suo patrimonio, ma non il peso della sua “Storia”. Il Marcello del film è molto più scettico, decisamente meno malinconico, subisce l'incoerente malia di Anna senza crederci fino in fondo, seppur facendo tutto quello che deve fare, ma anche facendo a se stesso molti sconti sulla propria coerenza. In questo si potrebbero trovare alcuni aspetti, pubblici e privati, di Flaiano. Senza avventurarsi in analisi troppo complesse, di certo qualcosa del senso del dovere dello scrittore, che era stato un bambino non voluto, un figlio nato «a tavola sparecchiata, alla frutta»³⁴, come lui stesso aveva scritto, torna nel Marcello descritto nel film, nel suo cercare fino in fondo, caparbiamente, di fare ciò che si è imposto, così come nel “peso” della figura paterna. Flaiano, che era stato allontanato dalla sua famiglia a cinque anni, fu poi, divenuto uomo, il solo dei nove figli avuti dal padre Cetto ad andare al suo funerale, nonostante lo scrittore detestasse questo agiato benestante. Aveva infatti rinunciato, a soli vent'anni, al suo assegno di mantenimento, sia per ribadire la propria indipendenza che come gesto polemico per il comportamento del padre nei confronti della madre Francesca³⁵. Anche il Marcello di *Un amore a Roma* ha un rapporto estremamente riguardoso nei confronti del padre, la guardia nobile del Papa, il “vero” Conte Cenni.

Au contraire, nel personaggio della sceneggiatura si ritrova una determinazione e una capacità di trancare i legami che probabilmente Flaiano avrebbe voluto avere, ma che nei fatti gli era negata proprio dal suo senso del dovere. La chiusa finale, la decisione con cui Marcello riesce a chiudere questo suo *Amore a Roma* non appartengono a Flaiano, molto più riservato, discreto e “provinciale” del nobile romano descritto da Risi³⁶.

Prima di passare ad analizzare le affinità e le molte differenze fra il romanzo e la sceneggiatura, e le poche fra questa e il film girato, è opportuno aggiungere che questa prima produzione della FAIR film soffre di quei problemi organizzativi che, come spesso capita nel mondo del nostro cinema, influenzano il lavoro degli autori, ma che sono facilmente comprensibili per un'“opera prima” di una neonata casa di produzione.

Le carte dell'Archivio di Stato forniscono numerose informazioni: date spostate, richieste di proroga, preventivi, contratti, tutto conservato nel fascicolo 3372.

Cecchi Gori sa muoversi benissimo fra conti, contratti e preventivi, sono ormai oltre dieci anni che lavora nel cinema e mette a frutto tutta la sua esperienza: da un lato ricorre a tutti i vantaggi possibili dati da una coproduzione, e dall'altro chiede la dichiarazione di nazionalità italiana per il film. Per partecipare al Premio di

qualità³⁷, ne fa uscire una copia entro la fine dell'anno, a Torino³⁸, ma poi la pellicola viene ritirata dalle sale cinematografiche per essere ripresentata nel gennaio successivo, superato il periodo natalizio, poco adatto a un film di cui il Centro Cattolico Cinematografico scrive, nel "giudizio morale" della sua «Segnalazione cinematografica»:

I due «eroi» del film, dimesse reincarnazioni d'altri tormentati personaggi della letteratura romantica, vivono in un mondo da cui è del tutto scomparsa la dimensione morale. La scabrosità delle situazioni, le discutibili arditezze del dialogo, la sensualità compiaciuta di certi atteggiamenti, impongono di escludere la visione del film³⁹.

La prima parte della scheda, che attribuisce la sceneggiatura a «Ennio Flajano ed Ercole Patti», è meno critica:

Non esente da qualche felice intuizione e da un acuto senso dell'ambiente e della psicologia dei personaggi, il film rivela però una sensibile discontinuità di ritmo e qualche cedimento di gusto. Tecnicamente pregevole la fotografia e di misurata efficacia l'interpretazione⁴⁰.

Sul flano de «La Stampa» la frase di lancio del film è: «Si può amare una donna sbagliata?... E accorgendosi dell'errore si deve insistere... o prendere un aereo e cambiare nazione?... Tutti lo potranno vedere, ad eccezione dei minori di 16 anni»⁴¹.

Il fascicolo 3372 è una perfetta fotografia della situazione del cinema italiano agli inizi degli anni Sessanta: c'è di tutto e manca tutto a un tempo. Sembra quasi che, alla fine della produzione, la FAIR film abbia svuotato i suoi archivi e li abbia mandati al Ministero. Ricostruire i passaggi è impresa improba, a distanza di circa cinquant'anni. Il primo firmatario, quello che usa la sua carta intestata per presentare le richieste, è sempre la FAIR film, minoritaria nella produzione, che è per il 50% della CEI INCOM, per il 30% della LAETTIA FILM e per il 20% della FAIR FILM, come si evince dalla denuncia dell'inizio dei lavori del 30 giugno 1960⁴². Questa, protocollata dal Ministero il primo luglio 1960, comunica l'inizio della lavorazione per l'undici luglio successivo. Alla denuncia, che fa riferimento alla Legge 958 del 1949 (la cosiddetta "Legge Andreotti") sono allegati l'elenco del personale tecnico e artistico, la sceneggiatura, il piano di lavorazione, il preventivo dettagliato di spesa, il piano finanziario e la dichiarazione che il film non ha finalità pubblicitarie⁴³. Il 27 giugno 1960, la produzione aveva richiesto alla Direzione Generale dello Spettacolo il certificato di nazionalità italiana e sulla richiesta era stato aggiunto, dalla mano di qualche impiegato del Ministero: «Italia 50% Francia 30% Germania 20%». Poi un nuovo appunto, ancora a mano, datato 7 luglio: «Attendere eventuale riconoscimento coproduzione». A questa richiesta era stato fissato un dattiloscritto che riportava: «Il definitivo riconoscimento della nazionalità potrà essere rilasciato dopo che il film sarà sottoposto alla revisione cinematografica». La nota è datata 22 agosto 1960. Il 22 giugno le tre società chiedono al Ministero che venga riconosciuta la «coproduzione tripartita italo-franco-germanica». Il 27 presentano, sia al Ministero sia all'Ufficio Italiano Cambi, richiesta⁴⁴ del benessere alle operazioni valutarie, poiché nella pro-

duzione sono coinvolte anche le società francesi Les films Marceau e Cocinor di Parigi e l'Alfa Film⁴⁵ di Berlino.

Fra le carte sono contenuti, oltre che i contratti con gli autori e alcuni degli interpreti, anche il contratto con la INCOM per il noleggio dei teatri di posa, datato 23 maggio, e quello con la CEI INCOM per la distribuzione, datato 28 giugno. Lo stesso giorno la FAIR richiede⁴⁶ un finanziamento alla Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro.

Vi si legge:

In data 11 luglio 1960 s'inizierà nei teatri del centro INCOM, via Nomentana 833, e con esterni a Capri e limitrofi Roma, la produzione del film:

“Un amore a Roma”.

realizzato dalla FAIR FILM S.P.A. per il 50% e dalla LAETTITA FILM S.P.A. per il restante 30%.

Il film è tratto dal romanzo di Ercole Patti; sceneggiato da Ennio Flaiano; regia di Dino Risi; attori principali: Vittorio De Sica, Peter Baldwin, Elsa Martinelli, Milena Demongeot, Claudio Gora, Maria Persi [sic], etc., e sarà girato in bianco e nero.

Il film si avvarrà di una co-produzione tripartita e cioè: Francia, Films Marceaux-Cocinor per il 30% e Alfa Film Brauner di Berlino per il 20%. Il costo totale si aggira sui 222.000.000.= come da ns. preventivo e contiamo di far fronte alle spese, tra l'altro, con un prestito cambiario con smobilizzo degli effetti, per minimo garantito sui proventi netti di noleggio del film sulla sola Italia, rilasciati dalla distributrice CEI INCOM per L. 80.000.000.= (vedi contratto di noleggio). Tale sconto a valere sul fondo speciale, se possibile, per l'intera cifra e sul fondo ordinario per quanto non concesso in quello straordinario.

Come suaccennato lo sfruttamento della pellicola è stato assunto dalla CEI INCOM S.p.A., via Nomentana 833, che ci fornirà gli effetti necessari al finanziamento richiesto che porteranno le firme e gli avalli che saranno richiesti da codesta Sezione nelle modalità d'uso.

Evidentemente i costi del film, nonostante gli sforzi di tutti, stavano lievitando (anche se poi il consuntivo fu più basso della cifra prevista inizialmente) e il 9 agosto la FAIR film, in nome della produzione, scriveva alle consociate francesi comunicando la possibilità di un «eventuale maggiore costo» nella realizzazione. Il giorno prima la Divisione VI della Direzione Generale dello Spettacolo – quella che si occupa delle liberatorie per i finanziamenti – aveva richiesto il parere alla Divisione VII⁴⁷ per poter concedere alla produzione il benessere alle clausole contrattuali valutarie, fondamentali per la sopravvivenza del progetto. Il 12 agosto il Ministero trasmetteva agli omologhi francesi e tedeschi il proprio parere favorevole alla coproduzione tripartita italo-franco-tedesca⁴⁸.

Di un certo interesse è un appunto su carta intestata della Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione Generale dello Spettacolo, Divisione VII, senza data. In realtà la legge n. 617 del 31 luglio 1959 aveva istituito il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, trasferendovi quindi la Divisione VII. È probabile che si tratti di vecchia carta intestata, utilizzata per abitudine. In questa nota è scritto «Denuncia di inizio di lavorazione presentata il: 24/6/60», poi cancellato, al cui fian-

co è ancora appuntato, a mano «Sostituita con variazioni in data 1/7/1960», e ancora «Inizio di lavorazione all'11/7/60», sempre a mano. Segue l'elenco dei numerosi allegati e in basso c'è scritto: «Manca quasi tutto», poi cancellato.

Ma poi, come previsto, il film viene girato, e in meno di sessanta giorni (la produzione ne prevedeva 59). Infatti, il 10 dicembre 1960 la Divisione VII scrive: «Si dichiara che il film "UN AMORE A ROMA", di m. 2948, è di nazionalità italiana».

Il 20 gennaio 1961:

Sentito il Comitato di Esperti per film a lungometraggio di cui all'art. 3 della citata legge n.897, è stato ammesso alla programmazione obbligatoria ed al conseguente contributo del 16%, previsto dal primo comma dell'art.11 della predetta legge 31 luglio 1956, n. 897.

Il 23 marzo 1961 la produzione trasmette alla Direzione Generale dello Spettacolo il «costo analitico del film», ossia una «dichiarazione analitica del costo effettivamente sostenuto», al 28 febbraio 1961, che prevede una spesa totale di L. 201.660.926⁴⁹.

Tramite i documenti contenuti nel fascicolo 3372 si può ricostruire il *modus operandi* della FAIR⁵⁰ nella realizzazione del film: dopo due mesi che Flaiano e Risi stanno lavorando alla sceneggiatura Cecchi Gori fa firmare il contratto a Mylène Demongeot, la protagonista⁵¹, un'attrice in ascesa, e poi cerca gli altri protagonisti.

La Demongeot è una scelta interessante⁵²: si può già ora dire che, nelle contraddittorie recensioni seguite al film, la critica ne esalta o ne sminuisce in modo alterno l'interpretazione, ma di certo l'attrice ha un suo fascino, valorizzato da Risi nel film. Di madre ucraina e padre franco-italiano la Demongeot è figlia di attori. Nel 1950, quindicenne, entra come indossatrice nell'atelier di Pierre Cardin divenendo poi fotomodella. Nata cinematograficamente in Francia come alternativa a Brigitte Bardot, la Demongeot, ancora minorenni, debutta nel cinema con *Les Enfants de l'amour*, del 1953, diretto da Léonide Moguy. Nel 1957 viene scelta per interpretare il ruolo di Abigail Williams ne *Les Sorcières de Salem (Le vergini di Salem)*, di Raymond Rouleau, dove duetta con Yves Montand in una notevole scena di seduzione. La sua notorietà pubblica cresce progressivamente, tanto che il 7 giugno dello stesso anno viene chiamata a inaugurare, con Gary Cooper, la prima scala mobile di un cinema parigino, all'interno del Teatro Rex di Parigi. Per *Les Sorcières de Salem* l'attrice vince, come migliore personaggio femminile, il Premio al Festival Internazionale di Karlovy Vary, ricevendo anche la *nomination* della British Academy of Film and Television Arts. Successivamente recita nell'americano *Bonjour tristesse*, del 1958, tratto dall'omonimo romanzo di Françoise Sagan e diretto da Otto Preminger, con un ricco *cast* cosmopolita⁵³, che le apre una fulgida carriera internazionale il cui primo passaggio è in Italia. A Cinecittà infatti interpreta due film: appare nel pasoliniano *La notte brava*⁵⁴, del 1959, di Mauro Bolognini, ed è protagonista, accanto a Steve Reeves, de *La battaglia di Maratona*, del 1959, diretto da Jacques Tourneur e sceneggiato, fra gli altri, da Ennio De Concini. Siamo in piena "Hollywood sul Tevere": Steve Reeves è il mitico Ercole dei film di Pietro Francisci, mentre Tourneur, coadiuvato dal non accreditato Mario Bava, dirige un *peplum* cercando di rinverdire i fasti avuti negli anni Quaranta grazie ai tre *horror* diretti in America per la RKO Pictures⁵⁵.

La Demongeot è l'attrice ideale per realizzare un successo. Le copertine dei settimanali dell'epoca sono piene di sue foto⁵⁶, gli archivi del Luce conservano molti servizi fotografici nonché alcuni cinegiornali a lei dedicati⁵⁷, anche grazie alla continua presenza del marito accanto⁵⁸. Contemporaneamente l'inquieta Demongeot interpreta a Pinewood, in Gran Bretagna, *Upstairs and Downstairs*, del 1959, per la regia di Ralph Thomas, un film della Rank dove appare anche Claudia Cardinale. In seguito torna in Italia per partecipare a *Sotto dieci bandiere*, del 1960, diretto da Duilio Coletti, una coproduzione fra Dino De Laurentiis e la Paramount, con il solito cast internazionale⁵⁹. Al film sono dedicati sei cinegiornali⁶⁰ conservati nell'Archivio Storico dell'Istituto Luce, compreso uno⁶¹ ambientato sull'Amerigo Vespucci. La nave scuola della marina italiana era alla fonda nel golfo di Siracusa dove erano stati girati gli esterni del film. Nel documentario si vede l'anteprima del film, presentato "sulla tolda della nave" e la pellicola viene proiettata sulle vele.

L'arrivo della Demongeot all'aeroporto di Ciampino è ripreso in un servizio fotografico dell'Agenzia Dial-Press⁶², datato agosto 1959: l'attrice ai piedi della scaletta dell'aereo, al controllo bagagli, nella sala d'attesa. La diva si offre sorridente ai fotografi, nell'attesa di interpretare poche pose ne *La notte brava*⁶³ e poi *Sotto dieci bandiere*, per la Paramount e per De Laurentiis.

La sua crescente notorietà, anche considerando le potenzialità del mercato francese che interessa la coproduzione con la Cocinor e Les Films Marceau, ne fanno l'interprete ideale e Cecchi Gori la coinvolge nel film, senza difficoltà.

A tal proposito, l'attrice ricorda:

Folle de joie, je retourne à Rome tourner un film avec Dino Risi, metteur en scène que j'admire. *Un amore a Roma*, intitulé stupidement en France *L'Inassouvie*⁶⁴. Mais ce tournage qui devrait me combler vire au cauchemar. Coste est omniprésent, critiquant tout. Dino Risi, homme gentil et courtois, n'ose pas le foutre hors du plateau, mais il est très énervé, je le sens bien, il essaie de m'en parler et, moi, je ne sais plus quoi faire. Je tente bien d'en parler à Coste, mais il ne m'écoute pas. Il est devenu ma Paula Strasberg à moi! Terrible! Je perds de jour en jour tous mes moyens et me retrouve totalement bloquée, ne sachant plus sur quel pied danser. Je n'entends plus rien de ce qu'on me raconte de chaque côté... Je suis cuite. Par contre, Coste réussit une série de photos admirables. Je crois que c'est ce qu'il y aura de mieux dans le film... C'est bien dommage tout de même. J'aimerais bien le revoir, cet *Amore a Roma*⁶⁵.

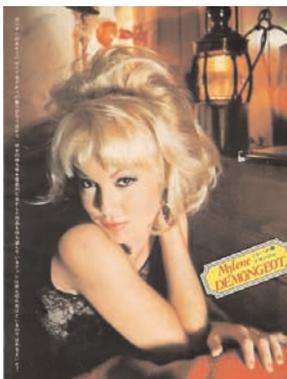
L'attrice «pazza di gioia» è felice di girare con Risi, ma ha problemi con l'oppressivo marito Henri Coste. Qualcosa di questo torna, forse, persino nell'unico servizio dedicato al film da «La Settimana Incom»⁶⁶, intitolato *Nel centro cinematografico della Incom*⁶⁷ si gira il film diretto da Dino Risi "Un amore a Roma". *Interpreti principali Mylène Demongeot e Peter Baldwin*. Il commento alle riprese recita:

Siamo negli stabilimenti del centro Incom

Al teatro numero uno si gira *Un amore a Roma*

Mylène Demongeot si congeda dallo specchio dopo il trucco. Tutto a posto, tutto perfetto, a noi sta bene così.

Il regista Dino Risi spiega all'attore Peter Baldwin come prendere a schiaffi Mylène, sua moglie secondo la sceneggiatura.



Attimo di raccoglimento, ultimo sorriso... *slap*, la sberla, che l'attrice restituisce al marito autentico. Baldwin invece è gentilissimo con la moglie legittima, ma esigenze di copione impongono che egli sia un duro, sempre più duro, durissimo sulla scena. Per campare si fa questo ed altro.

Forse lo schiaffo che «l'attrice restituisce al marito autentico» dice più di quanto racconti il servizio.

Fra i protagonisti, il secondo nome, per notorietà e conseguente importo del compenso, è quello di Maria Perschy, una giovane attrice austriaca⁶⁸ che ebbe poi una breve carriera a Hollywood. Nulla è dato sapere del suo contratto, di cui non c'è traccia nel fascicolo 3372, ma di certo aveva già recitato nel cinema tedesco e quindi era ben accetta dall'Alfa film. Aveva poi condiviso il *set* con Vittorio de Sica ne *Il moralista*⁶⁹ del 1959, diretto da Giorgio Bianchi. Nei documenti del film non ci sono notizie di alcun contratto o compenso per la breve apparizione di Vittorio de Sica⁷⁰.

Come protagonista maschile viene scelto l'elegante e fotogenico⁷¹ Peter Baldwin, futuro marito di Emi, figlia di De Sica⁷². L'attore, dopo una decina fra film e telefilm hollywoodiani, si era appena trasferito a Roma, «scelto da Roberto Rossellini, per impersonare nel film *Era notte a Roma* (1960), un giovane tenente americano»⁷³. Baldwin firma con la FAIR il 25 giugno⁷⁴, e nel contratto è previsto l'inizio dei lavori fra il 7 e il 18 luglio. Qualche giorno dopo, il 30 giugno, firma Claudio Gora⁷⁵. In questo caso la lettera d'impegno reca la stessa data.

La produzione sta accelerando i tempi, ci sono tutti gli interpreti principali, si deve solo trovare Fulvia, la fidanzata di Marcello. Quando il 7 luglio Elsa Martinelli firma la lettera d'impegno e il contratto⁷⁶ per la parte, il *cast* è completo⁷⁷, Cecchi Gori e Risi possono cominciare a realizzare il loro film. Vi partecipano, in ruoli minori, anche Jacques Sernas⁷⁸ – ancora una volta nella parte del divo come ne *La dolce vita* – un giovane Umberto Orsini ed anche Enrico Glori (tutti e tre erano sul *set* di Fellini, nella scena dell'orgia finale nella villa di Fregene), nonché Maria Laura Rocca, Anne White, Fanfulla, Renato Montalbano, Anna Glori, Gianni Musy e Armando Romeo. Quest'ultimo è un cantante melodico napoletano che fra la metà degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta raggiunse una discreta notorietà, interpretando anche alcuni film⁷⁹.

La data annunciata per l'inizio dei lavori è quattro giorni dopo che la Martinelli ha firmato il suo contratto, ma forse la sceneggiatura non è ancora pronta, visto l'ingresso in un secondo tempo di Flaiano. L'impazienza della produzione preme sullo scrittore, che modifica il suo stile in corso di stesura, sicché il secondo tempo della sceneggiatura risulta più breve del primo, meno descrittivo, le pagine si riducono, rimangono quasi solo i dialoghi⁸⁰.

A proposito di Mario Cecchi Gori, Dino Risi ricorda in questo modo il suo più importante produttore:

Ho avuto buoni rapporti con Mario Cecchi Gori, un toscano simpatico con cui ho fatto molte commedie a cominciare da *Il sorpasso*. Aveva fiuto. Non rompeva le scatole. Le ha rotte un po' durante le riprese de *Il sorpasso*: veniva sul set, si fermava a cinquanta metri, fumava il suo sigaro e scuoteva il capo, era convinto che il film sarebbe andato male. Si sbagliava. [...] Ci sono due tipi di produttori, quelli che pensano prima di tutto alla finanza e quelli che pensano anche all'arte: Cecchi Gori apparteneva alla prima categoria, Franco Cristaldi cercava di conciliare arte e finanza. Con Cecchi Gori ho fatto anche molti altri film di coproduzione: *Un amore a Roma* (1960), *La marcia su Roma* (1962), *I mostri* (1963)... *Un amore a Roma* era un film "serio": se avesse avuto successo probabilmente avrei cambiato carriera, perché io amavo i film seri, ma il successo di *Poveri ma belli* mi ha fatto scivolare dalla parte del comico!⁸¹

Quando dirige il film, Risi si adegua alla volontà della produzione, sfoltendo i personaggi, eliminando passanti o testimoni, comparse previste dalla sceneggiatura per "muovere" le scene, a tutto favore dei protagonisti su cui ruota il film. Gira sullo stesso *set* dal mattino alla sera, ma oscurando le riprese per rendere irriconoscibili i luoghi, così come Flaiano che, nello scrivere, se inventa personaggi ed episodi, al contempo asciuga il romanzo, eliminando *location* e momenti raccontati in Patti.

Sulla produzione di *Un amore a Roma* la Martinelli ricorda:

Nel film faccio una parte non da protagonista. In Italia in quegli anni le attrici che andavano per la maggiore erano la Loren, sposata con Ponti, la Mangano, sposata con De Laurentiis, la Cardinale, sposata con Cristaldi, e di conseguenza i ruoli migliori andavano sempre a loro. Per fortuna, all'estero le cose andavano diversamente e spesso mi offrivano dei bei ruoli. Tutto sommato non mi lamento. Però, quando autori importanti, come Risi, De Sica, Petri, mi chiamavano per fare delle parti interessanti io accettavo con piacere. *Un amore a Roma* è uno di questi casi. Ricordo che c'erano pochi soldi e che io mi portavo i miei abiti da casa. Devo anche dire che nel cinema un ruolo non è bello per la durata o per il numero delle pose, ma per quello che rappresenta. Mille volte meglio interpretare una piccola parte in un bel film che fare la protagonista di un film sbagliato⁸².

Inoltre, la produzione ha un altro problema, anche considerando i possibili aspetti scabrosi del tema trattato: la censura, o, come l'ha definita Mino Argentieri, "Madama Anastasia".

Nel confronto fra romanzo, sceneggiatura e film sarà possibile verificare i pochi interventi della Revisione cinematografica (i tagli) subiti dalla pellicola in quella sede, ma per l'intanto il fascicolo 3372 fornisce ulteriori informazioni.

Come scrive Argentieri, la legge del 16 maggio 1947 n. 379, sull'ordinamento dell'industria cinematografica nazionale, nel distribuire alcune provvidenze economiche alla produzione:

impicca la libertà d'espressione: l'articolo 2 demanda a un Ufficio centrale per la cinematografia, presso la presidenza del consiglio dei ministri, l'esercizio delle attribuzioni statali per le questioni cinematografiche; l'articolo 14 prevede che "il nulla osta per le proiezioni in pubblico dei films e per l'esportazione è concesso dall'Ufficio centrale per la cinematografia, previo revisione dei films stessi da parte di speciali commissioni di primo e di secondo grado, secondo le norme del regolamento annesso al regio decreto 24 settembre 1923 n. 3287. È in facoltà del produttore di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione dell'Ufficio centrale per la cinematografia"⁸³.

Tale «facoltà del produttore» si avvia a divenire un obbligo due anni dopo, con la "Legge Andreotti" (n. 958 del 29 dicembre 1949 e successive modificazioni), il cui articolo 6 ripristina l'esame preventivo dei soggetti cinematografici da parte di un Comitato tecnico alla programmazione obbligatoria, già previsto dall'ordinamento fascista e abrogato dal Decreto luogotenenziale del 5 ottobre 1945 n. 678:

Le imprese produttrici nazionali, che intendono beneficiare delle provvidenze previste dalla presente legge, debbono preventivamente denunciare alla Presidenza del Consiglio dei Ministri l'inizio di lavorazione del film a lungo o corto metraggio e presentare, nel contempo, il soggetto del film, il piano di finanziamento ed il piano di lavorazione, l'elenco del personale tecnico ed artistico con le relative mansioni, nonché ogni altro elemento necessario per l'accertamento della nazionalità del film ai sensi dei successivi articoli 8 e 9.

Nel saggio *Quindici anni di «vigilanza» (1946-1960)* Mino Argentieri e Ivano Cipriani descrivono così il clima di quegli anni:

Tutto l'apparato della burocrazia cinematografica è messo in moto, ogni settore agisce in un'unica direzione. La Banca del Lavoro nega i propri crediti ai film non ritenuti «ortodossi», si sconsiglia un film soltanto perché è previsto tra gli sceneggiatori uno scrittore di sinistra e ancor più quel film che dovrà essere diretto da un regista comunista. La commissione dei «premi di qualità» rifiuta i premi stessi, o li concede con enorme ritardo – mettendo in seria difficoltà le produzioni – ai film non graditi; si negano i visti di esportazione⁸⁴.

Nel 1954 Oscar Luigi Scalfaro, dopo aver preso il posto di Andreotti come Sottosegretario per lo Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri nel Governo Scelba, «dà un ulteriore giro di vite alla libertà d'espressione con l'ingiunzione alle case produttrici di presentare, insieme ai documenti necessari per ottenere i benefici di legge, anche la sceneggiatura, fino ad allora considerata facoltativa»⁸⁵.

Scicluna Sorge e De Pirro⁸⁶, i dirigenti della Direzione Generale dello Spettacolo alla cui attenzione vengono mandate le pratiche del film di Risi, hanno il compito, fra liberatorie e concessioni di visti, di autorizzarne o meno il «prestito cambiario con smobilizzo degli effetti», il finanziamento da parte della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro, indispensabile alla neonata FAIR film per produrre *Un amore a Roma*.

Pertanto la casa di produzione, nel presentare la denuncia dell'inizio dei lavori datata 30 giugno 1960, allega due copie della sceneggiatura, che ora si trovano nell'Archivio Centrale. Sono due copie identiche, rilegate con una copertina celeste chiaro, e mentre la denuncia dell'inizio dei lavori è protocollata 1 luglio, sulle sceneggiature c'è un timbro protocollare del 30 giugno.

Una copia non è stata praticamente mai sfogliata, mentre nelle due prime pagine dell'altra, oltre al timbro protocollo, si trovano alcune scritte, redatte a mano. Sulla destra della copertina, con una matita rossa, si legge: «CF3372», redatto forse in un secondo tempo. Più in alto sulla sinistra: «1ª copia». Al centro il titolo, sottolineato: «Un amore a Roma». Sotto, a sinistra, obliquamente: «Atti. Poi forse un "punto interrogativo", e sotto: «Già revisionata». Queste scritte sono a penna e sembrano provenire tutte della stessa mano.

Al centro della prima pagina interna c'è il timbro: «FAIR FILM/ SOCIETÀ AZIONI/ VIA DONIZETTI N. 1 – ROMA». Sotto è presente lo stesso timbro protocollo, mentre a sinistra, in alto, vi è una sequenza di numeri, gli uni sotto gli altri, anche questi obliqui, scritti in apparenza dalla stessa mano della pagina precedente:

7
26
44-45
117 cancellato
188-89-90-93

Poiché non c'è alcun nome aggiunto sulla sceneggiatura, non è dato sapere a chi appartengano queste annotazioni. Tuttavia, confrontando la grafia con quella di un'altra sceneggiatura contenuta nello stesso faldone, *Fra' Manisco cerca guai*⁸⁷, i cui documenti sono contenuti nel fascicolo 3374, si nota che la scritta «1ª copia» ed i



caratteri con cui è trascritta la data «28-6-1960» sono apparentemente gli stessi, come affini sono le date e la progressione numerica dei fascicoli. In questo caso c'è anche il cognome di chi, presumibilmente, ha “revisionato” la sceneggiatura: «Agnoletti»⁸⁸, scritto ovviamente con la stessa grafia. Questa ricostruzione a posteriori è necessaria per poter capire cosa volessero intendere i numeri elencati nella prima pagina interna della sceneggiatura di *Un amore a Roma*: si tratta di pagine evidenziate.

Fra i contenuti del fascicolo 3372, ci sono due diverse stesure di uno stesso documento della Divisione VII della Direzione Generale dello Spettacolo. La prima è un foglio di carta bianca, battuto a macchina, con in alto a destra la sigla “Ag/” (Agnoletti?) sempre a macchina. È la minuta di una scheda del film, in cui sono riportate la trama e il giudizio, con diverse correzioni e integrazioni fatte a penna, sempre con la stessa grafia della copertina della sceneggiatura di *Un amore a Roma*.

Nei fatti è un vero brogliaccio, cioè una brutta copia. Nel giudizio, dopo aver nominato il romanzo di Patti e parlato della versione teatrale, vengono analizzati i

personaggi, lo stile «più letterario che propriamente cinematografico», il copione che «oscilla fra la vicenda intimista e l'affresco di costume, con cadenze e temi che ricordano, se pure in tono minore, quelli della “Dolce vita”».

Nel giudizio, è scritto, con varie correzioni:

Come risulta dal precedente sunto, l'andamento della trama non è certo nel suo complesso edificante, ma la pensosità del personaggio, la coscienza del suo stato e delle sue azioni sempre presente in lui, e la stessa sua sofferenza valgono a nostro avviso a risollevarne il tono della intera storia.

Fulvia “Mi dispiace per quella puttana che mi dà il cambio con un verme come te...”
Pag. 26 Nella didascalia è spiegato “La stanza è in forte penombra. Si indovinano nel letto abbracciati i due corpi seminudi di Marcello e Anna.”
Pag. 44 e segg. Spettacolo di spogliarello in un pubblico ritrovo.
Pag. 188 e segg. Anna confessa a Marcello una sua serie di avventure. Il racconto non manca di particolari spinti.

Sotto, a mano, è aggiunto:

Si tratta di scene che possono essere meglio valutate sul fotografico. Sulle battute di dialogo, non decenti, si pronunzierà la Commissione di revisione (cancellato e sostituito con censura), al momento della revisione del film.

Elementi per la realizzazione

La seconda versione, scritta solo a macchina, su carta intestata della Divisione VII, recepisce le correzioni, attenuandone i toni. È molto simile, e in verità si potrebbe dire che ne è la “bella copia”. Cambia qualche parola ed elenca gli «Elementi per la realizzazione» (dati sulla produzione, regista, interpreti) che erano solo un appunto nell'altra, si conclude con:

Gli Uffici, esaminati i piani della produzione del film, esprimono parere favorevole al riconoscimento della coproduzione tripartita, maggioritaria italiana.

Sono state peraltro predisposte le accluse lettere per il Centro Francese e per il Ministero germanico dell'economia.

Roma,

IL DIRETTORE GENERALE

Di questo documento ci sono tre copie identiche nel fascicolo, tutte senza data, solo una è firmata. In alto a sinistra la sigla è «ag.fm»⁸⁹. Nella sceneggiatura i punti evidenziati da «Ag» sono segnati a matita. È assai probabile che la FAIR abbia preso visione della scheda, poiché i passi evidenziati sulla pagina sono stati poi modificati nella realizzazione del film.

NOTE

- ¹ Il Fondo della Divisione Cinema della Direzione Generale dello Spettacolo consta di 556 buste, relativa ognuna a un film, e di 560 sceneggiature. Fonte: *Guida ai fondi dell'Archivio Centrale dello Stato*.
- ² ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di Diana Rüesch e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1994, p. 227.
- ³ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. 1193.
- ⁴ *Ivi*. A conferma della veridicità della *boutade*, quest'ultimo fu effettivamente realizzato da Sergio Corbucci nel 1961.
- ⁵ *Ivi*.
- ⁶ Nel fascicolo 3372 è contenuto un consuntivo di spesa del film in cui si fa riferimento alle lettere d'impegno precedenti ai contratti, e mentre quelle di Risi e Patti sono del 26 febbraio, una settimana prima della firma definitiva, quella di Flaiano (5 aprile) coincide con la firma del contratto.
- ⁷ L'«Araldo dello Spettacolo» usciva dal lunedì al venerdì.
- ⁸ Sull'edizione del 19 maggio si legge: «È partito alla volta di Parigi, Mario Cecchi Gori dove tratterà in merito a due film "Un amore a Roma" e "Le ragazze miliardo". Poi, di seguito, il 15 giugno: «Dino Risi si appresta a dirigere per la Fair Film, la nuova casa produttrice di Mario Cecchi Gori, due film "Un amore a Roma" e "A porte chiuse", quest'ultimo con Anita Ekberg come protagonista». Il 13 luglio: «Mylene [sic] Demongeot è la protagonista di "Un amore a Roma". Il film è diretto da Dino Risi ed è prodotto dalla Fair Film-Cei-Incom accanto alla brava Mylène sono Elsa Martinelli e Vittorio De Sica». Il 16 luglio: «E' giunta a Roma l'attrice francese Mylène Demongeot per interpretare il film "Un amore a Roma" con Vittorio De Sica, Elsa Martinelli, Peter Baldwin. Il film sarà diretto da Dino Risi». Il 16 luglio la rubrica "Nuovi film italiani in lavorazione" riporta: «"Un amore a Roma" - In esterni a Trinità dei Monti ed allo "Shaker Club", Dino Risi ha iniziato le riprese di "Un amore a Roma" prodotto da Mario Cecchi Gori per la Fair Film-Cei Incom. Tratto dall'omonimo romanzo di Ercole Patti, è stato sceneggiato da Ennio Flaiano e Ercole Patti. Gli interpreti principali fino ad oggi scritturati sono: Milene [sic] Demongeot, Elsa Martinelli, Peter Baldwin, Claudio Gora, Joe Sentieri, Maria Pershi [sic], e con Vittorio de [sic] Sica nel ruolo del regista. Direttore della fotografia (bianco e nero-schermo panoramico) Mario Montuori; Direttore di produzione Pio Angeletti. Il commento musicale sarà curato dal Maestro Rustichelli; il montaggio da Otello Colangeli. Altri esterni saranno girati a Roma e Capri. Gli interni nei teatri di posa del Centro Incom. La distribuzione sarà affidata al Cei Incom». Dal 3 al 25 agosto sul giornale sono riportate quattro fotografie: in tutte compare Peter Baldwin, in due è al fianco della Demongeot, in una è con Elsa Martinelli e nell'altra con sua moglie, Gail. In questa occasione Maria Perschy diventa "Maria Pesci". Il commento che accompagna le immagini fa da cronaca alla lavorazione del film, le cui riprese terminano il 3 settembre, come scrive l'«Araldo» del 7, che aggiunge anche ulteriori notizie sui componenti della *troupe*. Il 10 settembre si parla ancora della Martinelli e della Demongeot, di quest'ultima la rivista scrive: «Riposo per Mylène Demongeot. La bella Mylène Demongeot si riposa attualmente a Palavas dopo aver finito di girare in Italia "Un amore a Roma" di Mauro Bolognini [sic]. L'attrice ha dichiarato inoltre che le sono stati offerti cinque film in Italia. "Ho già letto due dei cinque copioni. Deciderò quando avrò letto gli altri tre". Richiesta di dare un giudizio su "Un amore a Roma" Mylène ha risposto: "E' l'eterna storia di Manon...". Il 23 settembre nella rubrica "Fuori e dentro i teatri di posa" si legge: «AL MONTAGGIO "UN AMORE A ROMA". E' al montaggio "Un amore a Roma" diretto da Dino Risi. Per la realizzazione di questo importante film sono stati chiamati due sceneggiatori di sperimentata fama e successo: Ennio Flaiano ed Ercole Patti. Il soggetto è tratto dal romanzo omonimo di Ercole Patti, ma si distacca dall'opera originaria sia per l'ambientazione della vicenda (nel film siamo ai giorni nostri, mentre nel romanzo ci troviamo nel 1936), sia per la diversa impostazione della psicologia dei personaggi. Ottimi interpreti sono: Peter Baldwin, il protagonista, Mylène Demongeot, Elsa Martinelli, Claudio Gora, Maria Persci [sic], Jacques Sernas e Vittorio De Sica. La storia narra le disavventure di un uomo (Peter Baldwin) che è innamorato di un'attricetta (Demongeot). L'amore è ricambiato, ma la giovane non può fare a meno di tradire il suo fidanzato e promesso sposo, non perché non lo ami, ma per un bisogno interiore, per capriccio. Lui, appena compresa la situazione, si allontana per sempre dalla ragazza. Al primo montaggio, già il film si preannuncia di eccezionale levatura, anche per l'alta drammaticità ed il verismo di alcune scene: si pensi che per girare la scena finale del film, quando cioè lui, sentendo di non poter frenare i capricci della sua ragazza, la prende a schiaffi e pugni, il regista ha preteso che, per rendere maggior-

mente reali le situazioni, Peter Baldwin picchiasse “veramente” Mylène Demongeot. E Baldwin l’ha picchiata sonoramente, e con grande violenza, continuando anche quando, poco dopo, la Demongeot aveva la faccia piena di lividi, poiché era stato vietato all’attrice di usare la controfigura. Il film è una coproduzione Fair Film, Cei-Incom, Laetitia Film (Roma)-Cocinor (Parigi)-Alfa Film (Berlino), realizzata da Mario Cecchi Gori. Distribuzione Cei-Incom». La notazione relativa all’«ambientazione della vicenda [...] nel 1936» è assolutamente incoerente col romanzo in cui l’autore non fa riferimento a date precise. Si deve considerare, però, che Marcello, passeggiando per viale Eritrea, vede delle «ampie vetrine piene di *frigidaires*, cucine americane, apparecchi di televisione» (cfr. p. 99). Alla luce del fatto che in Italia il servizio televisivo regolare cominciò il 3 gennaio 1954 la narrazione risulta contemporanea al momento il cui Patti scrive. Il 13 dicembre Lucio Mandarà, nell’articolo *Il mercato interno oggi e nel prossimo futuro*, scrive: «Resta da parlare ancora della Cei-Incom, che ha diverse corde al suo arco (fra cui l’atteso *Un amore a Roma*, già collaudato felicemente in teatro, dove del resto è nato)». Inoltre sull’«Araldo dello Spettacolo» del 27 luglio si legge: «Il produttore Emanuele Cassutto [sic] è partito per Parigi assieme a Mauro Bolognini e allo sceneggiatore Ennio Flaiano: scopo del viaggio è il perfezionamento dell’acquisto dei diritti relativi al prossimo film che Mauro Bolognini realizzerà per la Nepi Film». Il film che Bolognini avrebbe dovuto dirigere e che non venne poi realizzato era *Tonio Kröger*, tratto da Thomas Mann, come scrive l’«Araldo dello Spettacolo» del 13 settembre. Per Bolognini Flaiano scrisse solamente il trattamento. Cfr. Nota 11, pp. 36-37. Sullo stesso numero del l’«Araldo», nella rubrica “Chi sono? Che fanno?” è riportato che «Peter Baldwin ha ricevuto dall’Ente Autonomo di Cura di Chianciano “l’Ala d’oro”. Il premio è riservato agli attori stranieri che contribuiscono con il loro apporto artistico alla maggiore affermazione del cinema italiano».

⁹ Tutta la documentazione successiva al 5 aprile presente nel fascicolo 3372 della Direzione Generale dello Spettacolo sembra confermare Flaiano autore della “sceneggiatura definitiva”.

¹⁰ Cfr. FABRIZIO NATALINI, *Ennio Flaiano. Una vita nel cinema*, Roma, Artemide, 2005.

¹¹ Flaiano ha partecipato, come soggettoista o sceneggiatore, a sessantadue film, ma il suo cognome è stato scritto «Flajano» solo in pochi casi: in *Roma città libera*, del 1946, il film diretto da Marcello Pagliero per cui l’abruzzese vinse il suo primo Nastro d’argento per il suo soggetto, ne *I vitelloni*, del 1953, e ne *La strada*, del 1954, due film del primo e più “sereno” periodo del rapporto con Fellini, nell’episodio *Scena all’aperto*, tratto da un racconto di Marino Moretti, che fa parte di *Tempi nostri* di Alessandro Blasetti, del 1954, ne *La romana*, del 1954, diretto da Luigi Zampa, dal romanzo di Moravia, ne *Il segno di Venere* e *Un amore a Roma*, diretti da Risi, ne *La decima vittima*, un film di Elio Petri del 1965, dal racconto *La 7ª vittima* di Robert Sheckley, e ne *La cagna*, del 1972, diretto da Marco Ferreri e tratto «dalla novella *Melampus* di Ennio Flaiano edita da Rizzoli. Adattamento e sceneggiatura di Ennio Flaiano». Nei fatti, dal 1954 in poi, «Flajano» si firma così solo nelle pellicole tratte da altri scrittori e ne *Il segno di Venere*. Una conferma “al contrario” è la trascrizione “normale” del cognome dello sceneggiatore nei titoli di testa del *Tonio Kröger*, tratto da Thomas Mann. In questo caso Flaiano, dopo un’iniziale adesione al progetto, quando era stata ipotizzata la regia di Bolognini, se ne ritira, lasciando alla produzione esclusivamente un suo trattamento, quando viene a sapere che il film sarebbe stato diretto da Rolf Thiele, che lo realizzò nel 1964. Cfr. p. 181. Nel 1989 l’editore Piero Manni ha pubblicato “*Trattamento*” inedito. *Riduzione cinematografica del romanzo di Thomas Mann*, a cura di Maria Sepa. Nel volume sono riportati un trattamento di quarantatré pagine suddivise in trentotto paragrafi e una scaletta definitiva di sei pagine senza dialoghi. Giorgio Pullini, nell’incontro di studi «Letterati al cinema 3» che si è tenuto a Padova nei giorni 18 e 19 novembre 2003, ha presentato un contributo intitolato *Ennio Flaiano: trattamento di Tonio Kröger*. Nel suo intervento Pullini confronta il racconto di Thomas Mann con le due stesure di Flaiano e sottolinea le modifiche che questi aveva compiuto sul *corpus* originale, sia nella struttura della *fabula* (che in Mann era lineare, mentre Flaiano utilizza diversi *flashback*), sia nell’ambientazione dell’azione.

¹² Cfr. ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 451. Presso l’Archivio Zavattini è conservata la minuta di una lettera del 30 novembre 1954 a Goffredo Lombardo, il *patron* della Titanus, in cui lo stesso Zavattini attribuisce la sceneggiatura soprattutto a Franca Valeri e a Flaiano.

¹³ Il fascicolo 3372 contiene due contratti in francese: uno più semplice, senza data, che prevede una coproduzione italo-franco-tedesca, articolato in dieci punti, che riporta «Flaiano», e un secondo più complesso, relativo a una coproduzione italo-francese, sedici articoli, datato 19 juin, che prevede l’i-

nizio dei lavori per il 15 juillet, e riporta «Flajano», corretto con la macchina da scrivere. Il film alla fine fu una coproduzione italo-franco-tedesca, anche se la quota principale fu sempre in mani italiane.

¹⁴ «In tre mesi, al mare, abbiamo finito di scrivere *La dolce vita* e cominciano i soliti guai. Il produttore rifiuta di fare il film. Ha dato in lettura il copione a quattro o cinque critici che ora ci guardano desolati e scuotono la testa: la storia è scucita, falsa, pessimista e insolente. Il pubblico invece vuole un po' di speranza». È una nota, datata settembre 1958, tratta da *Gli amici della notte (I)*, in «L'Europeo», 15 luglio 1962, poi *Fogli di via Veneto (I)*, in Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 632.

¹⁵ A conferma dell'ambigua duplicità del personaggio di Anna in *Un amore a Roma*.

¹⁶ Secondo Elena Stancanelli Ercole Patti ha scritto *Un amore a Roma* a Fregene, cfr. ELENA STANCANELLI, *Nei quartieri alti con Ercole Patti*, «La Repubblica», 10 aprile 2008.

¹⁷ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 196-197.

¹⁸ *Ivi*, p. 197.

¹⁹ *Ivi*, p. 200.

²⁰ *Ivi*.

²¹ *Ivi*.

²² Visto il sovrapporsi di trame tra Fellini, Flaiano e Patti, e considerati i rapporti fra i protagonisti di questa vicenda, è bene ricordare che anche *I giorni della sirena* – uno degli episodi di *Adriano*, il breve romanzo di Flaiano pubblicato nel 1959 in *Una e una notte* – narra di una pesca miracolosa, un pesce, una sirena o un qualche misterioso animale, che giunge a riva, portato dalle onde.

²³ L'amicizia fra Patti e Flaiano è nota. Il rapporto fra l'abruzzese e Risi è dimostrato dal fatto che «Flajano», scritto così, appare fra gli sceneggiatori nei titoli di testa di *Il segno di Venere*. E poi ci sono le molte amicizie comuni: prima di tutto Vittorio Gassman, che con Lucignani avrebbe presto messo in scena *Il marziano a Roma* al Lirico di Milano. Nel 1959 l'aiuto regista de *Il vedovo* di Risi era stata Lu Leone Broggi, attrice per Carlo Lizzani in *Achtung! Banditi!*, segretaria di edizione di *Miracolo a Milano*, aiuto regista anche per Lizzani e Castellani, quindi produttrice e sceneggiatrice, che è stata poi, alla fine del 1969, l'amica fidata a cui Flaiano ha confidato, durante il suo deludente tentativo di dirigere il suo primo film, *About a Woman*: «Ponti e il *Melampo* mi hanno condotto alla tomba». Cfr. Oreste del Buono, *Prefazione*, in ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, Milano, Bompiani, 1959, p. XVI.

²⁴ Il film viene presentato il 3 febbraio al cinema Fiamma di Roma e il 5 febbraio al Capitol di Milano. Cfr. COSTANZO COSTANTINI, *La Dolce Vita ha 50 anni: un capolavoro accolto alla prima con fischi e spurti*, «Il Messaggero», 3 gennaio 2010.

²⁵ Il 9 febbraio, dopo meno di una settimana da quando era uscito il film nelle sale, in un'interpellanza parlamentare il Senatore Turchi esprime la sua severa critica al film: «Tentativi di questo genere vanno stroncati immediatamente perché risultano altamente corrosivi [...] e infiltrano nelle nuove generazioni il tarlo della vita facile materialista, priva di ideale, contribuendo di fatto all'opera disgregatrice di forze politiche sovversive». Cfr. TULLIO KEZICH, *Fellini*, Milano, Camunia, 1987, p. 291.

²⁶ Il 31 luglio successivo Fellini riceverà per il film il David di Donatello in altre zone più funzionali.

²⁷ Nella sceneggiatura esiste, lungo tutta la storia, una ex fidanzata di rilievo, completamente inesistente nel romanzo.

²⁸ ANTONIO DEBENEDETTI, *Il sesso e le ciniche passioni di una borghesia senza auto*, «Il Corriere della Sera», 21 ottobre 2001.

²⁹ In «Storie», un programma d'interviste di Gianni Minà, realizzato per Rai Due nel 1998. Alla puntata, dedicata a Vittorio e Alessandro Gassman, partecipò Dino Risi. Certamente l'opinione di Flaiano era importante per Risi, il quale, ad Anna Maria Mori che gli chiedeva l'esito della «prima» di *Una vita difficile*, aveva risposto: «Andò bene. Il pubblico accolse la proiezione con un bell'applauso. I giornali ne parlarono bene. Piacque molto ad Ennio Flaiano». In ANNA MARIA MORI, *Una conversazione con Dino Risi*, in *Una vita difficile di Dino Risi. Risate amare nel lungo dopoguerra*, a cura di Lino Micciché, cit., p. 20. L'episodio dei tagli è ricordato anche in VALERIO CAPRARA, *Dino Risi: maestro per caso*, Roma, Gremese, 1993, p. 89: [Ennio Flaiano] «Scrisse per me (tagliando com'era sua abitudine intere parti del testo con le forbici e rimontandole alla perfezione in altre zone più funzionali) la sceneggiatura di *Un amore a Roma*, girato nel 1960 (l'anno de *La dolce vita*) tratto da un romanzo quasi autobiografico di Ercole Patti. Quando vide il film disse che gli era piaciuto, ma mi chiese: «L'hai fatto tu?». Quando non era a casa a battere, con due sole dita, sulla macchina da scrivere ascoltando Mozart, Flaiano sedeva ad un tavolino del caffè Strega, in via Veneto, con gli amici Talarico e Mazzacurati a distillare battute feroci. Così Moravia divenne «L'amaro Gambarotta», la scrittrice

Bellonci «L'aquila a due tette», il poeta Cardarelli, che spesso sedeva con loro e in pieno agosto indossava tre cappotti, «Il più grande poeta italiano morente». Nella stessa pagina il regista ricorda anche una sua visita in casa di Zavattini, probabilmente nel periodo di *Il segno di Venere*, con Franca Valeri e Flaiano «che sfogliava riviste d'arte infastidito», mentre Zavattini «sceneggiava in piedi, camminando, dettando alla stenografa, una piccola vecchia signora. Parlava ininterrottamente, le idee gli venivano parlando, indossava sui particolari, piccoli segni per connotare un personaggio». In un libro di ricordi del 2004, Risi riprende l'episodio, e lo conclude scrivendo: «Io lo seguivo divertito, la Valeri ogni tanto mi dava un'occhiata e osservava Flaiano seduto sul divano che sfogliava un libro d'arte infastidito. Zavattini imperterrito seguiva: «L'uomo entra nel tunnel nero e scompare, e dopo due secondi, massimo tre, sentiamo una fre... frenata». Qui Zavattini ci guardava spalancando gli occhi sul suo bel faccione in forma d'anguria, un raggio di sole che entrava dalla finestra illuminava la sua pelata. Si godeva la nostra attesa, la suspense. Flaiano aveva chiuso il libro. Zavattini spalancò la bocca. Disse trionfante: «Eh?». E dopo una calcolata pausa aggiunse: «Pensiamo che il nostro uomo è stato investito, no? E invece...». Flaiano: «Sì, va bene, ma cosa c'entra col film?». «Che cosa c'entra? C'entra, c'entra e te lo di... di... dimostro». In DINO RISI, *I miei mostri*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 220-221.

³⁰ Il 26 maggio del 1950.

³¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. p. 30.

³² O forse a otto: nel consuntivo di spesa del film compare anche un compenso a Ennio De Concini, che fa riferimento a una lettera di impegno del 3 marzo 1960. Il suo nome era già sull'«Araldo dello Spettacolo» del 9 marzo, ma del contratto non c'è traccia nel fascicolo 3372.

³³ Così mi ha raccontato lo stesso Risi, in un breve colloquio al Residence Aldovrandi, dove viveva: «Ci vedevamo ogni giorno, a casa sua, a Montesacro, parlavamo del film e poi Flaiano scriveva».

³⁴ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 42.

³⁵ Cfr. LUCILLA SERGIACOMO, *Invito alla lettura di Ennio Flaiano*, Milano, Mursia, 1996, p. 11.

³⁶ Nel timido e problematico Flaiano degli anni Sessanta, insoddisfatto di sé stesso e di Fellini, c'era, probabilmente, anche una sorta di ammirazione per l'apparente determinazione di Risi, il borghese coerente e «realizzato» che, già a sei anni, alla maestra che gli aveva chiesto il motivo del suo astenersi dalle lezioni di religione, «risponde, istruito dal padre: «Perché sono un libero pensatore»». Cfr. IRENE MAZZETTI, *I film di Dino Risi*, Roma, Gremese, 2008, p. 9.

³⁷ Come richiesto dall'art. 17-bis della Legge 31 luglio 1956, n. 897. La FAIR film richiese, senza ottenerlo, il Premio di qualità in data 10 luglio 1961. Si tratta di un Premio di 25 milioni di cui 20 al produttore e 5 agli autori.

³⁸ La presentazione nel novembre 1960 è dovuta, presumibilmente, ad una nota del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, Divisione VI, 19 ottobre 1960, indirizzata alle case di produzione e all'Ufficio Cambi, che recita: «Ai sensi dell'Accordo di coproduzione in vigore, codesta società per poter beneficiare delle provvidenze governative italiane (contributi e premi) dovrà far proiettare il film in Italia prima del 31 dicembre corrente anno». La nota è firmata «IL DIRETTORE GENERALE f.to de [sic] Pirro». La nota è nel fascicolo 3372, dove si trova anche il certificato di prima visione della SIAE, 25 febbraio 1961, che attesta che il film è uscito il 24 novembre 1960 al Cinema Cristallo di Torino. Il film fu tenuto al Cristallo per otto giorni, dal 24 novembre al primo dicembre, incassando 2.950.000 lire e poi al cinema Arlecchino dal 5 al 9 dicembre (cfr: *Torino al cinema nel 1960* di BALDO VALLERO e LUCIANO PERRETTIC, in *Millenovecento60. Il cinema italiano del 1960*. Catalogo della 28esima rassegna di cinema e storia dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza). Solo «La Stampa», il giornale di Torino, lo ha recensito il 25 novembre 1960, mentre tutte le critiche degli altri quotidiani furono pubblicate a metà gennaio 1961, dopo la nuova distribuzione.

³⁹ «Segnalazioni cinematografiche», Roma, Centro Cattolico Cinematografico, 1961, vol. XLIX, p. 191.

⁴⁰ *Ivi*.

⁴¹ Su «La Stampa» del 24 novembre 1960. Nell'inserzione ci sono due fotografie, in una c'è Elsa Martinelli stretta guancia a guancia a Baldwin, nell'altra Mylène Demongeot seduta in terra, in accappatoio, e le si vede parte delle gambe. È molto probabile che, visti gli esiti torinesi del film al botteghino, Cecchi Gori abbia deciso di modificare la sua campagna pubblicitaria. Il 13 gennaio 1961, in occasione della ripresa del film, su «Il Messaggero» di Roma si leggeva infatti: «DOMANI AL CINEMA ARISTON-CAPRANICA-ROXY-NEW YORK». La frase di lancio era scomparsa e le immagini che accompagnavano il flano erano completamente diverse: in una appariva il primo piano del volto della

Demongeot e nell'altra lei e Baldwin stesi su un letto, abbracciati. Il giorno successivo le fotografie erano diventate tre: una rappresentava sempre la coppia sdraiata, in modo simile alla precedente; nelle altre due, entrambe tratte dalla sequenza con Anna in accappatoio già utilizzata a Torino, c'era Marcello ripreso di schiena e la ragazza di fronte a lui, quindi ben visibile. In una di queste fotografie l'uomo, minaccioso, ha il braccio alzato per schiaffeggiarla, nell'altra lui è ancora in piedi, mentre la ragazza è rannicchiata in terra, e le si vedono le gambe in modo ancora più esplicito di quanto non fosse su «La Stampa». La frase pubblicitaria in questa occasione diventa: «OGGI "PRIMA" DI UN GRANDE FILM AI CINEMA ARISTON-CAPRANICA-ROXY-NEW YORK».

⁴² Nel fascicolo 3372 è contenuta una precedente denuncia d'inizio lavori (in doppia copia, una delle quali su carta da bollo), datata 24 giugno e protocollata dal Ministero il giorno stesso, integrata perché incompleta. In realtà entrambe queste denunce del 24 giugno sono copie di un originale assente, fatte con la carta carbone, cui sono state aggiunte con una macchina da scrivere alcune voci mancanti dall'originale elenco degli allegati (sceneggiature, piano di lavorazione, preventivo dettagliato spese, piano finanziario). Flaiano è scritto «Flajano».

⁴³ Nel fascicolo è contenuta anche una nota su carta intestata FAIR, datata 30 giugno e protocollata lo stesso giorno, che trasmette gli allegati, fra cui due trame e due sceneggiature.

⁴⁴ Nell'ultima pagina della richiesta c'è un *Post Scriptum* non datato in cui sono elencati i documenti allegati, fra cui due copie del soggetto, stranamente non contrassegnate in una successiva verifica ministeriale.

⁴⁵ Les films Marceau e Cocinor di Parigi erano due case di produzione che avevano spesso rapporti con il cinema italiano. L'Alfa Film era una società minoritaria di Artur Brauner, un importante produttore tedesco che con la CCC, una casa di produzione di primo piano in Germania, aveva finanziato gli ultimi film europei di Fritz Lang. Alla fine degli anni Cinquanta Brauner guarda con interesse all'Italia e infatti partecipa, con la CCC e con l'Alfa film, ad alcune coproduzioni con società italiane, dando vita a film quali *Polikuscbka* di Carmine Gallone, del 1958, e *Un amore a Roma*. Inoltre la CCC, da sola o con altre compagnie tedesche, nel 1958 produce *Italienreise – Liebe inbegriffen*, diretto da Wolfgang Becker, *Und das am Montagmorgen*, una commedia del 1959 di Luigi Comencini girata in Germania, e *O sole mio*, di Paul Martin, del 1960, un film completamente tedesco ma con alcuni interpreti italiani, ambientato a Santa Margherita Ligure. In particolare, *Italienreise – Liebe inbegriffen* (letteralmente *Viaggio in Italia – Amore compreso*) è un film mai distribuito nel nostro paese, un'ennesima gita turistica con *location* ad Assisi, Firenze, Venezia, Sorrento e Roma. Alcune sequenze sono ambientate a Fontana di Trevi, come ricorda il servizio fotografico del 10 ottobre 1957: «Roma. Set del film tedesco "Viaggio in Italia", con Susanne Kramer, a fontan di Trevi», dall'Agenzia VEDO (cfr. Nota 75, p. 43). In realtà il nome corretto dell'attrice è Susanne Cramer.

⁴⁶ Il documento è una minuta non firmata, ma su carta intestata della FAIR film. Nel testo si legge: «Il film è sceneggiato da Ennio Flajano».

⁴⁷ Quella che si occupa, nei fatti, dei «contenuti» del film.

⁴⁸ Il Centro Nazionale della Cinematografia Francese risponde il 7 ottobre 1960, il Bundesamt für Gewerbliche Wirtschaft di Francoforte il 12 dicembre (la lettera è indirizzata a De Pirro e gli uffici interni la trasmettono a Scicluna Sorge, con un appunto a mano).

⁴⁹ Nel consuntivo, colmo di dati, naturalmente, il cantante Armando Romeo, che compare nel film nel ruolo di Nello d'Amore, è pagato per i soli diritti musicali e nel costo dei teatri di posa è elencata la sola INCOM, mentre nel film appare una scena girata di fronte alla piscina degli studi di Cinecittà. Sul sito web di Cinecittà Luce, *Un amore a Roma* è menzionato fra i film girati negli studi di Cinecittà nel 1960. Cfr. <http://www.cinecitta.com/holding/storia/grandifilm.asp?annofilm=1960>. Lo stesso dato è riportato in *Via Tuscolana, 1055, dal nitrato d'argento al digitale*, a cura di Adriano Pintaldi, Roma, Cinecittà Holding, s.d., p. 175.

⁵⁰ I contratti del *cast* artistico e tecnico sono tutti su carta intestata della FAIR film.

⁵¹ Nel fascicolo non c'è traccia del contratto, ma nella «dichiarazione analitica del costo effettivamente sostenuto», si fa riferimento a una lettera di impegno del 7.6.1960.

⁵² Un bel ritratto di Mylène Demongeot, le sue ambizioni e i suoi ricordi, si ritrovano in un articolo de «La Repubblica» del 28 marzo 1994, in cui Anna Maria Mori intervista l'attrice durante la sedicesima edizione del Festival del Cinema delle Donne di Créteil, dove la Demongeot era Presidente della Giuria: «Mylène Demongeot, che a vent'anni aveva i boccoli biondi sulle spalle, un corpo da sirena sempre mostrato generosamente, la bocca a cuore, gli occhioni da finta ingenua, e girava in Italia *Un*

amore a Roma con la regia di Dino Risi, conserva i capelli biondi che però porta dritti, al collo, e con un'enorme frangia dentro la quale nasconde gli occhi e gli occhiali: "Il guaio dell'invecchiare è soprattutto la vista che si abbassa". Continua a fare l'attrice: ha appena terminato un film, il primo della sua vita diretto da una donna, Liliane De Kermadec, si intitola *Una donna nel vento*, e potrebbe essere a Cannes nella "Quinzaine". Ma non è diventata una *star*: "C'è stato un momento, mi ricordo che ero a Londra per la promozione di un film, e mi sono resa conto che bastava un soffio, una piccola decisione perché diventassi davvero una *star*... E mi sono interrogata: "Voglio una vita di parrucchieri, di vestiti, di fotografi, di interviste? Mi sono risposta di no. Sapevo, e so da sempre, che la cosa sulla quale volevo davvero puntare era la coppia" [...] Mylène Demongeot ha tutte le sue rughe, e parecchi chili di troppo che si sono tutti appoggiati ingenerosamente su uno dei più bei sederi degli anni Sessanta. È anche lei in *tailleur* pantalone nero, meno griffato di quello di Deneuve, e anche meno severo: mostra ancora con allegria il *decollété* che venticinque anni fa le meritò la definizione di "nuova bomba del sesso". Fuma, e ride: "E pensare che, invece, io volevo essere un'attrice, una vera attrice... Cercavo di affermare la mia personalità, e invece tutti mi confrontavano con la Bardot, mi intervistavano 'lei, la bomba del sesso', e io non mi sentivo un'attrice, una persona: ero come una pianta, un bel vegetale..."

⁵³ Deborah Kerr, David Niven, Jean Seberg, Juliette Gréco, Walter Chiari.

⁵⁴ Ne *La notte brava* la Demongeot è Laura, appare sullo schermo per pochi minuti, doppiata con un accento romanesco. È molto bella, molto truccata, conosce Ruggeretto, uno dei due protagonisti, e lo bacia pochi istanti dopo averlo visto. Oltre ad anticipare alcune caratteristiche della protagonista di *Un amore a Roma*, la ragazza veste in modo simile e si guarda in uno specchio con l'evidente piacere di vedersi riflessa. Stralci della breve sequenza in cui appare sullo schermo furono usati all'inizio del *trailer* del film. Stante la notorietà dell'attrice in patria, una di queste immagini, quella che la rappresenta sdraiata sul letto nel momento in cui Ruggeretto sta sollevando il suo lenzuolo per guardarla, torna nel manifesto francese del film. In quello italiano, invece, la sua figura è in secondo piano, praticamente irriconoscibile. È molto probabile che sia stata proprio questa breve apparizione della Demongeot il primo motivo del suo coinvolgimento nel film di Risi. A proposito della sua breve partecipazione, l'attrice ricorda nelle sue memorie: «Mauro Bolognini me demande de participer, pour un sketch, trois jours de tournage, à son film *Les Garçons*. En vedette, Laurent Terzieff et Jean-Claude Brialy côté hommes, Elsa Martinelli et Antonella Lualdi pour les dames... Chacune a son attaché de presse privé et n'a guère l'air d'aimer beaucoup l'autre, ce qui est assez folklorique à observer... Mon sketch est un duo avec Terzieff, et mon Dieu qu'il est beau dans ces années-là! Le charme slave personifié. Pour la première et unique fois de ma vie, je craque complètement pour mon partenaire avec qui, pour tout arranger, je n'ai qu'une longue scène de rencontre amoureuse! Je craque, mais Bolognini a craqué, lui aussi... Ça l'excite de nous regarder nous étreindre, alors, le monstre, il nous fait recommencer les mêmes plans interminablement... Dix prises, quinze prises. Nous nous roulons sur le sol en nous embrassant voluptueusement, à bouche que veux-tu... Je n'en peux plus, je suis une femme fidèle et je m'en veux d'être aussi troublée! Le soir, quand je rentre, je pleure et je vais dormir toute seule. Coste n'est pas très content – je le comprends –, mais je refuse absolument qu'il vienne sur le plateau. Manquerait plus que ça! C'est la première fois que ça m'arrive... Et le lendemain, on remet ça... Trois jours de supplice! Quand je revois ce film en noir et blanc où, franchement, je suis merveilleusement photographiée, je me trouve vraiment belle et la sensualité qui se dégage de cette scène n'est pas bidon, non, non! Il y aura, un soir, un dîner de fin de film. À Ostia, près de la plage, par une belle nuit étoilée. Alain Cuny est là avec nous, je ne sais pas pourquoi, et court après Terzieff, voulant absolument jouer avec lui sur la plage! Nous essayons, Laurent et moi, de nous isoler un moment pour pouvoir discuter un peu et nous dire au revoir. Coste, lui, me cherche partout. On dirait un vaudeville... Tout le monde surveille tout le monde... Brialy se marre. Fin de l'épisode. À Paris, nous nous reverrons pour le doublage de notre scène en italien. La traduction est très mauvaise, ne correspond en rien à ce que nous avons dit... (*Oui, oui, il y avait du texte tout de même!*) Donc, nous décidons de retrouver sur nos mouvements de bouche notre vrai texte et nous y arrivons très bien. C'est plutôt amusant à faire. Je range mon premier trouble de femme mariée dans un tiroir bien fermé à clef, mais c'est, encore aujourd'hui, un très joli souvenir qui a conservé toute sa magie... Rien, rien, il ne s'est rien passé dont nous puissions être honteux». In MYLÈNE DEMONGEOT, *Tiroirs secrets*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2001, pp. 241-242. Inoltre il direttore di produzione de *La notte brava* è Vittorio Musy Glori, regista, autore, sceneggiatore nonché produttore nel nostro cinema e

che, secondo alcune fonti, nel 1959 avrebbe collaborato, non accreditato, alla regia di *Nel segno di Roma*, diretto da Guido Brignone, una coproduzione italo-franco-tedesca interpretata da Jacques Sernas e da Anita Ekberg. Vittorio Musy Glori è molto probabilmente parente di Gianni Musy, un generico e doppiatore del cinema romano che è anche in *Un amore a Roma* e che nella sua carriera ha interpretato poco meno di cento film a cominciare da *Harlem* del 1943, diretto da Carmine Gallone. Gianni Musy è apparso sui titoli di testa anche come Gianni Musy Glori, Gianni Glori, Gianni Glory, Gianni Mussy.

⁵⁵ *Il bacio della pantera (Cat People)*, del 1942; *Ho camminato con uno zombie (I Walked with a Zombie)*, del 1943; *L'uomo leopardo (The leopard man)*, sempre del 1943.

⁵⁶ Il contesto è quello raccontato da molti film di quegli anni, che Fellini descrive ne *La dolce vita*, con l'arrivo di Sylvia all'aeroporto, le interviste, la cena romana. Il cinema che racconta se stesso e le sue favole. Nell'Archivio dell'Istituto Luce ci sono due servizi fotografici a Ciampino, uno sull'arrivo della Demongeot a Roma e uno sulla partenza di Baldwin. Poi ci sono decine di servizi sui settimanali e sui rotocalchi dell'epoca, quattro servizi sulla «Domenica del Corriere», fra il 1958 e il 1961, fra cui un servizio dal titolo *Mylène, l'attrice che punge*, sul numero 31, del 31 luglio 1960, e poi «Oggi», n. 20, del 14 maggio 1959, con in prima pagina la diva, altre copertine su «Tempo», n. 14/59 del 7 aprile 1959 e n. 17/60 del 23 aprile 1960, «Le Ore», n. 333, del 26 settembre 1959, «Epoca», n. 506, del 12 giugno 1960, «Settimo giorno» del 1961, e ancora servizi su «Le Ore», n. 265, del 7 giugno 1958, «L'Europeo», n. 745, del 24 gennaio 1960, «Oggi», n. 23, del 9 giugno 1960 e «Oggi», n. 32, dell'11 agosto dello stesso anno, con un servizio dedicato a *Un amore a Roma* dal titolo: *Quella che prende gli schiaffi*, con foto della Demongeot e di Baldwin, «Sorrisi e Canzoni TV», n. 32, del 7 agosto 1960, «Mascotte», n. 13 del 10 maggio 1959 e «Mascotte», n. 34 del 31 dicembre 1960, che contiene un paginone centrale con una foto in B/N della Demongeot. E ancora copertine di riviste danesi, jugoslave, ungheresi, turche, messicane, persino un «calendario-omaggio del barbiere»: *Sguardi sullo schermo*, con foto della diva e poi di Glenn Ford, Alan Ladd, Virginia Mayo, Ingrid Bergman, Cary Grant, Sophia Loren. Confrontando le date si capisce che l'ufficio stampa funziona particolarmente bene nel periodo di *Un amore a Roma*. A causa della notorietà dell'attrice in patria, dove nel 1960 la Demongeot è la protagonista di una campagna promozionale del sapone «Lux» basata sul primo piano del suo volto, nell'agosto del 1962, subito dopo l'uscita del film, anche in Francia vengono pubblicati diversi servizi fotografici sui settimanali femminili.

⁵⁷ «Orizzonte cinematografico», n. 157, del 24/06/1959, un servizio dal titolo *Ha conquistato i giapponesi la scanzonata Mylene Demongeot*; «Settimanale Ciac», n. 558, s.d., un servizio dal titolo *Inaugurazione Festival di Venezia* dove vengono ripresi alcuni giapponesi (forse gli stessi del servizio precedente) e poi viene inquadrata l'attrice e il commento recita: «Tutto parla invece in Mylène Demongeot»; «La Settimana Incom», n. 1807, del 27/08/1959, nella rubrica «Cronaca con l'obiettivo», il servizio: *Italia - Su il sipario per la ventesima Mostra Cinematografica di Venezia*. Fra i personaggi, primo piano della coppia interprete di *La battaglia di Maratona* e il commento recita: «accompagnata da Steve Reeves, Mylène Demongeot l'ennesima atomica francese»; «Caleidoscopio Ciac», n. 1180, del 23/09/1959, un servizio dal titolo *Cocktail per film battaglia di Maratona*, dove viene ripresa una grande mangiata dei giornalisti durante la conferenza stampa per la presentazione del film, con Steve Reeves e Mylène Demongeot, e il commento recita, ironico: «*La battaglia di Maratona* è un film capace di ispirare molto appetito».

⁵⁸ Un marito più maturo e geloso, il sogno dei paparazzi romani. La Demongeot, infatti, si era sposata nel 1958 con il fotografo Henri Coste, più anziano di lei di diversi anni. Il marito è il suo Pigmalione e la diva entra nel mondo del cinema grazie ad alcune sue pose. Il contrappasso è la continua e oppressiva presenza di Coste al fianco della moglie, come ricorda la stessa Demongeot. Cfr. p. 29.

⁵⁹ Van Heflin, Charles Laughton, John Ericson, Folco Lulli, Eleonora Rossi Drago, Gian Maria Volonté, Conrado Pani, Moira Orfei.

⁶⁰ Fra cui il «Caleidoscopio Ciac», n. 1194, del 29/12/1959. La rubrica «Si gira» è dedicata a *Sotto 10 bandiere*. Il servizio, che fa riferimento al periodo natalizio, viene girato in interni, negli studi cinematografici romani in cui è stato costruito il ponte di una nave, e il commento recita: «Il film si appoggia al consueto condimento del febbre volto di Eleonora Rossi Drago e agli argomenti più che plateali di Moira Orfei e di Mylène Demongeot», con alcune inquadrature decisamente «attraenti» delle due attrici.

- ⁶¹ «Caleidoscopio Ciac», n. 1239, del 25/08/1960. Contemporaneamente la Paramount presentava il film al Festival di Berlino, nel giugno del 1960.
- ⁶² «Le 54.697 immagini dell'agenzia Dial-Press acquisite e conservate nell'archivio dell'Istituto Luce raccontano gli anni della "dolce vita" a Roma. Partenze e arrivi di star dello spettacolo (altissimo il numero delle fotografie scattate agli aeroporti di Ciampino prima, Fiumicino poi: circa 1500) passeggiate di celebrità in Via Veneto (sono 147 le schede associate al luogo) eventi organizzati da enti cinematografici (385, ma solo la voce "cinema" ha 1.454 occorrenze), ritrovi di cronaca montana (5.594 schede), servizi di stelle, stelline, aspiranti attrici, ritratte, anche attraverso il buco della serratura, in casa, in campagna: il variopinto mondo dello spettacolo "spadroneggi" nel fondo». Fonte: <http://www.archivioluce.com/archivio>.
- ⁶³ Il film fu distribuito il 12 novembre 1959.
- ⁶⁴ La Demongeot, che considera *Un amore a Roma* «intitulé stupidement» in Francia, in quanto «*L'Inassouvie*» significa «*L'insoddisfatta*», probabilmente ignora che in Germania il film fu distribuito con il titolo *Liebesnächte in Rom* (*Notti d'amore a Roma*) e in Grecia come *I nymfomanis* (*La ninfomane*).
- ⁶⁵ MYLÈNE DEMONGEOT, *Tiroirs secrets*, cit., pp. 244-245.
- ⁶⁶ «La Settimana Incom», n. 1953 del 3/08/1960, durata: 42 secondi.
- ⁶⁷ Oggi gli studi del centro cinematografico della INCOM sono irrecognoscibili, essendo stato modificato l'ingresso. Sono divenuti gli Studi Dear, utilizzati soprattutto per riprese televisive. Si trovano in Via Ettore Romagnoli, una traversa di Via Nomentana, e alcuni esterni del film sono girati non lontano, a Piazza Monte Gennaro.
- ⁶⁸ Nell'Archivio del Luce ci sono due servizi fotografici dell'agenzia Dial-Press, uno sul *set* di *Il moralista* e uno in studio e poi all'aeroporto di Fiumicino. Sempre nel 1960, ma prima di *Un amore a Roma*, la Perschy aveva recitato accanto a Elsa Martinelli ne *I piaceri del sabato notte*, diretto da Daniele D'Anza.
- ⁶⁹ «Il moralista» del titolo, Agostino (Alberto Sordi), conosce la Perschy in un *Night Club* di Monaco di Baviera, dove la ragazza interpreta un lungo numero di spogliarello, e poi la conduce a Roma, dove l'attrice recita in scena accanto a De Sica, prima in un camerino teatrale e poi in una casa d'appuntamenti. Nel film l'attrice è nata in campagna, dove ha lasciato i suoi genitori, vive in una camera ammobiliata, ha una morale assai «elastica» e sogna di venire in Italia, dove c'è «il mare, il sole, il cielo blu». Insomma è un'altra Anna Padoan.
- ⁷⁰ È questa la sola occasione in cui Vittorio De Sica lavora con Mario Cecchi Gori. A proposito del film *Maria Mercader*, a lungo compagna di Vittorio De Sica, in un suo libro di memorie scrive: «[...] *Un amore a Roma*, che aveva la regia di Dino Risi ed era stato sceneggiato da Ennio Flaiano e da Ercole Patti». In MARIA MERCADER, *La mia vita con Vittorio De Sica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 163.
- ⁷¹ Nell'agosto del 1960, nel centro cinematografico della Incom, l'agenzia Dial-Press effettuò un servizio fotografico sul *set* di *Un amore a Roma*, di cui trentatre sono conservate nell'Archivio Storico dell'Istituto Luce. Di queste, ventuno riprendono Baldwin (con la cravatta, davanti agli stabilimenti, che beve, che sorride, che prova le calzature), le altre dodici Elsa Martinelli. In alcune l'attrice è al trucco, oppure è ripresa mentre legge, beve un caffè o compone un numero telefonico, nelle altre ci sono Patti e Flaiano, in visita al *set*. In due foto ci sono Patti, Flaiano e Cecchi Gori con l'attrice, fuori dai teatri di posa, nelle altre quattro, in interni, il solo Patti con la Martinelli.
- ⁷² Secondo il cantante Armando Romeo (Nello d'Amore), Emi De Sica svolse il ruolo di aiuto-regista di Risi, anche se non c'è altra conferma di questo. Romeo ha vaghe memorie di Dino Risi, che non ha conosciuto a fondo. Ne parla come di una persona simpatica e incline allo scherzo e ricorda come, nelle scene con la Demongeot, il regista gli spiegasse l'importanza delle braccia in una donna e che, secondo lui, l'uomo avrebbe dovuto «prenderla» mentre la cingeva. Nei fatti, lo dirigeva. In una scena del film, mentre Mylène beveva una birra con lui, il marito fotografò la coppia per cercare di pubblicizzarne la marca (testimonianza raccolta personalmente).
- ⁷³ ENRICO LANCIA, FABIO MELELLI, *Attori stranieri del nostro cinema*, Roma, Gremese, 2006, p. 20. Baldwin, dopo essersi rivelato un atleta mentre studiava alla Stanford University, aveva firmato un contratto con la Paramount. In Italia l'attore, dopo *Un amore a Roma*, ha interpretato, sempre fra i protagonisti, pochi altri film (*I soliti rapinatori a Milano*, di Giulio Petroni, del 1961, *Quattro notti con Alba*, di Luigi Filippo d'Amico, del 1962, *Lo spettro*, di Riccardo Fredda, del 1963, *La donna del lago*, di Luigi Bazzoni e Franco Rossellini, del 1965, *Concerto per pistola solista*, di Michele Lupo, del 1970, *Roma bene*, di

Carlo Lizzani, del 1971, *Il caso Mattei*, di Francesco Rosi, del 1972), per poi decidere di dedicarsi esclusivamente alla regia per le televisioni statunitensi. Nel 1967 aveva partecipato alla sceneggiatura di *Sette volte donna*, di Vittorio De Sica, scritto con Cesare Zavattini, che annovera, fra le interpreti, Elsa Martinelli.

⁷⁴ Nel fascicolo 3372 è conservato un contratto diverso dagli altri, una specie di velina. La lettera di impegno in questo caso è successiva: 28 giugno 1960.

⁷⁵ Gora e Baldwin si ritroveranno sul set di *Quattro notti con Alba*. Le foto della conferenza stampa di presentazione del film, con Baldwin, Ettore Manni e Chelo Alonzo, furono fatte dall'Agenzia VEDO; oggi confluita, come Fondo omonimo, nell'Archivio Storico dell'Istituto Luce. VEDO è l'acronimo di Visioni Editoriali Diffuse Ovunque. L'Agenzia fotografica V.E.D.O. fu fondata nel 1908 da Adolfo Porry Pastorel. Sono state catalogate e rese quindi consultabili on line 168.299 immagini scattate tra il 1954 e il 1964. L'archivio acquisito dal Luce documenta la vita politica e il costume del Paese dal 1948 al 1965. Dal punto di vista dei contenuti il "soggetto" prevalente nel fondo è il tema politico: superano le cento schede di presenza (i record di occorrenza) soltanto i rappresentanti del mondo politico, dai presidenti della repubblica o presidenti del consiglio (Antonio Segni 451 schede, Giovanni Gronchi 373) agli esponenti di spicco dei partiti di governo e dell'opposizione (Fanfani 403, Pella 248, Moro 251, Saragat 238, Colombo 221, Nenni 200, Togliatti 131)». Fonte: <http://www.archivioluca.com/archivio>. Nel cinema di Risi, Gora torna nell'immediatamente successivo *A porte chiuse* (1961) e poi in diversi altri film del regista.

⁷⁶ Il suo compenso è di un terzo inferiore a quello della Perschy, di un quinto a quello della Demongeot, ma circa una volta e mezzo quello di Baldwin.

⁷⁷ Elsa Martinelli aveva lavorato ne *La notte brava*, dove appare Mylène Demongeot. Nella «dichiarazione analitica del costo effettivamente sostenuto» del film viene anche elencato, con un compenso di un milione e mezzo di lire, Hans Reiser, un attore tedesco che non compare nel film e che ha interpretato alcuni film per la CCC di Artur Brauner.

⁷⁸ L'anno precedente Sernas aveva recitato con De Sica ne *Il mondo dei miracoli* di Luigi Capuano, ascesa e caduta di un attorcucolo nell'ambiente del cinema, dove "il mondo dei miracoli" del titolo è quello dei set cinematografici come dimostra il manifesto del film in cui un riflettore illumina un telone tenuto da un sipario, o un drappeggio teatrale, accanto al quale fa bella mostra di sé una pellicola con i volti degli attori protagonisti del film.

⁷⁹ Armando Romeo in *Tua per la vita*, di Sergio Grieco, del 1954, canta *Malattia*, una sua canzone, il cui successo arriva fino negli Stati Uniti dove, con il titolo di *One Kiss Away From Heaven*, è incisa da Tony Bennet e poi inserita nella colonna sonora del film *La diga sul Pacifico*, diretto nel 1958 da René Clément e interpretato da Anthony Perkins, che la canta nel film, e da Silvana Mangano; tra il 1959 ed il 1960, *Malattia* conoscerà una nuova giovinezza in una versione di Peppino di Capri. Sempre nel 1954 Romeo appare in *Assi alla ribalta*, di Ferdinando Baldi e Giorgio Cristallini, poi nel ruolo di se stesso in *Lacrime di sposa* di Sante Chimirri, del 1955, cui segue, nel 1960, *Un amore a Roma* dove, nei panni di Nello d'Amore, canta la sua canzone *Uccidimi!* La sua carriera cinematografica termina due anni dopo, quando canta, ma senza apparire, il brano *Un Filo* nella colonna sonora di *La voglia matta* di Luciano Salce. Sante Chimirri, quattro anni dopo *Lacrime di sposa*, sarà il direttore di produzione di *La notte brava*, lavorando con Elsa Martinelli e Mylène Demongeot. Ancora il 16 luglio sull'«Araldo dello Spettacolo» era prevista la partecipazione a *Un amore a Roma* del cantante Joe Sentieri e anche nella sceneggiatura Anna racconta di aver sentito al Teatro Sistina Joe Carrieri, un "urlatore" ispirato al vero cantante (cfr. Nota n. 264). Si potrebbe ipotizzare che Sentieri fosse la prima scelta per il ruolo di Nello d'Amore.

⁸⁰ La sceneggiatura conservata nell'Archivio di Stato consta di 274 pagine, il primo tempo ne occupa 153, il secondo 121. Per il primo tempo sono utilizzate circa 13.000 parole per 80.000 battute, per il secondo tempo meno di 10.000 parole per meno di 60.000 battute.

⁸¹ *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi, 1945-1995*, a cura di Jean A. Gili e Aldo Tassone, Firenze, Il castoro, 1995, pp. 179-180. Dopo *A porte chiuse*, Risi dirige due commedie "amare" e sicuramente non superficiali: *Il sorpasso*, nel 1962, e *Il giovedì*, nel 1963, il sarcastico *La marcia su Roma*, nel 1962, e collabora, ma senza firmarlo, all'aspro *Il successo*, la cui regia è attribuita a Mauro Morassi. Tranne *Il giovedì*, gli altri film sono prodotti dalla FAIR film. Il suo cambio di registro narrativo avviene nel 1963, quando rinuncia a dirigere l'ennesimo film "serio", *Il maestro di Vigevano*,

prodotto da Dino De Laurentiis, e che viene realizzato poi da Elio Petri, ed eredita dallo stesso Petri il progetto de *I mostri*, ancora una volta della FAIR film.

- ⁸² *Elsa Martinelli: diva controversia*. Pubblicazione edita in occasione del Convegno presso il Cinema Trevi, 3-7 maggio 2006. Cineteca Nazionale, Roma, 2006, p. 11. È senz'altro vero che Elsa Martinelli dovesse portarsi i propri abiti da casa, ma il costumista del film è Piero Tosi, che nella propria carriera ha collaborato, fra gli altri, con Visconti, Bolognini, Zeffirelli e Pasolini, ricevendo cinque *nomination* al Premio Oscar e vincendo due David di Donatello e otto Nastri d'Argento.
- ⁸³ MINO ARGENTIERI, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 67-68.
- ⁸⁴ MINO ARGENTIERI e IVANO CIPRIANI, *Quindici anni di «vigilanza» (1946-1960)*, in *Censura e spettacolo in Italia*, a cura di Fernaldo Di Giammatteo e Giorgio Moscon, «Il ponte», novembre 1961, p. 1535.
- ⁸⁵ BARBARA CORSI, *Con qualche dollaro in meno*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 54.
- ⁸⁶ Così Argentieri commenta la legge 379 del 1947 e l'ambiente della Direzione Generale dello Spettacolo: «La censura fascista è di nuovo in funzione – purtroppo senza che le sinistre si siano opposte. Burocrati e poliziotti sono al volante. Non trascorrono molti mesi e anche il Minculpop sarà ricostituito.[...] Nicola De Piro, ex direttore generale del teatro in periodo fascista, ex squadrista e sciarpa littoria, è promosso direttore generale dello spettacolo. Lo attorniano nello svolgimento delle funzioni censorie e burocratiche, individui di provata fede mussoliniana. Fra questi [...] il capo divisione Annibale Scicluna Sorge, un irredentista maltese, collaboratore de *Il Popolo d'Italia*, nonché funzionario del Minculpop addetto al rapporto al duce. Le sue mansioni durante il regime fascista consistevano nel tenere al corrente dei fatti del giorno Mussolini». MINO ARGENTIERI, *La censura nel cinema italiano*, cit., Roma, Editori Riuniti, 1974, pp. 68-69. Nelle pagine successive Argentieri scrive che, nel novembre del 1959, dopo le improvvise dimissioni del presidente Michele Lacalamita, «il censore Scicluna Sorge è candidato alla presidenza del centro sperimentale», ivi, p. 152. Fu invece De Piro, Direttore Generale dello Spettacolo fino al 1963, a divenire commissario straordinario del Centro Sperimentale di Cinematografia. Dalla carica si dimise il 2 febbraio del 1968, a causa dell'occupazione del Centro da parte degli studenti, per essere poi sostituito da Roberto Rossellini.
- ⁸⁷ Un film di Armando W. Tamburella del 1960, con Aldo Fabrizi, Maurizio Arena, Carlo Croccolo, Marisa Merlini.
- ⁸⁸ Si tratta, molto probabilmente, di Braccio Agnoletti. Agnoletti, dopo aver scritto un libro di racconti, Ring, edito a Firenze da Vallecchi nel 1933, negli anni Cinquanta pubblica alcune interviste sulla censura e sulla produzione cinematografica su «Cinema» e su «Cinema Nuovo». È soggettista di *Canzone d'amore*, del 1954, di Giorgio Simonelli, e sceneggiatore di *Aquila Nera*, del 1946, di Riccardo Freda, di *L'ebreo errante*, del 1948, di Goffredo Alessandrini e di *Violenza sul lago*, del 1954, di Leonardo Cortese, in cui appare anche come attore. Negli anni Sessanta dirige due documentari «governativi» prodotti dall'Istituto Luce: *Buon viaggio signori viaggiatori!*, sulle «più recenti migliorie dei trasporti ferroviari», nel 1960, e *Difendiamo gli alimenti*, sui «controlli ed interventi contro le frodi annonarie», nel 1961, seguiti da *Macchine per la terra*, nel 1965, sulle «nuove e moderne macchine per la meccanizzazione agricola», prodotto dallo stesso Agnoletti. Nel 1963 Agnoletti collabora al commento di *I misteri di Roma*, il film documentario a più firme realizzato su iniziativa di Cesare Zavattini. Lo storico del cinema Enrico Lancia ha confermato che per un certo periodo un Agnoletti ha collaborato con la Direzione Generale dello Spettacolo. Questa presenza è stata confermata anche da Francesco Ventura, un Alto Dirigente della stessa Direzione, che si ricorda la presenza, a metà degli anni Sessanta, di un collaboratore esterno del Ministero di nome Agnoletti.
- ⁸⁹ Si potrebbe pensare che «fm» fosse una dattilografia in servizio presso la Divisione VII, poiché si è ritrovata la sua stessa sigla, sempre come seconda, nell'analoga scheda relativa al coevo *Lettera a una novizia* di Alberto Lattuada.



Via Tuscolana nel 1960. Casa di Anna a Via Caio Lelio.

UN AMORE A ROMA
DAL ROMANZO AL FILM

L'intreccio è catturante. Scivola via veloce, incalzante, inseguendo l'accendersi, il divampare e il successivo, burrascoso declinare d'una passione fatta di prepotente attrazione fisica, di sordidi tradimenti e di incontri sbagliati. Marcello Cenni, figlio colto e disinibito di una guardia nobile del Papa, una sera di novembre mentre attraversa lemme e svagato via Germanico, s'imbatte in Anna Padoan, una ventenne trevigiana di aspetto e di modi attizzanti. La ragazza si trova a Roma ormai da qualche tempo e cerca di fare del cinema, passando con disinvoltura da un letto all'altro. A far da motivo d'innesco della vicenda, una sigaretta. Anna, rimasta senza fiammiferi, chiede a Marcello del fuoco. Si avvia così una conversazione che troverà prima coronamento in un bacio da scolpirsi nella memoria e poi, tempo poche ore, in un amplesso fra dolce e furioso. Con il suo «leggero accento veneto» e con i suoi «capelli arruffati», Anna potrà apparire al lettore d'oggi come l'incarnazione di quella piccola borghesia intraprendente, forse cinica che avrebbe di lì a poco dato vita all'Italia del boom, alla Roma del cosiddetto «miracolo economico». Frattanto Patti, con efficacia da smagliante cronista di costume, trasporta il lettore nell'ambiente del sottobosco cinematografico, fra teatri di posa e caffè alla moda. La protagonista, in bilico fra la sua natura anche troppo ardente e l'amore per Marcello, usa il proprio corpo con quel gusto dello spreco, del vivere senza risparmio che ebbe larga diffusione nell'Italia degli anni facili. [...] Marcello Cenni e Anna, dopo una breve e intensa stagione di felicità legata essenzialmente all'intesa sessuale, finiranno con lo scoprirsi incompatibili. I personaggi con cui l'imprudente ragazza trevigiana fa becco Marcello consentono all'autore [...] di darci un quadro ancor oggi illuminante d'una certa società romana di mezzo secolo fa¹.

Così Antonio Debenedetti ripiloga l'intreccio del romanzo di Ercole Patti. Il film di Risi, anziché raccontare subito come «Marcello Cenni, figlio colto e disinibito di una guardia nobile del Papa, una sera di novembre mentre attraversa lemme e svagato via Germanico, s'imbatte in Anna Padoan, una ventenne trevigiana di aspetto e di modi attizzanti», si apre in modo completamente diverso, sulla Scalinata di Trinità dei Monti².

Nella sceneggiatura conservata nell'Archivio di Stato l'azione si svolge invece al Fontanone dell'Acqua Paola, al Gianicolo, un affascinante scenario non molto usato dal cinema. La commedia che Patti aveva scritto per Valeria Moriconi e Luciano Lucignani, inizia invece con un monologo del protagonista che, nel semibuio, racconta la sua storia di fronte al pubblico³ in sala. Il passaggio più semplice, partendo dal romanzo, era il testo teatrale. Infatti, lo sviluppo del racconto in entrambi i testi è accompagnato dal continuo commento di un narratore onnisciente che rivela le emozioni e i sentimenti del protagonista Marcello Cenni, il personaggio centrale del-

la *fabula*, di cui conosciamo emozioni e sentimenti, ansie e desideri, sogni e durezze, tramite le sue stesse parole.

La voce narrante presente nel romanzo ha reso ulteriormente complessa la stesura della sceneggiatura, aspetto che emerge in molte delle recensioni del film, che ne sottolineano le origini letterarie.

La filmografia di Risi rivela come il regista non ami ricorrere al supporto di narratori esterni, mentre nelle sceneggiature in cui si ritrova la firma di Flaiano questa rara presenza è sempre motivata dalla struttura della storia. Ne *I vitelloni*⁴ la voce narrante è quella di un sesto vitellone⁵ che non appare mai sullo schermo e che, nella prima scena, mostra e commenta Alberto, Leopoldo, Moraldo, Riccardo e Fausto, seguendoli poi nelle loro avventure, dando al film una forma di “racconto fiabesco” che ne è forse uno degli aspetti più caratterizzanti. Ne *La romana* gli autori si adeguano alla scelta stilistica originale di Moravia⁶, essendo il romanzo una sorta di resoconto di una vita, una biografia in prima persona. In *Calabuch*⁷, film che inizia con un cinegiornale, lo sviluppo della storia è portato avanti dalla voce dello *Speaker*. Sono scelte sempre motivate dai soggetti e ribadite anche nella sceneggiatura tratta dal romanzo di Patti, che si adegua all'impostazione del testo primario. Nelle sue tarde memorie, fra i molti aforismi, Risi definisce il cinema: «Una donna nuda e un uomo con la pistola. Qualcosa a metà tra l'orologeria di precisione e la tratta delle bianche»⁸. Questa semplicistica affermazione del proprio mestiere sottende tutto quello che si è già scritto nelle pagine precedenti, ma nei fatti Dino Risi è un professionista, un “signor regista” che scrive, a volte, la sceneggiatura con i suoi autori, e che poi cerca sempre di dirigere “al meglio” la storia che ha tra le mani, ricorrendo a tutta la sua maestria e la sua capacità di *metteur en scène*. Nella sua carriera il cinema è sempre stato un prodotto – almeno – dignitoso, spesso notevole, a volte meno, ma molto è dipeso, naturalmente, dalla sceneggiatura iniziale, dal testo di partenza.

Subito dopo *Un amore a Roma* il regista dirige *A porte chiuse*, una “commedia ungherese” ormai fuori tempo massimo, fra ricche vedove, magistrati vogliosi e tradimenti. È poco più di una *pochade* che il botteghino ha premiato ancor meno di *Un amore a Roma*⁹. Nel film, tratto da un soggetto di Fabio Carpi e del regista e sceneggiato – con la mano sinistra? – da Sandro Continenza, Marcello Coscia e Dino De Palma, gli autori inventano una Grecia da operetta, forse per problemi di censura, vista la trama, densa di tradimenti e di giudici, avvocati e procuratori poco morali. Ma se l'azione si svolge nell'inesistente città greca di Domokos, il regista la reinventa a Roma, ai Parioli, utilizzando i frontoni classici dell'Accademia Britannica e dell'Accademia di Romania¹⁰ a poca distanza uno dall'altro. Poi, quando l'azione si sposta in un'analogamente inesistente isola greca di Maratis, il cui nome deriva da Santa Venere di Maratea, la *troupe* per girare il film si sposta in Basilicata, girando in uno splendido albergo, quello che oggi è l'Hotel Santavenere.

Anche questo film è della FAIR¹¹, gli interni sono nei teatri del Centro Incom e della INCIR De Paolis. Cecchi Gori vuole un film incentrato su Anitona e il regista lo dirige utilizzando come *set* le stanze e il patio dell'albergo, ma anche un motoscafo – greco – che si chiama «Grazia». Risi, così facendo, riesce a realizzare il compito assegnatogli dalla produzione, ma trascorre, al contempo, qualche giorno della fine

dell'estate del 1960 in un assolato e delizioso paesino vicino a Maratea, in un golfo da sogno¹².

Tornando a trattare dei differenti *incipit* che hanno caratterizzato le successive "versioni" di *Un amore a Roma*, nella prima pagina del romanzo di Patti si legge:

Una sera di novembre, verso l'una di notte, Marcello Cenni, figlio di una guardia nobile del Papa, dopo di aver trascorso la serata con alcuni suoi amici intellettuali al caffè Esperia, rientrava nell'appartamento di suo padre in Via Boezio. La serata era nitida e fresca, Marcello non aveva sonno ed aveva allungato il cammino percorrendo le larghe e deserte strade dei Prati, [...]. Nella strada completamente vuota, si scorgeva, in fondo, una figura femminile che andava e veniva da un portone guardando in su [...] quando Marcello si avvicinò la ragazza lo guardò un attimo e poi, con una voce familiare e rapida gli disse: "Ho dimenticato le chiavi e non riesco a farmi sentire dalla padrona"¹³.

Il film di Risi inizia invece sulla Scalinata di Trinità dei Monti. Sul piazzale che si trova a metà della salita, Marcello e Fulvia, due dei protagonisti, stanno discutendo:

Fulvia: «Be', non hai altro da dirmi? Allora, tutto finisce così, all'improvviso senti il bisogno della tua libertà, che significa?»

Marcello: «Lo hai detto tu: la libertà».

Fulvia: «Perché, vorresti dire che io ti tolgo la tua libertà? Ti ho mai chiesto di rinunciarti?»

Marcello: «No...»

Fulvia: «Ti ho mai chiesto di sposarmi?»

Marcello: «No, no, mai».

Fulvia: «E allora... sai benissimo che non avrei mai commesso una sciocchezza simile, perché anche io, modestamente, amo la mia libertà».

Marcello: «Appunto, amiamo la nostra libertà».

Fulvia: «Ma che significa?»

Marcello: «Niente... che restiamo amici. Ho bisogno di non avere legami, di sentirmi solo, non c'è altro... te lo direi».

Fulvia: «Non ti credo, c'è un'altra donna, avanti, abbi il coraggio di dirlo, almeno questo».

Marcello: «Che mancanza d'immaginazione, Fulvia! Non c'è nessuna donna, solo la fine di una cosa, di un sentimento che non voglio trascinare, perché non potrebbe che degenerare nella menzogna, nella noia e tutto il resto... vedi, ti parlo da amico e tu non mi capisci».

Fulvia: «No, non è un discorso da amico, è un discorso da carogna, da egoista, ecco che cosa sei... un egoista».

Marcello: «Va bene sono un egoista... puoi chiamarmi anche intellettuale, non mi offendo».

Fulvia: «Sì, sei uno sporco intellettuale, ti senti superiore a tutto, vero? Ai sentimenti, alle persone, ah, l'intellettuale! Mi fai ridere con la tua falsa modestia, ma ti conosco, io. Non hai capito niente, niente di niente, tu hai bisogno solo dei tuoi amici, ma non li conosci, non sai cosa dicono di te alle tue spalle».

Marcello: «Le stesse cose che dico io di loro».

Fulvia: « Sei uno stupido, vile egoista».

Marcello: «Adesso ti stai ripetendo».

Fulvia: «Sei un vile, sturati le orecchie, sei un vile e nient'altro... senti, è tardi, fa freddo, andiamo via?»

Marcello: «Va pure Fulvia, io resto qui».

Fulvia: «Andiamo a casa mia a parlare?»

Marcello: «Lo so come va a finire, non ne ho voglia».

Fulvia: «E va bene, non ti prego in ginocchio, addio! Vuoi... che ci vediamo domani, alle cinque?»

Marcello: «No! Ma perché? È molto meglio troncarsi subito, è più pulito».

Fulvia: «E tu parli di cose pulite, tu?»

Marcello: «D'accordo, non ne parliamo».

Fulvia: «Mi dispiace solo per quella disgraziata che prenderà il mio posto con un verme come te» (Fulvia va via).

Questo *incipit* non trova alcun riscontro nel romanzo. È una sorta di prologo in cui viene raccontato lo "strappo" tra il protagonista e la sua fidanzata, Fulvia¹⁴, e vi ricorrono alcuni dei temi più cari a Flaiano: libertà, solitudine, amici, cultura.

Fulvia non esiste nel romanzo, in cui, secondo Patti:

Marcello aveva trentacinque anni, era fine e sensibilissimo, amante delle donne ma incapace di legarsi in una vera e propria relazione. Si era sempre contentato di piccole avventure passeggere. Dopo poco tempo che conosceva una donna scopriva in lei cose che non andavano¹⁵.

La Fulvia della sceneggiatura, e poi del film, segue il protagonista per tutta la storia: questo legame è necessario a Flaiano per motivare la diversa chiusa finale.

La ripresa sulla Scalinata di Trinità dei Monti è un lungo piano sequenza in notturna che dura oltre tre minuti¹⁶. Inizia con un campo lungo che si trasforma, poco dopo, in un piano a mezza figura di entrambi gli attori. Questo avviene attraverso un lentissimo movimento della macchina da presa sul proprio asse e di quello dei protagonisti che le vengono incontro. A questo primo effetto di montaggio interno se ne aggiunge un altro: il movimento di Fulvia che, alle spalle di Marcello, passa dalla sua sinistra alla sua destra, a sostituire il classico "campo-controcampo". L'assenza di primi piani e l'iniziale ripresa in campo lungo giocano un ruolo di primaria importanza. Il regista non riprende le emozioni dei protagonisti e lo spettatore viene lasciato libero di elaborare una propria opinione in piena libertà, non viene guidato verso un'interpretazione. Si tratta di una scelta di campo ben precisa e che presto si vedrà applicata anche al resto del film: l'assoluta mancanza di giudizio nei confronti dei protagonisti, di quello che sarà il loro agire. Il piano sequenza si interrompe solo dopo che Fulvia si è allontanata, mentre Marcello scende lungo le scale.

Nella sceneggiatura 3372 dell'Archivio di Stato che, sulla base dei titoli di testa e dei contratti, d'ora in avanti verrà attribuita a Flaiano, la sequenza è praticamente uguale, tranne che per l'ambientazione prevista al Fontanone dell'Acqua Paola e non sulla Scalinata di Trinità dei Monti. Nel testo si legge:

Marcello Cenni è un bel giovanotto sui vent'anni. È seduto sull'orlo della fontana, che vediamo sfocata sul fondo. Guarda fisso davanti a sé, si capisce che è annoiato. Davanti a lui, una donna, Fulvia, passeggia su e giù, nervosamente, fumando. Fulvia è bella, ha circa 28 anni, corpo flessuoso, molto elegante. Si ferma improvvisamente davanti a Marcello e dice:

FULVIA: Non hai proprio altro da dirmi? Tutto finisce così? Dopo mesi e mesi, all'improvviso senti il bisogno della tua libertà? Comodo! Che significa?

Marcello la guarda un attimo poi riprende a fissare il vuoto davanti a sé e dice con calma studiata, per non irritare oltre Fulvia:

MARCELLO: Quello che hai detto. La libertà.

Fulvia ha uno scatto. Si pianta daccapo davanti a Marcello:

FULVIA: Ma te la tolgo io, forse, la tua libertà? Ti ho mai chiesto di rinunciarci? Ti ho mai chiesto di sposarci? Forse?

Marcello annuisce, condiscendente:

MARCELLO: No. Mai.

FULVIA (trionfante): E allora! Sai benissimo che non farei mai una pazzia simile. Perché anch'io, modestamente, amo la mia libertà!

MARCELLO (placido): Appunto. Amiamo la nostra libertà.

Fulvia getta via la sigaretta con rabbia.

FULVIA: Ma che significa?

Marcello sospira profondamente, ma non cambia posa.

MARCELLO: Niente. Che restiamo amici. Ho bisogno di non avere legami, di sentirmi solo. È tutto, non c'è altro. Te lo direi.

FULVIA: Non ti credo! C'è un'altra. Dillo, abbi almeno il coraggio. Almeno questo!

Marcello sospira profondamente, ma non cambia posa.

MARCELLO: Che mancanza di immaginazione, Fulvia. Non c'è nessuna donna. Solo la fine di una cosa, di un sentimento...che non mi piace trascinare, e che sarebbe sempre peggio, con le menzogne, la noia e tutto il resto. Ti faccio un discorso da amico e non capisci...

FULVIA: Non è un discorso da amico. È un discorso da carogna. Da egoista. Ecco cosa sei!

MARCELLO: Va bene, sono un egoista. Puoi dire che sono anche un intellettuale. Non mi offendo.

Fulvia si ferma e guarda Marcello con disprezzo.

FULVIA: Sì, sei uno sporco intellettuale. Ti senti superiore a tutto, vero? Ai sentimenti, alle persone...

MARCELLO (debolmente): Ma no, ma no...

FULVIA: L'intellettuale! Mi fai ridere. Con la tua falsa modestia, ti conosco come... (non trova paragone) Non hai capito niente, tu hai bisogno soltanto dei tuoi amici. I tuoi amici! Non li conosci, i tuoi amici?! Non sai cosa dicono di te, alle tue spalle!

MARCELLO: Le stesse cose che dico io di loro. Siamo amici per questo.

FULVIA: Sei uno stupido, vile egoista.

MARCELLO (sorridente): Adesso ti stai ripetendo...

FULVIA: Sei un vile. Sturati le orecchie. Sei soltanto un vile.

Marcello fa cenno di sì con la testa. Fulvia si allontana ancora e ritorna. Una pausa. Poi Fulvia, cambiando tono:

FULVIA: Andiamo? È tardi. E poi, fa freddo.

MARCELLO: Va' pure, Fulvia. Io resto qui.

FULVIA (con speranza): Andiamo a casa a parlarne.

MARCELLO: Lo so come finisce. Non ne ho voglia.

FULVIA (punta sul vivo): Va bene. Non ti prego in ginocchio. Addio!

Una pausa. Fulvia non se ne va. Accende un'altra sigaretta. Poi, sempre calma:

FULVIA: Ci vediamo domani...alle cinque?

MARCELLO (stanco): No...Ma perché? È meglio finire subito. È più pulito...

FULVIA (con rabbia): Vigliacco! Non parlare di cose pulite, tu!

MARCELLO: D'accordo. Non ne parliamo...

Marcello si alza, volta le spalle alla macchina da presa e a Fulvia e intinge una mano nella vasca. Fulvia vorrebbe dire qualcosa, schiaccia la sigaretta rabbiosamente poi si avvia risoluta verso una macchina nera parcheggiata poco distante. Prima di salire si volge e dice con voce bassa e cattiva:

FULVIA: Mi dispiace per quella puttana che mi dà il cambio, con un verme come te¹⁷.

Marcello non si volge. Fulvia sale nella macchina, la mette in moto e si allontana velocemente. Una pausa. Marcello si volge, si passa la mano bagnata sulla faccia, respira profondamente, guarda il cielo, poi lentamente declama:

MARCELLO: "Dolve [sic] e chiara notte senza vento"¹⁸...

Si stacca dalla fontana e si avvia a discendere verso la città, dalla parte opposta a quella in cui è sparita la macchina di Fulvia.

DISSOLVE¹⁹.

È facile notare che la lunga sequenza iniziale creata da Flaiano sembra appartenere a un film di Fellini: il protagonista ricorda Mastroianni sul set de *La dolce vita*, Marcello Cenni riecheggia Marcello Rubini, nel suo discutere con un personaggio femminile che è un ibrido tra Emma e Maddalena. Fulvia è una fidanzata querula e lamentosa come Emma, ma signorile ed elegante come Maddalena. Inoltre il litigio fra Marcello e Fulvia riporta a un'analoga discussione notturna, ma in macchina, fra Marcello e Emma.

Ne *La dolce vita* la ragazza esce dalla *spider* per andarsene, dopo vi risale, quindi è l'uomo a forzarla a scendere e ad andarsene, ma poi ritorna a prenderla al sorgere del sole. Le due sequenze si somigliano non solo nei toni aspri, nei rimpianti e nei comportamenti dei protagonisti, ma anche nell'ambientazione: la città vuota e deserta, il silenzio della notte, il buio rotto dalla luce algida dei lampioni.

Di certo si può evidenziare che Flaiano, nello scrivere, ha scelto una chiave "alta", "importante": l'elegante Fontanone del Gianicolo²⁰ e la citazione leopardiana. Sono toni che Risi mitiga, mantenendo quasi tutto l'impianto narrativo, ma alleggerendone alcuni aspetti. È impossibile, oggi, capire perché l'azione sia stata spostata da un punto all'altro della città. Forse il motivo risiede solo nella mancanza di una banale autorizzazione stradale, o forse a Risi "non" era sembrato opportuno dirigere una giovane ragazza di fronte a una fontana, a pochi mesi da *La dolce vita*. Di certo la nuova *location* scelta per girare è gradita a entrambi: oltre a essere ben note a chiunque e ovunque conosciute, Piazza di Spagna e la Scalinata di Trinità dei Monti²¹ sono nominate in decine di pagine del giornalista Flaiano, compaiono nel primo film tratto da un suo soggetto, *Roma città libera*²², dove recita anche Vittorio De Sica²³, così come sono presenti in *Vacanze romane*²⁴ e ne *Lo sceicco bianco*²⁵, alla cui stesura partecipa come sceneggiatore, e si trovano, naturalmente, in *Appuntamento a Piazza di Spagna*²⁶, un documentario del 1954 il cui soggetto è scritto da Flaiano; ma appaiono anche in una sequenza de *Il segno di Venere*, che Flaiano scrive e proprio Risi dirige.

Di *Un amore a Roma* di Ercole Patti, la sceneggiatura conserva i protagonisti, il loro passato e la loro storia futura, ma ne adegua il linguaggio alle esigenze cinematografiche. Anna, nel film come nel libro, è una studentessa di Treviso, che vive a Roma da un anno, dopo aver vinto un concorso per fare l'attrice. I tre film a cui nel romanzo la ragazza aveva partecipato, sullo schermo divengono però uno solo. Nel film la grossa chiave del portone della pensione di Anna sarà ancora «fatta a carciofo», ma non più «alla giudia», definizione che sarebbe stata incomprensibile al pubblico non romano, così come, allo stesso modo, il gruppo di intellettuali del quindicinale letterario «Il Raduno», che in Patti echeggia «Il Mondo», verranno sostituiti da un gruppo di uomini politicamente e culturalmente meno connotati, che si vedono intorno a un'ampia tavola, intenti a mangiare.

Flaiano, nello scrivere la sceneggiatura, cerca, in ogni occasione, di rendere visibile ciò che in Patti è narrato. Nel libro, un'ennesima riconciliazione fra i due amanti avviene grazie a una telefonata, mentre nel film si compie grazie a un romantico incontro fortuito, sotto una pioggia battente. Allo stesso modo una lite, che nel romanzo si era svolta dopo che Marcello aveva spiato l'appartamento della ragazza per un'intera notte, sullo schermo viene trasformata in una lunga sequenza animata che vede prima il protagonista che segue un possibile amante di Anna, poi il suo arrivo alla porta di casa della ragazza, infine l'esplosione della tensione in un nuovo contrasto che si conclude con l'abbandono di Anna da parte di Marcello.

Nel film si ritrovano i personaggi creati da Ercole Patti, così come li aveva chiamati e descritti: Marcello, Anna, Toni Meneghini, lo squallido Nello d'Amore, l'ambiguo ingegner Curtatoni. Anche gli accadimenti sono gli stessi, e l'amore fra i due protagonisti non potrà andare avanti poiché Marcello non sarà in grado di accettare l'immoralità di Anna, pur sentendo che la ragazza, a suo modo, lo ama.

A quasi quindici anni da *Roma città libera*, il cui soggetto si intitolava *La notte porta consiglio*, Flaiano, sceneggiando il film, torna a descrivere nuovamente un intellettuale che si ritrova in una Roma notturna e deserta. Questa volta, però, all'iniziale casualità di un incontro non seguirà una discesa negli Inferi, un'esplorazione del volto oscuro della città, ancora sofferente del dopoguerra, ma l'esplorazione dei sentimenti dei suoi protagonisti, la storia e la cronaca di un rapporto impossibile e dall'esito forse scontato, che solo le mani «sapienti» del regista e dello sceneggiatore hanno saputo costantemente non far apparire tale.

Visti gli esiti seguenti, in questo viaggio «la notte – non – porta consiglio», ma porta una nuova storia, «un amore a Roma» che Flaiano fa nascere nel buio, come nelle sue riflessioni sulle serate romane.

Le serate romane sono lente e dolci a passare, partecipano dell'eternità. Il clima mite, la qualità rara delle strade e delle piazze, le ville che seppur sistemate – e sarebbe utile dimostrare che proprio tale funzione ha dato al verbo quel senso ironico che ha nel linguaggio comune – le ville che, merito loro dunque, non hanno perduto la pazzia principesca, le fontane di così buona compagnia, fanno il fascino e la forza di queste serate, dalle quali c'è molto da aspettarsi a patto che non si voglia impiegarle *ammazzando il tempo*, poiché tale pretesa – del tutto borghese – (questa parola ritorna nel significato antico: cattivo segno se durante l'assenza non ha saputo rifarsi una verginità) tale pretesa sottintende la lotta contro il vuoto che si sarebbe formato in noi stes-

si, essendo invece proprio condizione prima, dell'essere in armonia con queste tali serate, che un simile vuoto non esista; o almeno non infastidisca.

Naturalmente lo scenario romano favorisce negli attori che lo cavalcano le lunghe speculazioni; e di queste favorirebbe le lunghe conclusioni se non fosse nell'aria stessa di Roma un chiaro ammonimento a non esagerare: è invenzione romana lo schiavo che ricorda al trionfatore la sua natura umana e passeggera.

Così non accade nulla. Non fondano, coloro che vagano in queste serate, scuole di filosofia, ma soltanto arcadie che durano secondo la stagione e quasi sempre ottengono l'approvazione delle guardie notturne²⁷.

All'inizio della sequenza echeggia un lieve sottofondo musicale che continua in calando fino a morire. È la colonna sonora del film, un tema scritto da Carlo Rustichelli in forma di *beguine* in Fa diesis maggiore e tempo in quattro quarti, con una melodia estremamente distesa e cantabile che sostiene tutti i momenti quieti e rilassati della storia²⁸. In realtà il motivo comincia a sentirsi già nella parte finale dei titoli di testa, anticipato da un contro-tema più melanconico: una composizione in Si minore con melodia cromatica e tempo in due quarti, parimenti di Rustichelli, che viene utilizzata prevalentemente nelle scene di maggior intensità emotiva²⁹.

Nella prima metà della narrazione la colonna sonora tende ad affidare il tema melanconico a singoli strumenti: vengono usati in prevalenza un pianoforte verticale leggermente stonato, una chitarra e una fisarmonica, ma altrettanto spesso, a sostegno di particolari momenti positivi della *fabula*, appare un'orchestra di stile jazzistico impegnata in sottofondi ariosi e godibili. Tuttavia, quando il percorso dei protagonisti di *Un amore a Roma* si avvierà ad una chiusura in calando e nel futuro di Anna e Marcello apparirà concreta la possibilità reale del fallimento, il tema melanconico si trasformerà in "drammatico" con un sapiente inserimento di archi e percussioni, maggiormente adatti a valorizzare la tonalità minore su cui è costruito il tema melanconico.

La sceneggiatura, fedele al libro di Patti, collocava nell'elegante quartiere Prati sia la prima casa di Anna che l'abitazione di Marcello, ambientandovi anche molto dello sviluppo dell'azione. Risi invece decide di spostare molte sequenze del film nel cuore "antico" della città, probabilmente perché ritiene questo uno scenario più affascinante e più consono alle gesta del giovane Conte Cenni.

Quando il film inizia, mentre Marcello e Fulvia discutono animatamente sulla Scalinata di Trinità dei Monti, non c'è alcun tipo di commento sonoro e, nel silenzio, risalta soltanto il dialogo chiarificatore fra i due protagonisti, che spiccano nel vivido bianco e nero. Solamente nel finale della sequenza, quando Marcello si allontana fisicamente e simbolicamente da Fulvia, dirigendosi lentamente verso la Scalinata, con le mani in tasca, riappare una musica serena e distesa in sottofondo, e per pochi secondi, a sottolineare la riconquistata "libertà" dell'uomo. Ma questa felicità è soltanto uno "stato transitorio" della narrazione, e già durante la discesa della Scalinata torna a riecheggiare la melodia triste e melanconica in forma di *beguine*. Fulvia nel frattempo è già sparita nel buio della notte romana.

Nella sceneggiatura, quando Marcello scende dalla Scalinata di Trinità dei Monti per perdersi nel ventre della città, l'azione rapidamente si trasferisce e prosegue in Trastevere, dove «Marcello cammina felice. Tutto gli sembra nuovo, tutto lo colpisce



come una riprova della sua liberazione³⁰. Poi appare un uomo, che canta nella notte, ubriaco.

Anche se Elsa Martinelli ricorda «che c'erano pochi soldi»³¹, è forse esagerato pensare che Risi abbia diretto «in ristrettezze», ma è evidente come egli sia stato «oculato» nell'utilizzo del *cast*. Se i dialoghi e gli sviluppi della sceneggiatura sono praticamente «tutti» nel film, i maggiori cambiamenti, oltre che nell'ambientazione, si ritrovano nell'eliminazione di alcuni personaggi di contorno, come nella sequenza successiva, in cui non compare più l'ubriaco che canta nella notte. Marcello, camminando da solo, vede un gatto randagio e, nel cercare di prenderlo, dice:

«Ciao, gatto, come va? No, non scappare. Sei simpatico, lo sai? Ti va bene la vita, bello? Di', vuoi venire a casa con me? Ma no, tu stai bene qui, chissà quante gattine conosci da queste parti? Be', sono libero, adesso. Forse potrei partire, ma proprio adesso che sono libero... tu che dici? Hai ragione, meglio che resti. Che bella notte, che silenzio...»

Una voce si sente in lontananza.

Anna: «Signora! Signora Comparetti!»

Al gattino, simbolo di indipendenza, Marcello parla scherzosamente del piacere che prova per la riconquistata libertà e gli esprime la sua «voglia di fuggire», ormai immotivata, però, stante l'uscita di scena di Fulvia. Nella sequenza, commentata dal tema melanconico della colonna sonora, eseguito da una chitarra «romana», appare



chiaramente la cifra ironica di Flaiano: quando il protagonista affronta il tema della libertà, dall'ombra risuona, come una Nemese, la voce di Anna. Il regista ambienta l'incontro in Piazza del Grillo, nel Rione Monti, uno scenario molto affascinante. Prima inquadra un elegante cancello in metallo, poi il retro del castello medievale dei cavalieri di Rodi, dove sono dei resti delle strutture romane del Foro di Augusto, quindi utilizza come sfondo il portone barocco del Palazzo del Grillo³².

L'incontro tra Anna e Marcello avviene in uno scenario perfetto, dove in poche decine di metri si contrappongono, come osservandosi in un reciproco rispetto, antiche Mura romane, tracce di Medio Evo e splendidi Palazzi patrizi. È un luogo fuori dal tempo, ma immerso nella Storia, nel cuore della città. Quando l'uomo vede la donna, nel commento si ascolta nuovamente il tema sereno, quasi a voler ingannare gli spettatori illudendoli circa i futuri avvenimenti.

A questo punto romanzo e film si ricongiungono, sulla voce fuori campo di una donna che grida «Signora» e poi dal fischio di Anna, l'altra protagonista del film. Ecco quanto scrive Patti:

Nella strada completamente vuota, si scorgeva, in fondo, una figura femminile che andava e veniva da un portone guardando in su. Marcello affrettò il passo incuriosito. A mano a mano che si avvicinava sentiva un fischio modulato e poi una voce di ragazza che gridava ad intervalli: "Signora!"

[...] Parlava con un leggero accento veneto, con una semplicità che piacque subito a Marcello. Era una ragazza di circa vent'anni, indossava un cappotto giallo a campana con un grande bavero dal quale sorgeva il suo volto ovale e intelligente, senza rosset-

to. I capelli erano corti e un po' arruffati. Aveva un modo di fischiare brusco ed energico quasi da uomo, che contrastava piacevolmente con la sua bocca giovane, molto femminile³³.

L'incontro è raccontato in modo analogo nella sceneggiatura, che prevede anche la presenza di un camionista che dorme nel suo mezzo, in strada, e che viene risvegliato dal dialogo dei due. Di questo personaggio non vi è traccia nel film. Nel testo cartaceo quando Marcello si avvicina ad Anna, il gattino sparisce fra i ruderi romani, mentre per Risi la ragazza lo prende e se lo porta delicatamente al volto, forse memore della prima apparizione della Demongeot ne *La notte brava* e della scena di Sylvia a Fontana di Trevi³⁴. È indubbio che, come ricorda Risi, Flaiano «ritagliava i dialoghi direttamente dalla copia a stampa del libro e li incollava senza cambiare una virgola», ma aggiungendo del suo, come dimostra questo brano del romanzo di Patti:

“Non ho sonno. La serata è bella.”

Attraversarono la strada.

“Questo gradino mi pare migliore” disse Marcello avvicinandosi verso la saracinesca abbassata di un altro negozio. “È più comodo.”

“Sì, ma è il gradino della macelleria. Puzza di trippa e di coratella” fece la ragazza ridendo.

Sedettero sulla soglia del negozio del materasso.

“Lei è veneta, vero?” chiede Marcello.

“Si sente, eh?! Sono di Treviso.”

“Sta da molto tempo a Roma?”

“Quasi un anno.”

Ci fu una pausa. La ragazza fumava a lente boccate tenendo la testa appoggiata sulla saracinesca e le gambe allungate sul marciapiede. Portava scarpe basse senza tacco. Dall'apertura del cappotto giallo si intravedeva una gonna di stoffa scozzese. Ad un certo punto si mise a canticchiare a mezza voce: “L'autunno fa cadere tutte le foglie – che il vento raccoglie – portandole a te...”

“Scommetto che lei è una studentessa!” disse improvvisamente Marcello.

“In un certo senso, sì” rispose la ragazza. “Lo ero fino all'anno scorso, prima di venire a Roma”

“Adesso non lo è più?”

“Ho vinto un concorso cinematografico, a Portorose e sono venuta a Roma.”

“Allora, fa il cinema?”

“Già...spero di farlo. Mi hanno fatto un contratto. Finora ho avuto delle piccole parti, in tre film”

“Quali film?”

“*La figlia del Corsaro nero*, *Il pozzo dei miracoli* e *Sandokan alla riscossa*. Tre pizze.”

“Ho visto soltanto ‘La figlia del Corsaro nero’. Che parte fa lei?”

“Sono la nipote dell'oste. Quel tipo di ragazzina moscia moscia. Una parte veramente scema.”

“Ah. Ricordo! Molto carina invece. Non l'avevo riconosciuta. Vedo che lei parla in romanesco.”

“Parlano tutti così nell'ambiente. In un anno ho già imparato”.

[...] La ragazza si mise a ridere rovesciando la testa all'indietro fino a farla battere sulla saracinesca che risuonò. Poi raccolse le ginocchia, le circondò con le braccia e vi poggiò sopra il mento³⁵.

La stessa scena nella sceneggiatura diviene invece:

MARCELLO

Non ho sonno, Mi piace, la notte. C'è una calma, qui, un silenzio...(una pausa) Lei è veneta, vero?

ANNA

Si sente, eh? Sono di Treviso. Sto a Roma da pochi mesi. Lei invece è di Roma.

Marcello annuisce.

ANNA

Mi piace Roma. Sono tutti molto gentili e ognuno pensa ai fatti suoi. No?

Senza attendere risposta la ragazza comincia a canticchiare, piano:

ANNA

"I can't give you anything but love... baby [sic]!"

Il vetro della cabina del camion si abbassa lentamente e nel riquadro dello sportello appare la testa scarruffata e sonnacchiosa di un uomo. Anna e Marcello non se ne accorgono. L'uomo resta ad ascoltare, con contenuta e opaca indignazione. Marcello domanda:

MARCELLO

Scommetto che lei è studentessa.

ANNA

In un certo senso, sì. Lo ero fino all'anno scorso... Poi ho vinto un concorso cinematografico, a Portorose, e sono venuta a Roma.

MARCELLO

Allora, fa il cinema?

ANNA

Già...spero di farlo. Mi hanno fatto un contratto. Finora ho fatto solo una piccola parte, in "Povere ma belle", ma...

MARCELLO

Ah. Ricordo! Va molto bene, mi sembra.

Anna guarda Marcello, sorpresa, poi sorridendo:

ANNA

È meraviglioso, che lei mi abbia vista, perché tutta la mia parte l'hanno tagliata.

E ride, felice, come una bambina. Anche Marcello, passato il primo istante di imbarazzo, ride piano anche lui³⁶.

Come si può vedere Flaiano modifica il romanzo, rendendo il dialogo decisamente più esplicito, e così facendo "presenta" Anna ai futuri spettatori del film. Fa dire alla ragazza: «Mi piace Roma. Sono tutti molto gentili e ognuno pensa ai fatti suoi». Cambia il brano di una canzone degli anni Quaranta³⁷ con uno molto più esplicito: «I can't give you anything but love... baby!»³⁸. Trasforma i tre film interpretati in uno solo, a cui ironicamente attribuisce un falso titolo risiano, e dà alla storia un tocco di furba ironia, descrivendo la *gaffe* di Marcello che, per compiacere Anna, le dice di averla vista in una scena inesistente.

Risi recepisce quasi tutto, confermandosi abile e spiritoso: nel film sparisce «Portorose» ma rimane *Povere ma belle*. Soprattutto rimane, di Flaiano, il piacere con cui raffigura la ragazza che «ride, felice, come una bambina». La protagonista della sceneggiatura, molto più di quella del romanzo, è un personaggio "lieve", "leggero",

anche se non “frivolo”. Anna è un’immagine femminile così incantevole da poter pensare che lo stesso Flaiano possa essersi meravigliato di aver dato vita a una simile figura, quasi che anche lo scrittore abruzzese si fosse rispecchiato nello stupore del giovane Conte Cenni.

Il Marcello che la ragazza prende per «avvocato», che «non scrive novelle», ma «cose molto più noiose. Articoli di critica, di storia, saggi»³⁹, si sente rispondere, nel romanzo «Ah! Purtroppo io leggo soltanto novelle», nella sceneggiatura «Peccato. Io leggo soltanto novelle...» e nel film «Ah! Per me è arabo». Questa “leggerezza” incanta l’uomo, affascinato dalla grazia di lei, dalle sue «mani di ragazzina. Fanno pensare al liceo Mamiani», modificato poi in «Lei ha mani da ragazzina. Fanno pensare al Liceo-Ginnasio» e infine nel film in «Ha delle mani da bambina. Sembrano quelle di una scolarotta». Nella sceneggiatura, Anna non è abituata a tanta attenzione nei suoi confronti, a tanta cortesia. Mentre il romanzo di Patti prosegue in una descrizione, nella stesura Anna guarda la sua mano «come se la vedesse per la prima volta». Nel film lo stupore della ragazza è ancora più evidente.

Il romanzo prosegue poi con il primo approccio fra i due giovani:

“E questi capelli non li pettina mai?”

“Qualche volta” rispose mollemente Anna senza muoversi mentre Marcello le passava le dita in mezzo ai capelli; poi lui si curvò su di lei a guardarla. Lei non si mosse. Lui si avvicinò ancora e siccome lei non si muoveva le poggiò piano le labbra sulla bocca. Subito la bocca di lei si dischiuse con naturalezza. Marcello sentì la piccola lingua calda, odorosa di sigaretta farsi avanti in un bacio lungo e profondo. Il giovane non si aspettava un bacio di quel genere, così presto.

[...] Marcello segnò il numero del telefono; sulla soglia del portone, abbracciò ancora la ragazza. Lei gli dette un bacio lungo e molle come quello di prima, poi si sciolse lentamente dall’abbraccio [...]. Avviandosi verso casa pensava di aver trovato finalmente una donna che andava bene per lui. Tutto si era svolto con una semplicità meravigliosa. La ragazza non aveva detto nulla di sgradevole⁴⁰.

La sceneggiatura e poi il film si discostano dal racconto di Patti, presentandosi decisamente più audaci. I protagonisti infatti non si lasciano sulla soglia del portone (dove nel romanzo lo scrittore descrive un nuovo bacio) ma, attraverso l’occasione fornita dalla richiesta di Marcello di poter vedere delle fotografie di Anna, i due si ritrovano in casa di quest’ultima e passano lì una notte d’amore.

Questo nel libro avviene in modo molto simile (sarà Anna a chiedere a Marcello di salire a casa sua, per fargli vedere le fotografie delle sue interpretazioni cinematografiche), ma in un secondo incontro.

Il romanzo continua con Marcello che percorre le strade notturne di Prati abbandonandosi ad alcune riflessioni sull’incontro con Anna, esaminandone minuziosamente il comportamento e riconoscendo in lei uno stile tendente a evitare qualunque forma di sdolcinato sentimentalismo, fino a cullarsi nell’idea di aver trovato l’oggetto del suo desiderio.

Marcello [...] dopo poco tempo che conosceva una donna scopriva in lei cose che non andavano. Le donne erano sempre o troppo noiose, o attaccatice, o troppo civette, o amavano delle cose che lui detestava.

Talvolta erano troppo intellettuali e dicevano cose irritanti, oppure troppo stupide e volgari. [...] Egli cercava nelle donne la semplicità, l'intelligenza e una certa ingenuità. Quasi sempre l'intelligenza si accompagnava alla furberia e alla falsità, oppure si manifestava in maniera urtante e pretenziosa e la semplicità era soltanto apparente, ostentata. Quanto all'ingenuità essa era costantemente divisa dalle altre qualità e in dose così forte da far sospettare che si trattasse di cretineria⁴¹.

Nella sceneggiatura Marcello sviluppa questi pensieri subito dopo la notte d'amore con Anna. Nei dialoghi della sequenza, inoltre, vengono inseriti alcuni brani di una conversazione che nel romanzo di Patti, invece, fanno parte di un successivo colloquio, ambientato in un cinema-teatro:

“Non ti piace ballare?”

“M'annoio. E tu?”

“Anch'io. Le sale da ballo mi comunicano una grande malinconia.”

“Finalmente uno che non ama il ballo. Mi fa piacere che la pensi come me, così non mi proporrai di andare a ballare”.

[...] “Come si spiega il fatto che io stia così bene con te?” chiese Marcello. “Che cosa hai di speciale? Bisogna esaminare bene la cosa”.

“È un fatto misterioso. Indagheremo...” rispose Anna con un sorriso dolcissimo⁴².

Questi contenuti tornano nella sceneggiatura, dove Marcello li esprime nel tentativo di approfondire la conoscenza di Anna. Il comportamento della ragazza lo ha profondamente colpito:

La stanza ora è in forte penombra. Si indovinano nel letto, abbracciati, i due corpi seminudi di Marcello e Anna. Le spalle di Marcello, soprattutto. E il profilo del viso di Anna, appena rilevato dal lieve chiarore che entra dalla finestra. Marcello parla a bassa voce, calmo:

MARCELLO

Ci vedremo una di queste sere, se vuoi. Che fai di solito?

ANNA

Niente. Qualche volta vado al cinema, sola. Gli amici vorrebbero andare sempre a cena, fuori Roma, o a ballare...

MARCELLO

Non ti piace ballare?

ANNA

M'annoio. E tu?

MARCELLO

Anch'io. I posti dove si balla mi mettono una grande malinconia.

Anna sospira, poi, lieta, dice:

ANNA

Finalmente uno che non ama il ballo. Mi fa piacere che la pensi come me.

Una pausa, poi Marcello esitante chiede:

MARCELLO

Hai molti...amici?

ANNA

Sto quasi sempre sola. È meglio, no? Questa sera, per esempio, sono stata al Sistina, a sentire Joe Carrieri... Canta bene... urla un po', ma diverte... D'altra parte non è facile

abituarsi a una grande città; qualche volta ci si sente sperduti e si ha bisogno di un divertimento anche stupido, che non facci [*sic*] pensare... a niente.

Una pausa. Marcello poggia la testa sul cuscino e guarda il soffitto:

MARCELLO

Come si spiega il fatto che ci siamo conosciuti da poche ore e stiamo bene insieme, come due amici?

Anna sorride.

ANNA

È un fatto misterioso. Indagheremo...

Indica la finestra, che si va disegnando chiara nel buio della stanza:

ANNA

Guarda...L'alba. Dev'essere le sei passate. Senti il primo tram?

Si sente difatti il rumore di un tram che passa in una strada vicina.

MARCELLO

Il rumore del tram sostituisce il canto dell'allodola⁴³.

ANNA

Che cosa hai detto?

MARCELLO

Niente. Giulietta e Romeo. Due che dovevano lasciarsi all'alba, come noi. Con la differenza che si amavano...

Anna tace, Marcello continua a parlare a bassa voce, quasi a se stesso:

MARCELLO

È molto difficile oggi amarsi. Si gioca a carte scoperte. È più facile diventare amici, ed è meglio, in fondo. Eppure, se ci penso, mi sarebbe piaciuto innamorarmi. Ma le donne che ho conosciuto o erano false intellettuali, e dicevano cose irritanti, o erano stupide, troppo sicure di sé...Sì, amo le donne in blocco... non ridere... mi piacerebbe incontrarne una che mi desse il piacere di starle vicino. Cerco la semplicità, l'intelligenza e una certa ingenuità. Ma è raro che queste qualità si trovino insieme nella stessa persona. Non credi?

Anna tace, ma vediamo che improvvisamente gli occhi le si gonfiano di lacrime. Marcello non se ne accorge e continua, sempre a bassa voce:

MARCELLO

Quasi sempre l'intelligenza è furberia, la semplicità è falsa... L'ingenuità, cretineria. Dopo un po' devi scappare...

Improvvisamente si accorge che Anna sta piangendo. È molto sorpreso:

MARCELLO

Ma che hai? Piangi?

Anna non risponde, ma ha un breve singhiozzo che è il segnale di un pianto calmo, quasi lamentoso, sottovoce. Marcello si alza un po' sul letto e la guarda molto sorpreso.

MARCELLO

Che ti succede?

Anna scuote la testa, sempre continuando a piangere piano:

ANNA

Niente... Non dirmi niente...

MARCELLO

C'è qualcosa che non va? Ti ho offeso?

E siccome Anna ad ogni domanda scuote la testa, piano, Marcello insiste:

MARCELLO

Ti trovi nei guai? Sei a corto di soldi?

Anna scuote forte la testa e poggia il volto sul braccio di Marcello, scoppiando in un lungo sommesso singhiozzo. Marcello è sempre più stupito:

MARCELLO

Allora non capisco...Ti sei innamorata?

ANNA (piano, tra i singhiozzi)

Questo...non sarebbe un guaio.

MARCELLO

Va male il lavoro?

ANNA

No. Piango... ecco tutto...Non so perché.

Marcello la accarezza dolcemente, senza dir nulla. Anna dopo un po' tace e scoppia in una breve risatina di consolazione, da bambina.

ANNA

Che stupida, vero?

Si soffia il naso prendendo un fazzoletto dal comodino. Poi con la voce ancora impastata di pianto, continua:

ANNA

Non so... mi succede a volte di sentirmi triste, in un fondo a un pozzo [*sic*] ... le prime volte qui a Roma, piangevo sempre la notte... così senza motivo... Scusami... (ride)

Marcello l'accarezza:

ANNA (piano, riconoscente)

Come sto bene con te...(una pausa) Ma adesso debbo mandarti via... mi dispiace...

Si alza sul letto a sedere, ha completamente cambiato voce. Dice quasi allegra:

ANNA

La settimana prossima sarò un po' più libera? Mi telefonerai?

Marcello è un po' sorpreso dal rapido cambiamento. Anna intanto salta dal letto e si infila la gonna.

ANNA

Mi alzo anch'io, devo venirti a aprire il portone... e sorride⁴⁴.

La descrizione e i dialoghi nella stanza “in forte penombra” fanno parte dei punti della sceneggiatura evidenziati dal funzionario del Ministero, che aveva rinviato il giudizio definitivo, poiché le sequenze potevano «essere meglio valutate sul fotografico»⁴⁵. E, infatti, la Commissione di revisione della Direzione dello Spettacolo, il 12 novembre 1960, «rilascia il [...] nulla-osta» al film a condizione che vengano rispettate le «seguenti prescrizioni»:

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritte della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) che ne sia vietata la visione ai minori di anni 16.

3°) che siano eliminate le sequenze di Anna e Marcello a letto, dalla battuta di Marcello “ci vedremo una di queste sere” a quella di Anna “indagheremo” (compresa)⁴⁶.

Anche il resto della ripresa girata è analogo a quanto aveva scritto Flaiano, compreso *Giulietta e Romeo*. Forse anche per questa cesura, lo sviluppo e la rapidità dell'azione disorientano. Si incorre in una sorta d'ellissi che non chiarisce la “tempistica” di quel bacio prima e di quanto accade più tardi. A ripristinare un po' di equili-



brio interviene l'atteggiamento di Anna alle parole di Marcello, che prima si gira nel letto dandogli le spalle e poi inizia a piangere. Nonostante essa stessa sembri considerare come insensato il suo comportamento, rimane la sensazione di aver assistito a un vero "colpo di fulmine". Infatti, prima di accompagnarlo alla porta, Anna manifesta l'intenzione di volerlo rivedere, quasi a sottolineare che non si tratta per lei di un'avventura fine a se stessa⁴⁷.

La sequenza, pur raccontando il primo incontro amoroso tra i due, è velata da una sorta di inquietudine di fondo, manifestata dal pianto immotivato di Anna e dal commento di Marcello, che, di fronte alle lacrime della ragazza, sa dirle, solamente: «Ti trovi nei guai?», offrendole del denaro. Questa contraddizione è sottolineata dalla melodia melanconica, resa ancor più "morbida" dalla fisarmonica e da un'inquadratura dei tetti di Roma che evoca atmosfere *bohémienne*.

Marcello e Anna si salutano sul portone di casa della ragazza, l'uomo si incammina per la Salita del Grillo, incorniciato dall'arco del Palazzo. Nella sola sceneggiatura riappare il camionista, a cui la ragazza «sorrisce con un'intenzione segreta e quasi provocatoria, mentre socchiude il portone».

La casa dei Conti Cenni, nel film, è Palazzo Cenci, a Piazza delle Cinque Scole, di fronte al Ghetto, tra Via Catalana e Lungotevere de' Cenci. Si tratta di un antico palazzo nobiliare⁴⁸, dove tutto gronda storia e cultura, compresa, naturalmente, la nobile figura del padre. Marcello vi rientra, e intavola con lui, che si trova a letto, una breve discussione.

Nella sceneggiatura si legge:

Una vasta stanza, illuminata da una sola veilleuse che è sul comodino, accanto al grande letto matrimoniale. Anche qui vecchi mobili, tappeti, quadri. Sulla parete dove appoggia il letto, un grande crocifisso. Nel letto, avvolto in una veste, da camera, c'è il conte Cenni, padre di Marcello, un bel vecchio sui settant'anni. È seduto, la schiena

appoggiata a due cuscini e sta leggendo una rivista illustrata. Sentendo aprire la porta, il Conte si riscuote dalla sua lettura.

PADRE

Oh, Marcello... che fai, già in piedi?

MARCELLO

No, papà, rientro adesso.

PADRE

Ah, mi pareva... Hai trovato le sigarette?

MARCELLO

Sì, grazie, papà... Hai bisogno di qualcosa?

PADRE

Niente, grazie, tra poco mi alzo... Va' pure...

Marcello sorride e prosegue nel corridoio, apre un'altra porta ed entra nella sua stanza.

È un vasto ambiente, acconciato a studio, con estro. Piena di libri, di quadri e di stampe. Marcello si toglie la giacca, accende la lampada del comodino e si butta sul letto, pensoso.

Il volto di Marcello. Una lunga pausa, poi la voce di Marcello commenta:

VOCE DI MARCELLO

Avvertiva ancora la sensazione di quel corpo tenero, elastico e perduto che aveva aderito a lui senza freni. E tentava di spiegarsi il futile segreto di quelle lagrime... Tutto si era svolto con una semplicità meravigliosa, Anna non aveva detto niente di sgradevole... era una brava ragazza... ma pensava che non l'avrebbe più rivista, e il giorno dopo quell'avventura gli sembrò già assurda...⁴⁹

La casa sembra un vero museo e Risi dirige la sequenza esattamente come è scritta. Ma quando Marcello, rafforzato nello spirito dall'incontro con Anna, parla al padre della sua voglia di ricominciare a scrivere, dicendogli «Taglio i ponti per un po' e mi rimetto a lavorare», l'uomo gli chiede se voglia «dare la Docenza», ossia fare un concorso universitario. È questo un argomento già presente nel romanzo di Patti e che nella sceneggiatura appare successivamente. Poi l'uomo si ritira nel suo studio, dove, di fronte a una finestra, riflette sulla nottata trascorsa, fumando. Anziché assumere la forma di un flusso di coscienza, i suoi pensieri sono affidati alla voce del narratore. Di fondo si ascolta il tema melanconico, suonato con un pianoforte ad ottave trillate e rallentato nel ritmo, in modo grave e solenne, in sintonia con l'entrata in scena dell'anziano Conte Cenni che, ed è evidente, non approva lo stile di vita del figlio, in cui la notte e il giorno sembrano confondersi.

In questa scena c'è un'intuizione notevole, dovuta quasi certamente a Risi, che conferma indirettamente una delle sue chiavi di lettura della storia. Mentre in sceneggiatura la stanza di Marcello è «un vasto ambiente, acconciato a studio, con estro. Piena di libri, di quadri e di stampe», nel film lo stesso luogo è «dominato» da un'enorme mappa di Roma, che prende metà parete, quasi che la «Storia» governasse e reggesse il futuro di Marcello Cenni, potenza e limite delle sue azioni.

Il secondo capitolo del romanzo racconta il nuovo incontro dei due protagonisti. Patti si sofferma sul passaggio di Marcello alla redazione del quindicinale letterario «Il Raduno», dove si riunivano i suoi amici scrittori, per arrivare poi all'appuntamento di Anna e Marcello che si recano al cinema-teatro a vedere uno spettacolo, quin-

di in una pizzeria e infine approdano nell'appartamento di Anna, con la scusa di vedere delle fotografie. La signora Comparetti dice ad Anna che le aveva telefonato per due volte Curtatoni e che aveva chiamato anche la Scalera. Dopodiché i due raggiungono la camera da letto e si concedono, con le parole di Patti, un «amplesso intensissimo»⁵⁰ al termine del quale Anna ritorna ad essere «di colpo la fanciulla calma ed ironica di prima»⁵¹ e con naturalezza, accendendosi una sigaretta, dice a Marcello: «Dovevamo guardare le fotografie» [...] riprendendo il pacco delle fotografie dal tavolo»⁵².

Nella sceneggiatura il secondo capitolo del romanzo è compreso nella sequenza già descritta e rappresenta l'ellissi considerata precedentemente. Il testo elimina questa parte rendendo più rapida e intensa l'azione e calando questo *Amore a Roma* in un clima di ambiguità emotiva che segue lo sviluppo della storia. Questo era certamente al di fuori dagli schemi contemporanei e ancora oggi si può avvertire l'audacia della messa in scena cinematografica, ulteriormente esaltata dal livido bianco e nero del film.

Una veloce dissolvenza incrociata chiude l'inquadratura di Marcello alla finestra per riprenderlo all'interno di una galleria d'arte dove rivede Fulvia. I due trascorrono la serata insieme. Cenano in una trattoria di Trastevere e poi vanno ad uno spettacolo di varietà dove Marcello tra il pubblico scorge Anna che, simile a una Lolita, con un ingenuo «lecca lecca» in bocca, assiste da sola allo spettacolo. La ragazza è ripresa sia attraverso la soggettiva di Marcello che con la macchina da presa posta di fronte a lei, e questo effetto di «disorientamento», causato dall'alternanza di «soggettive» e «oggettive», enfatizza la confusione provata dall'uomo nel rivederla. A conferma di questo stato d'animo del protagonista, nel momento in cui la ragazza esce, improvvisamente, dal locale, prima della fine dello spettacolo, Marcello la segue con la scusa di dover fare una telefonata. Tuttavia, quando raggiunge l'uscita Anna si è già dileguata tra i vicoli di una Roma ancora una volta semideserta.

Anche questa sequenza è frutto della fantasia di Flaiano, che ridisegna cinematograficamente la trama. Patti, infatti, nel romanzo descrive le riflessioni di Marcello, che pensa: «Questa ragazza io la sto modellando come piace a me»⁵³.

Lo sceneggiatore non semina invece alcuna simile sensazione, evitando di esprimere qualsiasi forma di giudizio che possa modificare il distacco dimostrato fino a quel momento. Flaiano, che sembra voler mantenere l'assoluta parità tra il «sapere» degli attori, quello del narratore e quello dello spettatore, descrive così le sequenze all'interno della sceneggiatura:

GALLERIA D'ARTE (LA TARTARUGA) – (Interno Sera)

Una piccola galleria d'arte, con quadri astratti alle pareti. Una folla di visitatori (signori, pittori, ragazze) riempie tutte le sale. Pochi guardano i quadri. La gente è occupata per lo più a parlare, a bere (è il giorno dell'inaugurazione di una mostra) a ridere. In questa folla vediamo Marcello, solo. Una mano lo tocca sulla spalla, Marcello si volge e vede Fulvia, che sorride.

VOCE MARCELLO

In una galleria d'arte una sera rivede Fulvia. Il loro incontro fu cordiale, Fulvia aveva deciso di giocare la parte dell'amicizia...

Fulvia che sorride a Marcello e insieme guardano un quadro.

VOCE DI MARCELLO

E di rinunciare al suo broncio di amante abbandonata. Marcello gliene fu grato. Poiché si annoiava, si offrì di accompagnarla...

TRATTORIA CESARETTO – (Interno Notte)

La piccola trattoria è piena zeppa e il corridoio anche, di gente che sta in piedi e aspetta. A fatica, Marcello e Fulvia si fanno largo tra i clienti in piedi e vanno verso un tavolo già occupato da amici di Marcello.

VOCE DI MARCELLO

Andarono a cena in una trattoria di via della Croce...

TEATRO ARLECCHINO – (Interno Notte)

Sul palcoscenico, un giovane cantante sta facendo il suo numero. Aggrappato con una mano al microfono, canta: Eso es el amor”.

VOCE DI MARCELLO (continuando)

... e per noia finirono in un varietà.

Da questo momento la colonna sonora è reale, e il cantante continua la sua esibizione.

In due poltrone delle prime file, Marcello e Fulvia ascoltano. Marcello è un po' annoiato. Fulvia invece è attenta. Il cantante termina la sua canzone tra gli applausi vivaci del pubblico. Subito si leva un siparietto e appare una donna che si prepara a fare il suo numero di spogliarello.

(Nota: per questa scena sarà bene attenersi allo spettacolo dell'Arlecchino.)

Marcello, sempre più nervoso, si volta e, con sorpresa, vede, qualche fila più indietro, Anna, che attenta segue lo spettacolo. Evidentemente è sola, perché accanto c'è una coppia di signori maturi che parlano tra loro.

Marcello ritorna a guardare il palcoscenico, dove la stiptateuse [sic] ha già portato avanti il suo numero. Poi guarda ancora verso Anna. Anna adesso si è distratta, sta allacciandosi l'impermeabile. Di colpo, si alza e si avvia nel canale verso l'uscita.

Marcello la segue un po' con lo sguardo, poi rivolto a Fulvia:

MARCELLO (a bassa voce)

Scusami, sono le undici, devo telefonare a... Permetti?⁵⁴

Anche in questa occasione Risi, dirigendo il film, conserva, in pratica, tutti i dialoghi, ma elimina i luoghi flaianei⁵⁵, forse perché troppo conosciuti e, quindi, “costosi”. Il primo dei due interni in cui sono girate le brevi sequenze è difficile da identificare, probabilmente si tratta di un locale ricostruito in studio⁵⁶, la “trattoria di Trastevere” è l’«Antica Pesa», oggi elegante ristorante ma già in quegli anni uno dei più noti e caratteristici locali romani, frequentato dal mondo del cinema e dell'arte, mentre la terza sequenza è prima all'interno del Teatro dei Satiri e poi su Piazza di Grotta Pinta, dietro Campo de' Fiori⁵⁷.

Quando, nella rapida sequenza, fortemente emotiva e ben sottolineata dal triste e semiscordato pianoforte verticale, Marcello si ritrova solo sulla piazza, alla disperata ricerca di Anna, immerso nel buio della notte romana, sullo sfondo compare un'ignara signora che esce di corsa da un portone e quasi fugge nel momento in cui si avvede della presenza della *troupe*. Nella sceneggiatura era previsto che nel teatro venisse rappresentato uno spettacolo di spogliarello. Si tratta di uno dei punti evidenziati nella “revisione” ministeriale, che naturalmente sparisce nel film.

L'incontro con la “trasparente”, ma funzionale Fulvia, muove il racconto. Infatti nella sceneggiatura la sequenza si chiude con una dissolvenza, a cui segue:

CINECITTA' – (Esterno Giorno)

[...] VOCE DI MARCELLO

La solitudine di Anna, che aveva vista quasi sperduta nella notte, spinse Marcello a ricercarla... per il rimorso di un'amicizia che aveva offerto e subito dimenticato...⁵⁸

Risi, nel film, affida le riflessioni di Marcello alla voce narrante: «Il ricordo di Anna che aveva intravisto quella sera, spinse Marcello a ricercarla, per il rimorso di un'amicizia che aveva offerto e subito dimenticata».

Nel romanzo sarà invece Anna, nel terzo capitolo, a invitare Marcello alla Scalera, sul *set* del film che sta interpretando. La ragazza gli chiede di essere raggiunta durante la pausa di lavoro, in modo da poter fare colazione insieme. Per questo motivo il giorno successivo Marcello si reca presso la casa di produzione. Sul libro di Patti si legge:

Anna era ancora nel teatro di posa chiuso perché stavano girando. Marcello si mise a passeggiare nel cortile fra comparse vestite da antichi romani che bivaccano attorno alle aiuole. [...] fu avvicinato da un uomo magro e anziano che indossava un frac; [...] Protendendo una sigaretta l'uomo chiese: "Che mi fa accendere?" Sotto la patina allegra del cerone si vedeva il suo volto scavato e macerato dalle privazioni e dagli anni, che, unito al frac rattappito e alla camicia gialla, conferiva a quel personaggio un aspetto macabro. [...] Mentre parlava con quella amareggiata comparsa Marcello vide Anna che gli veniva incontro. Era vestita con un ampio abito ottocentesco stretto alla vita e coi fianchi gonfi di crinolina. [...] "Andiamo un momento nel mio camerino" disse lei tutta felice prendendolo per il braccio, "e poi andiamo a colazione"⁵⁹.

Nella sceneggiatura e poi nel film cambia molto. L'azione è spostata a Cinecittà. Sia Flaiano, che Risi e poi De Sica, che fa un cameo molto divertente, danno un taglio completamente diverso alla sequenza. Il mondo del cinema rappresentato in queste sequenze era stato già descritto dall'ironico Flaiano, sempre attraverso l'interpretazione di De Sica, nel delizioso *Scena all'aperto*⁶⁰, un episodio che fa parte di *Tempi nostri (Zibaldone n. 2)* di Blasetti, nel 1954. Nel cinema di Risi, invece, l'ambiente di Cinecittà era già apparso in *Viale della speranza*⁶¹ del 1953 e tornerà subito dopo in *Una vita difficile* del 1961⁶².

Il tono utilizzato da Patti nel suo romanzo, pur descrivendo blandamente lo stupore di Marcello sul *set*, è consono all'«ampio abito ottocentesco stretto alla vita e coi fianchi gonfi di crinolina» di Anna, sicché il brano pare essere una sorta di visita guidata negli stabilimenti. La sceneggiatura trasforma invece tutto l'episodio, descrivendo il giovane come una sorta di «marziano a Roma» in un ambiente che non è il suo⁶³. E Risi si adegua molto volentieri, aggiungendo al film un grottesco che è nelle sue corde, una certa romanesca volgarità non presente in Flaiano, una manifesta enfasi nei toni. Quando Marcello, un po' intimidito, entra nell'ampio teatro di posa, un operaio con un berretto da *baseball* calato sugli occhi, avvolto in una nuvola di fumo, gli bofonchia, ruvido: «Attento ai cav!». Una pausa silenziosa a cui segue un rumore secco: il giovane Conte Cenni è inciampato e, subito dopo, educatamente, risponde con un «Grazie».



Nei dialoghi della sceneggiatura ci sono già *Il figlio dei barbari*, il vestito da giovane romana di Anna che riporta a *La battaglia di Maratona*, i tecnici pigri, i rumori assordanti dello studio, l'incapacità della ragazza e la "santa pazienza" del regista rassegnato, il brusio, i rumori, il clima del cinema. Ma questi aspetti vengono ancora più esaltati da Risi quando dirige, con la complicità di De Sica e di tutta la *troupe*, che pare divertirsi nel girare. Un clima cameratesco, amicale: se nei conti finali del film non sono elencati i costi della ripresa realizzata davanti alla piscina di Cinecittà⁶⁴, parimenti non vi è traccia neanche del compenso di Vittorio De Sica⁶⁵. La tunica che porta la Demongeot sembra, seppur accorciata, quella che indossava ne *La battaglia di Maratona*, mentre il gonnellino di Jacques Sernas, un pezzo di cuoio stretto in vita, ricorda quello de *La regina dei Tartari*, un film di Sergio Grieco che l'attore stava interpretando contemporaneamente in un altro teatro di Cinecittà. Ironia della sorte, il titolo francese è *La Reine des barbares*.⁶⁶

Tutti gli attori sembrano prendere in giro se stessi e gli altri. De Sica si agita, inutilmente, discute con una segretaria, polemizza coi rumori fuori scena. Protettivo accoglie Anna, prendendole il viso fra le mani e dicendole: «Così stai meglio, con quel trucco parevi una...», senza concludere la frase, poi cerca di spiegare alla giovane e inesperta attrice come deve muoversi sul *set*. Jacques Sernas interpreta il ruolo



di Toni Meneghini, un divo famoso dei film storici e mitologici, ossia quello che effettivamente faceva in Italia ormai da anni⁶⁷.

La sceneggiatura anticipa la “presentazione” del personaggio di Meneghini che appare sia nella scena nel teatro di posa sia in quella immediatamente successiva nel giardino del ristorante. Nel romanzo, invece, l'uomo si vedrà solo successivamente, accanto ad Anna, su un *set* cinematografico a Capri.

In un'intervista di un paio di anni dopo, la Demongeot, pur senza fare nomi⁶⁸, racconta come le fossero capitate, in scena, situazioni come quella descritta nel film, ricordandosi dei registi che avevano fatto mettere due “pedanine” sotto i piedi del divo, perché questi doveva sembrare più alto dell'attrice⁶⁹.

Il romanzo di Patti prosegue raccontando come Marcello, entrando nel camerino di Anna, venga accolto da quest'ultima, allegra come suo solito, nell'atto di spogliarsi per poi rimanere in sottoveste. La ragazza rinnova l'invito a pranzare assieme. Subito dopo un altro personaggio bussa e poi fa il suo ingresso nel camerino. È l'ingegner Curtatoni. Anna farà le presentazioni qualificando l'uomo come un vecchio amico. Patti qui descrive Marcello un po' infastidito dal fatto che Anna lo ricevesse in quella tenuta intima, che riteneva riservata solo a sé. Tratteggia poi la figura di Curtatoni:

L'ingegner Curtatoni poteva avere circa quarantasette anni, era vestito con una cura che nel nodo della cravatta, nella forma del colletto, nel doppio nodo che aveva nei lacci delle scarpe, nell'orologio legato sopra il polsino della camicia di seta avo-

rio, nei capelli fortemente schiacciati dalla spazzola sulle tempie, rivelava una certa grettezza⁷⁰.

Poi, prosegue Patti:

Anna si tirò su la gonna per sistemare gli elastici del reggicalze scoprendo lentamente prima una coscia, poi l'altra, poi cominciò a levarsi il trucco, adoperando tovagliolini di carta, si spalmò le guance con la crema per togliere il cerone; piegandosi in avanti per asciugarsi il viso, la sottoveste leggerissima si scostò facendo vedere il seno. Compiva queste operazioni con movimenti semplici e familiari e Marcello era assai contrariato che il Curtatoni assistesse, entrando anche lui in quel piccolo camerino, nell'intimità della ragazza. "Adesso andiamo a fare colazione", disse Anna⁷¹.

La ragazza invita anche Curtatoni che però declina, asserendo di aver già mangiato.

Quando il Curtatoni fu uscito Anna disse:

"Che te ne pare? Mi fa la corte da molto tempo. Tipo di commesso viaggiatore, è vero? Ma non è antipatico."

"Lo conosci da molto tempo?" chiese Marcello.

"Saranno sei mesi. Mi telefona sempre. Ma lo vedo di rado."

"La sera che sono venuto su da te per la prima volta, aveva telefonato."

"Come fai a saperlo?"

"Mi è rimasto impresso questo strano nome quando la signora ti ha detto: 'Ha telefonato due volte il signor Curtatoni'."

"Ah! Sì. Era proprio lui."

"E da allora non lo avevi più visto?"

"Qualche volta, mi pare. Poi è partito."

"Non me ne avevi mai parlato."

"Non aveva alcuna importanza," disse Anna prendendo per il braccio Marcello e avviandosi verso la porta.

Marcello avrebbe voluto fare altre domande, chiedere perché si dessero del *tu*, come si erano conosciuti e dove, ma si trattenne per non apparire fastidioso. La figura di Curtatoni però lo aveva messo di cattivo umore⁷².

Anche in questa occasione la sceneggiatura, che poi Risi dirigerà senza particolari cambiamenti, conserva gran parte del romanzo ma delinea un Marcello meno insicuro e dubbioso, che quasi provoca la ragazza. La sequenza introduce anche il gruppo dei golosi affaristi che prende il posto della redazione del ben più intellettuale «Il Raduno». Si tratta di una «setta», il termine rimane anche nel film, che va in Trastevere «per ragioni puramente gastronomiche», e di cui fa parte anche il padre di Marcello, la «guardia nobile di Sua Santità», che Curtatoni ben conosce e ossequia con enfasi:

CINECITTA' – CAMERINO DI ANNA – (Interno Giorno)

Marcello entra nel camerino. Anna è alla toletta e si sta svestendo, ha indosso soltanto una leggera camicia, sotto la quale si indovina il suo corpo nudo. Volgendosi, Anna vede Marcello e ha uno scoppio di gioia sincera:

ANNA

Oh, lei! Come ha fatto a trovarmi?

Marcello sorride. Guarda Anna e il piccolo camerino, pieno di costumi appesi.

MARCELLO

Ci sono riuscito. Ma non ci davamo del "tu"?

Anna scoppia in un'allegria risata.

ANNA

Certo. Ma dopo tanti giorni...Credevo che mi avessi dimenticato...

Marcello va verso Anna, poi la stringe piano tra le braccia.

MARCELLO

Scappi senza lasciare tracce [*sic*] ...

ANNA

Hai telefonato alla pensione?

MARCELLO

Sì, ieri. La signora Comparetti. È stata sgarbata, abbastanza. "Non è più qui" – e, via, ha chiuso il telefono.

Anna guarda negli occhi, dolcemente, Marcello. Poi dice:

ANNA

Sì, ho dovuto cambiare. È stato per quella notte, sai? Sì! Sì è accorta di te e mi ha fatto una scenata.

Marcello, un po' perplesso:

MARCELLO

Ma non ci aveva visti.

ANNA (accesa)

E invece ci aveva visti. È una donna terribile. Basta! Sono molto contenta di rivederti. E sono così eccitata. Oggi ho avuto la mia scena importante, sai! E me la sono cavata benino. Oh, caro. Ho pensato molto a te...

MARCELLO

Con simpatia?

ANNA

Anche con un po' di rabbia. Non ti facevi vivo. E non sapevo dove trovarti. Adesso, per prima cosa, mi darai il tuo numero di telefono...

Indica un gran mazzo di fiori, incartato.

ANNA

Hai visto? Omaggio di ammiratori. Pensa, per un attimo ho creduto che fossi tu...

Marcello si china a baciare Anna e la stringe a sé, più forte. Sente tra le braccia il suo corpo nudo sotto la leggera camicia e fissa Anna serissimo, stringendo un po' le mascelle, già turbato. Anna tenta di liberarsi, mollemente:

ANNA

No...ti prego. Ho ancora il trucco... Ti prego... Che prepotente...

La sua voce si fa più debole. Svincolandosi, si dirige in realtà verso la porta, che preme con le spalle. Marcello non l'ha lasciata e la segue in questa manovra prudentziale. I loro volti sono vicinissimi, Anna è quasi persa nell'abbandono e mormora piano:

ANNA (mollemente)

Come sei forte... quando vuoi...

Marcello la bacia con forza. In questo momento si sente bussare alla porta. Anna si stacca rapida e va verso la toletta, fingendo di pettinarsi. Dice:

ANNA (calma)

Avanti.

Marcello è rimasto presso la porta, sorpreso dal rapido cambiamento di Anna e soprattutto della padronanza della sua voce. La porta si apre e appare Curtatoni, cinquantenne, vestito con molta cura, rasatissimo, coi capelli ben schiacciati dalla spazzola. Il suo volto, un po' lavorato ma levigatissimo, tradisce una sensualità di natura sbrigativa, senza abbandoni sentimentali. Entra con un largo sorriso d'intesa.

CURTATONI

Disturbo? La nostra carissima Anna!

Anna gli va incontro, porgendogli tutte e due le mani.

ANNA

Oh, chi si vede. Grazie delle rose! Non sapevo che fossi tornato. (presentando) L'ingegnere Curtatoni, un mio vecchio amico. Marcello Cenni.

CURTATONI

Figlio del conte Cenni, guardia nobile di Sua Santità.

MARCELLO

Sì.

CURTATONI

Ah, conosco bene suo padre, (ad Anna) Sono tornato ieri sera ho incontrato Peppino e mi ha detto che oggi lavoravi qui... Volevo salutarti, dopo tanto tempo...

ANNA (togliendosi il trucco)

Sei stato fuori quasi due mesi!

CURTATONI (allegro)

Ma appena di ritorno il primo pensiero è per te. Vedi? (a Marcello) Noi ci vediamo spesso con suo padre, sa la nostra è una setta, il notaio Montevarchi, l'avvocato Fassi, Folster... Conosce? Spesso andiamo a Trastevere per ragioni puramente gastronomiche. In vicolo del Moro. Conosce? Ah, bisogna che provi, assolutamente.

Mentre Curtatoni parla, Anna ha indossato una gonna e un pullo-over [sic]. E ha scritto qualcosa su un biglietto.

CURTATONI (a Anna)

Giri anche oggi?

ANNA

No, oggi ho finito. Adesso io e Marcello andiamo a colazione.

CURTATONI

Mangiate qui? È un'imprudenza. Io ho già fatto colazione, grazie. Sono venuto soltanto per salutarti. Adesso vi lascio.

Poggia le mani sulle spalle di Anna e la fissa sorridendo. Una pausa.

CURTATONI

Ti trovo meravigliosamente. In forma splendente. Ti telefono uno di questi giorni, così facciamo quattro chiacchiere. Anna, dandogli il biglietto:

ANNA

Sì, telefonami. Questo è il nuovo numero. Ho cambiato. Curtatoni intasca il biglietto. Poi stende la mano a Marcello.

CURTATONI

Arrivederla. E ossequi a suo padre.

MARCELLO

Arrivederla.

Curtatoni esce. Marcello è rimasto presso la porta. Anna lo guarda. Prende la borsa.

ANNA

Ho detto che facciamo colazione insieme per mandarlo via. Ho fatto male?

MARCELLO

No, anzi, è un'idea.

ANNA

Che te ne pare? Mi fa la corte. Tipo di rappresentante in grande stile, è vero? Ma non è antipatico.

MARCELLO (poco convinto)

No... Lo conosci da molto tempo?

ANNA

Un sei mesi... Mi telefona spesso, ma lo vedo di rado...

MARCELLO

Aspetti altri amici?

ANNA (stupita)

No... che domanda...

Marcello chiude la porta a chiave e va verso Anna, che si lascia abbracciare di nuovo turbato (*sic*) e incapace di resistere. Ma di colpo si libera, va alla porta, gira la chiave e dice:

ANNA

No, ti prego... Andiamo.

E sorride, dolcissima.

DISSOLVE⁷³

Mentre in Patti l'invito a colazione avviene prima dell'entrata in scena di Curtatoni, nella sceneggiatura questo diviene il pretesto per liberarsene. La ragazza spiega, manierata, a Marcello: «Ho detto che facciamo colazione insieme per mandarlo via. Ho fatto male?».

Come già notato nelle recensioni dell'epoca, Gora nell'interpretare Curtatoni fa un ritratto un po' sopra le righe, ma molto efficace e spesso divertente, di questo agiato borghese, un sardonico *bon vivant* lontanissimo dai tormenti interiori del protagonista.

Il romanzo prosegue con Marcello ed Anna che vanno a fare colazione:

Il ristorante dello stabilimento era affollatissimo. Gomito a gomito nei vari tavoli sedevano antichi romani, personaggi settecenteschi e giovani con camicie a scacchettoni e chiusure lampo che si parlavano da un tavolo all'altro con accenti gravi. [...] Un ometto piccolo e gracile con gli occhiali spessi e i baffi neri parlava con una sicurezza e un'aggressività che contrastavano singolarmente con il suo aspetto smunto e rachitico. "A maschiè," disse l'ometto ad Anna con un vocione rauco inadatto al suo fisico, senza neanche guardare Marcello "la tua amica bisogna che si calmi. Si dà un sacco di arie. *Che si crede da esse?*"

"Ma quella è scema. Non ci fare caso" rispose Anna.

"Chi è?" chiese Marcello a bassa voce.

"È l'operatore Marcacci, molto bravo" rispose pianissimo Anna.

"Anna," gridò dal fondo della tavola il giovane attore settecentesco "ho dimenticato il mio golf nel tuo camerino, l'hai trovato?"

"Sta lì. Vieni a prenderlo," rispose Anna. "Hai lasciato pure l'accendino."

"E non ha dimenticato altro?" disse con grevazza l'operatore Marcacci ridacchiando. "Si vede che lo hai rintontito. E i pedalinì non li ha dimenticati?"

Tutti si misero a ridere.

[...] "È un ambiente divertente" disse Marcello bevendo un bicchiere colmo di vino, con un tono di leggera superiorità. "Però quell'operatore Marcacci è antipatico e volgare."

“Ma è il più bravo di tutti” rispose Anna parlandogli all’orecchio. “se lo conoscessi meglio ti accorgeresti che è molto simpatico”⁷⁴.

Il capitolo del romanzo si chiude infine con questa considerazione dello scrittore:

Sul tavolo ricoperto di fogli di carta inzuppati di macchie di vino e di schizzi di sugo, tra il fumo che navigava nell’aria, nei volti ricoperti dal cerone, gli occhi delle donne splendevano con un brillio insidioso e affascinante, in un clima come di impunità dove tutto era possibile, che sarebbe molto piaciuto a Marcello se non lo avesse turbato il pensiero che ci si trovava in mezzo, indifesa, Anna⁷⁵.

Il ristorante dello stabilimento, conseguentemente, la sceneggiatura lo porta a Cinecittà. «Sotto la vasta pergola, varie tavole sono occupate da attori e operai, che mangiano. Molti attori sono ancora vestiti da “barbari”. Ad un tavolo vediamo Toni Meneghini, assieme a un uomo basso con occhiali (Marcacci)»⁷⁶. In mezzo alla gente di cinema, Anna e Marcello, pranzano, romanticamente. A differenza del libro, Anna chiede a Marcello se sia «un conte “vero”». L’uomo si dà del «conte abbastanza spiantato». In un clima affettuoso Anna dice: «[...] mi piaci molto. (Ride) No, che vorrei essere... la donna che tu vuoi per passarci il tempo senza annoiarti, come dicevi, ricordi? (seria) Mi basterebbe. Con te mi sento sicura non so, mi dai un senso di protezione, di calma...»⁷⁷. Anche lei piace a Marcello, ma Marcacci e Meneghini interrompono l’idillio, romanticamente sostenuto da un sassofono contralto che interpreta la melodia serena della colonna sonora, successivamente ripresa anche da una mesta fisarmonica alla “francese”. Quando Meneghini dice ad Anna di aver dimenticato il suo golf nel camerino, Marcacci aggiunge: «E non ha dimenticato altro? Le scarpe non l’ha dimenticate?».

Il tono di voce di Marcacci e questa confidenza, perfidamente celata dietro una conversazione che usa il “lei” ma sottintende chiaramente il più intimo “tu”, risvegliano i dubbi e le insicurezze di Marcello, che non riconosce più la “sua” Anna. Nell’ambiente del cinema, fra amici e colleghi, la ragazza appare molto “diversa” da come Marcello l’aveva immaginata e “vista” nella romantica notte romana:

MARCELLO

Niente, ti vedo felice, sei un’altra Anna... Ho l’impressione di essere un po’ ridicolo di fronte ai tuoi amici, ai compagni di lavoro. Mi sento in visita di controllo...

Anna non risponde. Invece di salire, fa qualche passo verso un prato vicino, poi vi si inoltra, comincia a cogliere dei fiori di campo, silenziosa.

Marcello chiude lo sportello e va verso Anna.

Anna si solleva e mostra sorridendo i fiori che ha colto a Marcello. Poi dice, calma:

ANNA

Sai che non è vero. Sai che questo ambiente non mi piace. Ma debbo viverci...

MARCELLO (comicamente)

Anna, non ti ho chiesto spiegazioni. Adesso veramente mi rendi ridicolo!

Anna butta via i fiori con un gesto infantile. È un po’ stravolta.

ANNA (sincera)



Vorrei passare in mezzo a queste cose, a queste esperienze, rimanendo me stessa, se possibile... Ma è così difficile! Se senti un po' di simpatia per me, dovresti aiutarmi. Ti chiedo troppo? Io ho avuto subito fiducia in te.

E Anna sorride, lungamente, serenamente.

DISSOLVENZA⁷⁸

Come era accaduto per il carciofo alla «giudia», il rozzo termine «pedalino» viene sostituito da «scarpe». La regia non modifica quasi nulla, ma i «molti attori [...] ancora vestiti da “barbari”» di Flaiano, nel ristorante «affollatissimo» di Patti, diventano nel film due comparse sedute a un tavolino esattamente dietro la coppia, con vistosi elmi barbari bicornuti. Uno dei due figuranti viene inquadrato al centro della scena, mentre guarda in tralice Marcello, affinché il pubblico non possa non vederlo.

L'occhio di Risi, il suo tocco, risalta nella sequenza finale quando, in un ampio spiazzo dietro la trattoria, un desolato terreno incolto, la coppia rappacificata si avvicina alla *spider* per andarsene. La cinepresa ne riprende il movimento da destra a sinistra, seguendone lo spostamento, e inquadrando sullo sfondo prima due macchine parcheggiate, una con gli sportelli aperti e una donna poggiata vicino; poi tre uomini molto eleganti, in frac, che tirano calci a un pallone (comparse cinematografiche? Film nel film?); e infine un uomo che passa in moto, andando chissà dove. Di sottofondo il sassofono contralto riprende la melodia tranquilla e distesa di Rustichelli in stile classico, a cui si unisce una fisarmonica e poi una tromba con sordina.



Il tono ondivago della sequenza fa sì che in Marcello (ma anche nello spettatore) risuoni un nuovo campanello d'allarme. Se infatti la confidenza data precedentemente a Curtatoni poteva sembrare legata alla loro conoscenza, in questa situazione si inizia a intravedere una vera e propria caratteristica della personalità di Anna, una sorta di "leggerezza" che permette ai suoi amici di farle allusioni abbastanza precise. Ma il tutto viene stemperato dall'interesse che la ragazza mostra nei confronti di Marcello, che sembra sottintendere una sorta di particolare attenzione nei suoi confronti. La modalità in cui si chiude il capitolo del romanzo ci lascia invece con un Marcello ingenuamente turbato dal fatto che Anna si trovi "indifesa", ma a suo agio, in quell'ambiente.

La sequenza non è stata girata né alla Scalera né a Cinecittà, ma sull'Appia Antica, vicino a Porta San Sebastiano (di cui si intravedono le torri merlate in un'inquadratura), in un'antica trattoria romana, la «Sala San Sebastiano»⁷⁹.

Subito dopo la voce del narratore, recita: «Marcello era felice dei suoi rapporti con Anna, riconosceva in lei il proprio modo di esprimersi, si accorgeva che Anna andava modellandosi sul suo carattere, trascorsero due mesi vedendosi quasi tutte le sere».

Nella sceneggiatura queste frasi sono affidate a Marcello. L'inquadratura segue l'uomo che percorre un brevissimo tratto di strada, poi entra in un portone, prende l'ascensore e arriva davanti ad una porta che si sta aprendo prima ancora che egli abbia suonato. È la casa di Anna, è lei che ha aperto, per far uscire l'ingegner Curtatoni.

La sceneggiatura, rispetto al romanzo, elimina il racconto della giornata di Marcello. Si tratta di un segmento della storia che lo vede attendere l'ora dell'appun-

tamento con Anna, mentre prova a terminare un articolo per «Il Raduno», ma senza riuscirci, perché torna con i suoi pensieri sempre alla ragazza.

Anche nel libro Marcello esce di casa e arriva all'appuntamento in anticipo, trovandosi esattamente davanti alla stessa "scena" del film: Curtatoni che sta uscendo dalla porta. Per il resto, film e racconto proseguono sulla stessa falsariga. Marcello riflette allo stesso modo su quanto può essere accaduto tra di loro, analizzando i particolari della stanza che Anna non aveva avuto il tempo di sistemare.

Mancava poco alle sette quando si trovò davanti al portone di Via Germanico. Decise di andare su. Mentre stava per suonare il campanello la porta si aprì e apparve Curtatoni col cappotto e il cappello in testa. Dietro a lui c'era Anna in vestaglia, coi capelli arruffati, che lo stava accompagnando alla porta.

[...] Entrando nella stanza di Anna, Marcello sentì l'aria satura di fumo di sigaretta. Il portacenere che stava sul tavolino accanto al letto era pieno di mozziconi. Il letto era ammaccato con la coperta un po' in disordine; anche il cuscino era ammaccato. In un angolo erano sparse un fascio di fotografie. Sul tavolo c'era il grammofono aperto e per terra sul tappeto numerosi dischi ammonticchiati. Accanto al grammofono, vicino ad un altro portacenere anch'esso pieno di lunghe cicche, due bicchieri e una bottiglia di cognac. Mai, neanche quando ci si era intrattenuto a lungo lui, quella stanza era stata così in disordine e in ogni caso mai aveva avuto quell'aspetto.

Marcello notò subito con un solo colpo d'occhio tutti questi particolari e gli parve di sentire l'aria impregnata del respiro e delle lozioni del Curtatoni che evidentemente si era trattenuto a lungo, a giudicare dalle numerose cicche che gremitavano i portacenere.

Anna con la vestaglia scampanata che ad ogni passo lasciava vedere la gamba fino alla coscia, cominciò a rimettere in ordine. Chiuse il grammofono, raccolse i dischi e le fotografie.

"È passato un momento a salutarmi" disse ancora prendendo la bottiglia e i bicchieri. "Vuoi un po' di cognac?"

"No, grazie."

"È buonissimo, è spagnolo" fece Anna con tono euforico. "Ma come mai sei venuto così presto? Non dovevi lavorare?"

Correva da un punto all'altro della stanza, faceva delle piccole e brusche giravolte che le facevano aprire la vestaglia scoprendo le gambe.

"Sei un po' sbronza, mi pare". Disse Marcello con freddezza.

"Per niente. Ho bevuto solo un po' di cognac. Ti consiglio di assaggiarne anche tu. È squisito."

"Non ne ho voglia" disse Marcello e dopo una breve pausa aggiunse: "così, invece di rimettere a posto i tuoi cassetti, hai trascorso tutto il pomeriggio con Curtatoni."

"Soltanto un poco. Sarà stato qui venti minuti, mezz'ora."

"E in venti minuti avete fumato tutte queste sigarette e suonato tutti questi dischi?" disse Marcello volendo dare un tono disinvolto e noncurante alla frase.

"Curtatoni è un cretino" disse Anna con allegrezza. "Però è divertente. A me spesso i cretini mi divertono."

Mentre Anna rimetteva in ordine la stanza cancellando le tracce della visita di Curtatoni, Marcello contava il numero delle cicche, guardava il livello della bottiglia del cognac, esaminava il cuscino. In seguito a questi esami arrivò alle seguenti conclusioni: Curtatoni si era trattenuto in quella stanza non meno di due ore, forse più; qualcuno si era sdraiato sul letto appoggiando la testa sul cuscino; avevano bevuto in due

quasi mezza bottiglia di cognac giacché la bottiglia era stata aperta allora trovandosi ancora sul tavolino la stagnola del turacciolo. In base a questi dati arrivare ad accertare se avevano fatto anche l'amore non era facile. C'erano molte probabilità ma non vi poteva essere la sicurezza⁸⁰.

Nel romanzo la scena continua per altre due pagine, con i continui dubbi e ripensamenti di Marcello che si interroga sul rapporto di Anna con Curtatoni, e che racconta "i mozziconi" di sigaretta chiedendosi: «Perché mai questa sigaretta è stata lasciata qui dopo la prima boccata?». Nella sceneggiatura il tutto è decisamente riassunto, e la conclusione è completamente diversa. In Patti l'uomo «si alza controvoglia» e segue la ragazza per le vie del centro, provando «come un senso di felicità» nel sentire «il corpo di lei contro il suo muoversi nella leggerezza dei passi». Ma in fondo a questo sentimento «avvertiva come una specie di indolenzimento lasciato dal ricordo del Curtatoni che era un intruso introdottosi brutalmente e senza capire niente in quei meravigliosi rapporti che c'erano fra lui e Anna».

Nella sceneggiatura, invece, molto più prosaicamente, Marcello prima di uscire si ferma all'ingresso della stanza, abbraccia la ragazza e lei, con una gamba, chiude la porta.

Tutto questo torna nel film dove la scena finale, del caldo abbraccio fra i due amanti, è decisamente oscurata, per non incorrere in problemi censori. Su una parete della stanza di Anna c'è un'arcata su cui si vede un incomprensibile riflesso luminoso. L'ambientazione che nel romanzo era in Via Germanico, nella sceneggiatura si sposta a Viale Libia, mentre Risi gira in Piazza Farnese, ma con alle proprie spalle l'omonimo palazzo, rendendo irriconoscibile la *location*. Si tratta di un anonimo caseggiato, che il regista rende ancor più popolare per la rassicurante presenza di una portiera seduta sull'uscio, che saluta il «conte abbastanza spiantato» con un cenno del capo.

Quando Marcello conta le sigarette, chiedendone spiegazione ad Anna, in sceneggiatura si legge: «Sembri uno della polizia... (ridendo) Non sarai mica geloso?». Nel film invece la ragazza dice, sempre ridendo: «Ma che fai giochi? Fai il tenente Sheridan?», battuta ispirata a un noto investigatore televisivo. Anna è leggermente ubriaca e accenna dei passi di "cha cha cha", al ritmo delle note di uno dei dischi ascoltati in compagnia del maturo corteggiatore.

Nella sceneggiatura rimaneva la frase di Patti: «Curtatoni è un cretino [...] Però è divertente. A me spesso i cretini mi divertono». Invece nel film Anna, spostandosi nella stanza con un vassoio in mano, buffonescamente divertita perché alticcia, dice: «Curtatoni è un cretino, però è divertente... io i cretini li trovo molto divertenti...viva i cretini!». Questo modo di esprimersi, benché dovuto a Risi, riporta necessariamente anche a Flaiano, alla stupidità sociale vissuta come superficialità del vivere, dell'esistere, e che assume addirittura le caratteristiche della "specializzazione". La cretinaggine dilagante nella società borghese romana doveva essere evidente e di sicuro ha rappresentato un argomento di conversazione e un'occasione di amare riflessioni da parte del gruppo di intellettuali de «Il Mondo», ma è stata anche una inesauribile fonte di battute ironiche e salaci che Risi, futuro regista de *I mostri*, senza dubbio ben conosceva. Una sorta di virus indebellabile, un'influenza che si ripresenta implacabilmente ad ogni inizio di stagione, leggermente diversificata nelle sue innu-

merevoli mutazioni, ma sempre così eternamente uguale nelle sue conseguenze: una cretineria che Flaiano chiosava, nell'appunto, datato ottobre 1959: «Oggi il cretino è specializzato»⁸¹.

Nel film, ancora una volta, la voce fuori campo accompagna l'inizio dell'inquadratura successiva ambientata a Campo de' Fiori, alle spalle del monumento a Giordano Bruno:

Al principio dell'estate Anna andò a Capri per un film, Marcello non la seguì. La partenza di Anna gli stendeva i nervi. Pensava con piacere di doverla rivedere, ma intanto assaporava quel senso di dolce vacanza che la lontananza di lei ogni volta gli procurava.

Il testo è analogo in sceneggiatura: in «una piazza di Trastevere [...] animata, ripresa in panoramica lenta. Voci e suoni arrivano smorzati»⁸², dove è Marcello, intento a riflettere su se stesso, sempre dubbioso fra la mancanza di Anna e il piacere della libertà. Lo stato d'animo causato dalla partenza della ragazza è descritto con le stesse identiche parole utilizzate da Patti⁸³.

Il romanzo in realtà inizia il quinto capitolo con la partenza di Anna, trasferitasi a Napoli con la troupe per girare degli esterni. Ad accompagnarla sarà l'operatore Marcacci. Marcello, salutati i due, fa una lunga passeggiata nel centro della città, e il suo pensiero ritorna, ciclicamente, alla ragazza e a Marcacci. L'uomo, naturalmente, non gli piace: «aveva qualcosa di prepotente e provocatorio». Poi il desiderio di vedere i suoi amici e di «discutere un po' di letteratura, di politica e di donne»⁸⁴ lo porta alla redazione del «Raduno», dove, con il gruppo di intellettuali, stronca le ambizioni creative di un oscuro «impiegato della società del gas», che aveva sottoposto al loro giudizio il suo primo «raccontino»⁸⁵.

Ancora una volta Marcello è la *summa* dei dubbi di tutti gli uomini gelosi e innamorati: si esalta pensando a quando raggiungerà la ragazza a Napoli, ma, contemporaneamente, «la lontananza di Anna continuava a dargli un senso di libertà e di felicità»⁸⁶.

Nel film invece l'incontro con gli amici avviene intorno al tavolo di una trattoria: qui Marcello si siede al fianco di Curtatoni, il quale si lancia in un elogio delle doti amatorie di Anna, finché Marcello, visibilmente infastidito, si allontana per fare una telefonata. La «setta» non è la snobistica redazione di una rivista intellettuale, come nel romanzo, ma un consolidato gruppo di uomini, agiati e colti borghesi, che si vede attorno a un tavolo per «ragioni puramente gastronomiche». Fra i commensali appare Ercole Patti, nella parte dell'avvocato Fassi. È un'anticipazione: Patti descrive lo stesso pranzo nel capitolo primo della parte terza⁸⁷.

Nella sceneggiatura si legge:

Ad un grande tavolo, nel giardino, sono riuniti per la colazione il Padre di Marcello, Curtatoni, e altri amici, (Fassi, Foster e altri tre) tutte persone anziane, ma rese allegre dal pranzo. Vedendo Marcello, qualcuno grida «oh» di soddisfazione. Marcello, va verso suo padre e lo saluta mettendogli una mano sulla spalla. Curtatoni invita Marcello a sedere, l'oste appronta un altro coperto.
CURTATONI (alzandosi)

Qui, qui, Cenni!

DISSOLVENZA INCROCIATA

Qualche minuto dopo. Marcello è ora a tavola e sta mangiando, piano. Siede dal lato opposto di suo padre, accanto a Curtatoni, che gli parla cortesemente.

CURTATONI

So che sta lavorando per la docenza... Bravo. Suo padre è fiero di lei, sa, stava proprio parlando di lei, quando è arrivato.

MARCELLO (sorride)

Mio padre è indulgente con me, troppo.

Curtatoni fa un gesto per dire: ma no, ha ragione suo padre! E poi, cambiando voce, con tono di complicità.

CURTATONI

Che notizie abbiamo della nostra Anna? Sarà un mese che non la vedo... Sempre a Capri?

MARCELLO

Sì, credo che sia ancora a Capri.

CURTATONI (prudente)

Lei la vede molto spesso...

MARCELLO

No. È una buona amica, nient'altro.

Marcello cerca di mostrarsi indifferente, urtato dalla confidenza di Curtatoni.

CURTATONI

Che ragazza... Che temperamento. E che fuoco. Molto simpatica, è vero? Proprio carina.

Marcello fa un vago cenno di approvazione.

CURTATONI (abbassando la voce)

Però con quell'aria angelica, ha una tale carica erotica... È vero? Ma è proprio quell'aria candida che eccita gli uomini...

S'interrompe per mandar giù un boccone e riprende:

È una creatura nata per l'amore. È stata creata per quello, perché faccia l'amore. Eh?

E guarda Marcello in attesa di un suo cenno di approvazione. Marcello approva vagamente, fingendosi impegnato a mangiare.

CURTATONI (dopo una pausa)

Quella lì resta per me un bel mistero. Profondo e insaziabile... Però è sincera. Le piace l'amore e lo dice. Viva la faccia della sincerità. Mi ha parlato anche di lei, con molta simpatia, devo dire.

Marcello stringe le mascelle, nello sforzo di sorridere.

CURTATONI

Aveva un modo di offrirsi che era tutto suo particolare, pieno di pudore... E che fuoco in quell'aria angelica... Ma lei queste cose le saprà meglio di me, non è vero?

Uno dei convitati, Fassi, interrompe:

FASSI

Ma che avete da confabulare voi due?

CURTATONI (allegro)

Storie nostre... Una persona che conosciamo in comune...

FASSI

Donne? Vogliamo sentire anche noi...

CURTATONI (ridendo)

Non vorremmo turbare la tua calma sessuale così felicemente conquistata... caro avvocato!



Mentre Curtatoni dice la sua battuta, Marcello si alza, come chi si è improvvisamente ricordato di qualcosa, ma in realtà perché quei discorsi su Anna lo fanno soffrire.

MARCELLO

Permettete? Torno subito...

CURTATONI

È una ragazza che conosciamo... Un'attricetta...

Marcello si dirige verso il telefono, alla cassa. Guarda verso la tavolata, da dove gli giungono le risa dei convitati, e guarda verso la piazza, dove alcuni ragazzi giocano, strillano, nel sole. Poi stacca il ricevitore e fa un numero.

DISSOLVENZA⁸⁸

Risi dirige tutto come previsto nella sceneggiatura, recuperando dal libro «la bella coda alla vaccinara», che è proprio Patti⁸⁹ a ordinare al cameriere. La scena è in interni, girata in un ristorante di Piazza Campo de' Fiori⁹⁰.

Tutta la sequenza, che inizia a Campo de' Fiori e termina quando Curtatoni definisce Anna «un'attricetta», viene tagliata nel 1977 per ottenere un nuovo nulla-osta⁹¹.

Con un brusco stacco del montaggio il regista traspone l'azione all'interno di un locale notturno dove Marcello sta ballando con Fulvia. I due, poi, siedono a un tavolo e Fulvia domanda il perché dell'invito, Marcello risponde di aver avuto bisogno di una persona amica. Fulvia lamenta proprio questo mutamento di sentimenti, che lei vive come un «declassamento» del loro rapporto, e confessa di essere ancora innamorata di lui. Quando escono dal locale la situazione degenera, Fulvia, alterata dall'alcool, gli urla come non si sia ancora reso conto che Anna lo tradisca: «Tutti lo dicono», afferma, ormai fuori di sé. Poi sale sulla sua macchina e fugge via.

In quest'ultima scena Fulvia, inserendo la retromarcia, indietreggia rispetto alla macchina da presa, rimanendo pertanto sempre visibile allo spettatore. Una scelta non casuale: se Fulvia partisse in avanti la si vedrebbe scivolar via e scomparire. È possibile che il regista abbia voluto creare una sorta di "fermo immagine" in movimento. La macchina che rimane in scena, andando a marcia indietro, è infatti come Fulvia, che non vuole andare avanti, non vuole prendere atto della situazione, non vuole rinunciare a Marcello. Probabilmente per acuire quest'effetto i fari della vettura di Fulvia si accendono immediatamente, vividi, rimanendo nell'immagine per tutta la sequenza.

Naturalmente, non esistendo Fulvia nel romanzo, tutto questo si trova solo nella sceneggiatura, che Risi decide di dirigere mantenendo i punti salienti del dialogo:

MARCELLO

Non bevi un po' troppo?

FULVIA

Lascia stare... Sarebbe invece interessante sapere perché mi hai telefonato. Ancora noia?

MARCELLO

Avevo bisogno di vedere una persona amica.

Fulvia ha una lieve smorfia. Si passa il bicchiere col ghiaccio sulla fronte:

FULVIA

Questo è gentile. Ed è anche vero. Ormai sono soltanto un'amica, una vera amica.

(Sorridente) (pausa) Perché non hai risposto alle mie lettere?

MARCELLO

Erano troppo belle... Mi davano soggezione. Parlami di te. Che fai?

FULVIA

C'è un tale che vuole il tuo posto.

MARCELLO

Vedi che tutto s'accomoda?

FULVIA (allegra)

Gli ho raccontato di te. Naturalmente, ti odia. Pazzo di gelosia. Poveraccio. Oggi l'ho fatto soffrire dicendogli che sarei venuta con te... Ma è buono... una specie di cane fedele, disposto a perdonarmi tutto, aspetta solo una parola da me...

Questo discorso non piace a Marcello, che s'irrigidisce, per il ricordo di Anna. Lentamente, dice:

MARCELLO

Perché non gliele dici queste parole?

Fulvia beve vuotando il bicchiere, poi cercando di dare alle sue parole un tono disinvolto.

FULVIA

Perché amo te.

MARCELLO

No, questo non dovevi dirlo...

Fulvia, a bassa voce:

FULVIA

Ma è vero. Guarda.

Cava dalla borsa una scatoletta, la apre, dentro c'è un cuore di legno colorato in forma di portaritratti. Nell'ovale, una fotografia di Fulvia.

FULVIA (rapida)

Non ridere. L'ho comprato in Austria, due anni fa, appunto perché era una cosa ingenua: volevo dartelo per ischerzo ci avevo scritto anche "A Marcello per la vita – La sua Fulvia", era uno scherzo... ti ricordi i primi tempi?... Ora è la cosa più cara che ho... Volevo mandartelo... Così almeno nei lunghi periodi che non ci vediamo, ti ricorderai che esisto...

Marcello guarda il cuore di legno e si capisce che è preso da una grande tristezza.

MARCELLO

Che devo farne?

FULVIA

Tienilo, è tuo. Non vale niente, quindi non t'impegna a niente. Buttalo, se vuoi.

Marcello non risponde.

FULVIA

Mi piace star qui, questa musica, le luci basse, mi sembra che non sia finito...

Marcello si alza. È stanchissimo.

MARCELLO

No, è troppo melanconico... Usciamo.

Fulvia fa per alzarsi, ricade a sedere e sorride:

FULVIA

Mi gira anche la testa. Aiutami.

Marcello la sorregge. Fulvia va verso l'uscita, camminando eretta, commossa, un po' sbronza. Marcello la segue. Passano davanti al bar, tutto occupato da giovani e da donne. Fulvia si ferma davanti al bar. Sorride, testarda come una bambina:

FULVIA

Voglio bere ancora, (al barman) Uno scotch... [sic]

[...]

STRADA NIGHT CLUB – (Esterno Notte)

[...]

FULVIA

Ti ha fatto veramente perdere la testa?

FULVIA (disperata)

Quella ragazza... lo sanno tutti che ti tradisce sfacciatamente... Mi hanno detto il nome ma non voglio ricordarmelo... E tu, dimmi la verità, la ami?

Marcello ispira profondamente:

MARCELLO

Ma che cosa dici... Non parliamone, ti prego. Io ti telefono per stare un po' in compagnia e tu ricominci!

Fulvia si appoggia allo zoccolo del palazzo, si porta la mano alla fronte.

FULVIA

Mi sento male...

Sta per cadere. Marcello la sorregge prontamente e l'accompagna verso la macchina.

Fulvia tenta di svincolarsi, Marcello la tiene saldamente.

FULVIA (sibilando)

Lasciami... Lasciami...

I due giovani che si sono fermati stanno silenziosi a guardare⁹².

Gli esterni – e molto probabilmente anche gli interni – delle sequenze del locale notturno sono girati ai Parioli, in una traversa di Via Archimede, Via Teodoro Monticelli, dov'era lo «*Shaker*», il cui ingresso si vede nelle immagini. Si tratta di un



apprezzato, ma poco noto, *Night Club* della *Dolce Vita* romana, il cui nome richiama un ben più conosciuto locale jazz napoletano⁹³.

Il regista interviene nelle musiche: nel club non si sente, come in sceneggiatura, una musica sud-americana, seguita da «un altro motivo, più lento, una canzone napoletana», ma una raffinata *blues ballad* alla Billie Holiday, molto più adatta allo stile elegante dello «*Shaker*». La canzone parla di un uomo del destino, di incontri e di lacrime⁹⁴. Il fatto che sia in inglese, e quindi poco comprensibile al pubblico medio degli anni Sessanta, sembra un altro classico tocco dell'umorismo nero di Risi, anche perché sia la colta Fulvia, sia gli acculturati che avrebbero poi visto il film nelle sale cinematografiche ne «dovevano» saper comprendere il significato. La conoscenza del jazz e dell'inglese erano infatti usuali negli ambienti più elitari della *Dolce Vita*. Seguono due frammenti in stile «*night*» suonati da un sapiente clarinetto⁹⁵. Il nevrotico motivetto che sottolinea l'uscita della coppia dal locale notturno si ascolterà di nuovo, da un'autoradio, in una successiva gita in macchina.

Nel film, invece, la sequenza termina in modo completamente diverso, e i «due giovani che si sono fermati [...] silenziosi a guardare» non ci sono.

L'episodio del portaritratti di legno colorato a forma di cuore permette altresì di capire da dove abbia origine il personaggio di Fulvia. L'oggetto, veramente «goffo» e dunque poco adatto alla raffinata ragazza, Flaiano lo eredita dal romanzo di Patti.

Come visto, il Marcello del libro è descritto come un uomo che non aveva relazioni durature, che «si era sempre contentato di piccole avventure passeggera»⁹⁶, e una di queste ha Marisa Odoni quale sventurata protagonista. La ragazza, un'aspirante scrittrice calabrese, è un'ambiziosa ma ingenua provinciale di belle lettere, che appare per poche pagine nel primo capitolo della parte terza del libro, durante una delle crisi fra Anna e Marcello. Patti racconta come l'uomo, furente per alcune «confidenze» su Anna fattegli da Curtatoni, telefoni alla Odoni per rivalsa⁹⁷, per una sorta di vendetta contro le donne e contro il mondo, e come l'inesperta e sprovveduta ragazza, non comprendendone le reali motivazioni, sia «lusingatissima»⁹⁸ dall'essere stata cercata dal giovane Conte.

La Odoni aveva conosciuto Marcello nella redazione del «Raduno», dove la venditienne aveva portato «un suo breve e ingenuo racconto», ma l'uomo aveva deciso di farle una corte serrata solo quando Anna era andata a Capri, resosi conto dei tradimenti di quest'ultima. Inizialmente la ragazza, «di tipo meridionale, con gli occhi nerissimi e una parlantina familiare»⁹⁹, si era dimostrata ritrosa, ma, dopo quindici giorni, «una sera, sul lungotevere finalmente si lasciò baciare; il suo bacio fu lunghissimo e drammatico. Marcello vi sentì dentro un sapore dolciastro di complesso vitamina B»¹⁰⁰. Per un breve periodo l'uomo l'aveva frequentata, per lenire «il suo amor proprio ancora dolorante dai tradimenti di Anna»¹⁰¹, ma «la sviscerata fedeltà della ragazza calabrese gli comunicava un senso di oppressione e quindi cercava di vederla meno possibile»¹⁰².

Dopo la telefonata provocata dalle sgradevoli insinuazioni di Curtatoni i due si rivedono in un bar. Lì Marisa, dal cui braccio «pendeva un braccialetto d'oro in forma di ancora che di tanto in tanto batteva sul tavolo con un rumore deprimente»¹⁰³, gli fa un discorso analogo a quello di Fulvia nel locale notturno – molte frasi di Patti torneranno poi nella sceneggiatura – e alla fine gli porge un portaritratti:

una scatoletta piatta e quadrata avvolta in carta a fiorami [...] conteneva un cuore di legno colorato in forma di portaritratti che nel centro recava un rustico sportello chiuso con un paletto. [...] Nel fondo apparve una piccola fotografia di Marisa con sulle labbra uno spento sorriso di piccola defunta. Sul fondo scuro della fotografia, con inchiostro bianco, c'era scritto: «Ti adoro»¹⁰⁴.

Tutto quanto è raccontato nel romanzo nella sceneggiatura si abbassa di tono e di intensità: il *cadeau* che la ragazza dona a Marcello è un oggetto comprato due anni prima in Austria ed è dichiaratamente uno «scherzo [...] una cosa ingenua»¹⁰⁵.

Dal romanzo al film Marcello è sempre rattristato dal dono, ma, analogamente al tono d'insieme scelto sin dall'inizio, sceneggiatura e film si limitano ad esprimere la malinconia della situazione. Nel libro, invece, Marcello:

Dopo essersi congedato da Marisa, mentre percorreva il ponte Cavour, sentì in tasca il cuore di legno del quale si era dimenticato. Quel piccolo oggetto gli comunicò un senso di ripugnanza invincibile. Se fossi colto da malore, pensò, se mi capitasse qualcosa mi troverebbero in tasca questo cuore di legno. Ne provò orrore. Si accostò alla spalletta del ponte, si guardò un attimo intorno e buttò la scatoletta. Il fiume scorreva gonfio e limaccioso. La scatoletta frullò nell'aria, si aprì; il cuore di legno precipitò sfarfal-

lando assieme ai due pezzi della scatola e scomparve nell'acqua color caffelatte. Intanto aveva ricominciato a piovere¹⁰⁶.

Nel film l'uomo, a seguito della discussione con Fulvia, s'incammina solitario, colto ancora dal ricordo ossessivo di Anna. Prima della dissolvenza la voce fuori campo recita: «Aveva sempre rimandato la partenza per Capri, come si fa con le cose che si desiderano molto e si trova un sottile piacere a prolungarne l'attesa. Ma ora decise di raggiungerla».

Nella sceneggiatura, invece, Marcello, dal parapetto del ponte del Foro Italico, dice fra sé: «Il ricordo di Anna lo riprese ossessivo quella notte... Pensò che doveva raggiungerla, non era possibile che tutto dovesse finire per l'odio che la gelosia degli altri voleva far nascere tra loro...»¹⁰⁷. Poi «guarda il fiume. Mette una mano in tasca, ne trae la scatola col cuore che gli ha dato Fulvia al night-club. Lo guarda un attimo e poi lo getta nel fiume»¹⁰⁸.

Il finale, la passeggiata solitaria del film è girata ancora una volta in una Piazza Farnese irriconoscibile, sul lato sinistro dove si trova la Chiesa di Santa Brigida, a pochi metri dal portone in cui era ambientata la seconda casa di Anna, quella in cui Marcello incontra Curtatoni. La malinconia della colonna sonora ha il compito di sottolineare l'intensità dei toni del narrato.

Si può quasi certamente concludere che Risi utilizzi al meglio il tempo a disposizione: in un paio di giorni, fra mattine, pomeriggi e sere, può dirigere le sequenze girate a Campo de' Fiori, comprese quelle all'interno della trattoria, le inquadrature in Piazza Farnese e quelle di fronte al Teatro dei Satiri.

Il sesto capitolo della parte prima del libro si apre con un breve prologo che racconta come Anna, nei primi giorni del suo viaggio, scriva delle lettere a Marcello per tenerlo informato su quanto sta accadendo a Napoli, e come Marcello, «con una sorta di commozione»¹⁰⁹, riconosca in queste parole «il proprio modo di esprimersi e di giudicare le persone che Anna aveva preso da lui»¹¹⁰. Segue un silenzio di una decina di giorni interrotto da una breve lettera in cui Anna lo informa che «stavano lavorando dalla mattina alla sera, che non le lasciavano un minuto di tempo, che si sentiva stanca»¹¹¹. Poiché in quei giorni il tempo si era rimesso, Marcello decide di partire, senza avvertire la ragazza, pensando di farle una sorpresa. Ma, quando arriva a Napoli, l'albergatore gli dice di aver sentito che Anna è partita. Lo conferma Marcacci, rientrato in albergo: Anna non avrebbe lavorato né quel giorno e nemmeno il seguente, è «andata a Capri»¹¹², ma in quale albergo pernotti lui non lo sa proprio dire. Vista l'ora tarda, Marcello non può neanche prendere l'ultimo vaporetto e, costretto a desistere dall'idea di raggiungerla, si pente di non averla avvertita del suo arrivo.

Segue una sua brevissima riflessione, in cui si domanda con chi possa essere Anna in quel momento, e che si conclude con il pensiero di lei in comitiva o in compagnia di qualche amica. Decide poi di terminare la serata in un cinema, per farla trascorrere più in fretta. «L'indomani mattina si alzò prestissimo e andò al vaporetto un'ora prima. Alle undici la funicolare lo portò a Capri»¹¹³.

L'uomo cerca invano Anna in alcuni alberghi, poi decide di sedersi a un caffè, sperando di incontrarla. Patti prosegue con la descrizione di una Capri invernale, da

cui gran parte dei villeggianti erano andati via lasciando il posto a quelli che amavano l'isola in quella stagione. Marcello pensa di tornarci verso la fine di settembre proprio con Anna, per farle gustare il clima di quelle giornate. Poi:

Marcello vide sbucare Anna dal portichetto accanto alla farmacia. Aveva cambiato pettinatura. [...] Indossava un maglioncino giallo che lui non conosceva ed aveva un *pullover* buttato sulle spalle. Si fermò a guardare in giro; aveva l'aria di essersi alzata dal letto da poco [...]. Dietro di lei uscì dal portico un giovanotto con un maglione dello stesso colore di quello di Anna; anche lui con un *pullover* buttato sulle spalle. Si sedettero ad un tavolo senza accorgersi di Marcello.

Marcello aspettò un poco, guardando la nuca di Anna, che al tavolo di lei sopraggiungessero altre persone, il resto della comitiva con la quale immaginava che lei si fosse recata a Capri. Ma non apparve nessun altro. Anna appoggiò il braccio su quello del giovane [...]. Ad un tratto il giovane si alzò [...]. Marcello, approfittando di quel momento, si alzò e si avvicinò. Quando lei se lo vide davanti ebbe un piccolo grido di sorpresa e di gioia. Si alzò e lo abbracciò. Marcello sentì la guancia fresca di lei indugiare sulla sua con un abbandono affettuoso.

“Quando sei arrivato? Perché non mi hai telegrafato?”

“Sono arrivato stamattina”. Ti ho cercata in tutti gli alberghi.”

“Ho dormito in una piccola pensione [...].

“Chi è quel giovanotto che sta con te?”

“È Toni Meneghini, lavora nel film con me. Siamo venuti qui per riposarci un giorno, eravamo stanchissimi. Ci hanno fatto girare per una settimana di notte. Ma perché non mi hai avvertito del tuo arrivo? Ti avrei aspettato.”

Il quel momento ritornò il giovanotto tenendo in mano un fascio di giornali illustrati. Si fermò con aria discreta accanto al tavolo. Anna fece le presentazioni.

“Marcello Cenni, un mio carissimo amico. Toni Meneghini”¹¹⁴.

L'uomo saluta garbato Marcello, con «una mano larga e solida da rematore», raccontando la bellissima giornata passata dai due. Meneghini fuma la pipa e Anna dice: «Finirò col mettermi a fumare anch'io. Mi piace moltissimo». Poi «Andarono tutti e tre a colazione a Marina Piccola e nel pomeriggio presero il vaporetto per Napoli».

Finalmente in città il terzetto si scioglie. Anna va nella sua stanza dell'albergo e Marcello la segue. «Non appena rimasero soli un certo impaccio si stabilì fra loro. Tutti e due avevano qualcosa da dire ma non trovavano il modo di cominciare. “Adesso mi cambio” disse Anna “e poi usciamo. Stasera andiamo a mangiare dalla Zi' Teresa. Ti va?”. Marcello cerca di capire di più del rapporto dei due, definisce Toni come «correttissimo e anonimo. Sembra la *réclame* di un rasoio di sicurezza» e aggiunge: «si esprime a furia di luoghi comuni. Non so come ti possa divertire». Ma la distanza ha cambiato Anna non solo nell'aspetto estetico, e polemicamente risponde: «Non tutti possono mettersi a fare profonde discussioni letterarie [...] Toni è divertente e sano. Io ci vado molto d'accordo con lui».

Sfiorato il litigio, con nuove polemiche dell'uomo, la serata si conclude di fronte a un piatto di spaghetti con le vongole. Ma Marcello:

cercava spesso di portare il discorso su Toni Meneghini per scoprire quali potevano essere i sentimenti di Anna per il giovane sportivo.

Ad un tratto Anna gli prese la mano e gli disse: “Con te debbo essere sincera. Ti voglio bene e debbo dirti tutto. È successa una storia con Toni Meneghini. Non so nemmeno io come sia accaduto. Se tu fossi arrivato una settimana fa non sarebbe successo niente.”

“Che cosa è accaduto?”

[...] “È accaduto tutto,” disse Anna dolcemente.

[...] “Quando è stato?” chiese quasi senza fiato.

“Una settimana fa, un sabato” rispose Anna. “Mi faceva la corte ma così per ischerzo. La Scandurra, una generica che lavora con noi, aveva perso la testa per lui e non ci lasciava un momento soli. Avevamo mangiato alla Bersagliera qui accanto, avevamo scherzato molto. La sera, in albergo, venne in camera mia a chiedermi qualcosa, non ricordo che cosa...”

[...] “Ma sei stata tu ad averlo voluto?”

[...] “È accaduto da sé. Io non ci pensavo nemmeno. Toni andava in giro con la Scandurra che era gelosissima di lui.” [...] “Quella sera nella mia camera da letto vedevo il suo viso sopra il mio, con quei capelli biondi che pendevano in giù e mi sfioravano gli occhi. Lo conoscevo appena, non pensavo di dovermi trovare così con lui. Gli dicevo ‘Ma chi sei? Ma chi sei tu?’”

[...] “Potevi scrivermi” disse Marcello “e mi sarei risparmiato di venire qui.”

“Te lo avrei scritto. Ma non mi odiare. Sono sicura che questa storia con Toni non può durare. Non è adatto a me, non ho nulla a che vedere con lui.”

“Allora perché lo hai fatto?”

“Sono quelle cose che accadono non si sa come. Ti giuro che mi dispiace. Ti giuro che ti voglio bene e soffro per te. Quest’aria di Napoli che non conoscevo mi fa vivere in uno stato come di dormiveglia. Non capisco niente mi sento sciogliere i polsi. Tu sei tanto intelligente, puoi capire. Tu sei un’altra cosa per me.” [...]

“Stasera stessa riparto per Roma” disse.

Anna non rispose nulla.

“Bisogna che passino un po’ di giorni” disse lei dopo una pausa “e la cosa si risolverà da sé. Finito il film finirà anche questa storia.”

“Vuoi continuare con Meneghini? Non puoi farne a meno? Non hai la forza di lasciarlo?” disse Marcello ferito dal fatto che lei non gli avesse detto di rimanere a Napoli.

“Adesso non è possibile” rispose Anna un po’ esaltata. “Non potrei farlo. Ma sono sicura che passerà subito. Tu mi devi capire. Sai che sono sincera con te. Per questo non ti dico di rimanere; per non farti soffrire”.

[...] “Andiamo via” disse Marcello avendo recuperato alla meglio la sua calma. “Voglio partire subito”¹¹⁵.

Esclusa l’ambientazione a Napoli, la sceneggiatura e il film mantengono tutto quanto è nel romanzo. L’azione inizia direttamente in una Capri estiva e spensierata, in un’atmosfera felice, sottolineata da ariosi e disimpegnati temi orchestrali, stavolta in versione *Jazz Big Band*.

Con l’aiuto di Marcacci, Marcello riesce a scorgere Anna dall’alto, sta facendo il bagno con Toni Meneghini. I due, quando escono dall’acqua, sembrano molto intimi, l’uomo massaggia carezzevole la schiena della ragazza con l’asciugamano. Poi l’attore va a prendere le sigarette. A quel punto Marcello si avvicina e la chiama. Anna è un po’ sorpresa, corre verso di lui e lo saluta in modo affettuoso. È contenta di rivederlo e gli dice che avrebbe potuto avvisarla. Poi aggiunge: «È una meraviglia qui. Si dimentica tutto». Subito Marcello le chiede chi sia «quello» che stava con

lei. «Non l'hai riconosciuto? È Toni Meneghini, l'attore... te l'ho presentato, a Roma». Nel frattempo l'uomo è tornato, ha due sigarette accese in bocca, una è per Anna. La ragazza li presenta nuovamente: «Toni ti presento Marcello Cenni, un mio caro amico».

La sequenza è ambientata sulla spiaggia di fronte ai faraglioni di Capri¹¹⁶.

Dopo un breve stacco i tre vengono ripresi durante una passeggiata: qui Anna, tenendolo per mano, dice a Marcello che Toni voleva tuffarsi dai faraglioni, ma questi interviene asserendo di non vederci niente di straordinario. La passeggiata a tre continua, Anna è molto affettuosa con entrambi, e racconta di essersi svegliata alle undici. Tony le ribatte che erano le undici e mezza e che se non l'avesse svegliata avrebbe dormito ancora. Anna allora gli fa notare che anche lui non scherza, ma Toni le risponde di essersi svegliato alle nove, di aver fatto colazione e la sua solita ginnastica, ed inoltre di non aver quasi dormito la notte, perché una "vecchia inglese", nella stanza vicino alla sua, aveva fatto un chiasso del diavolo. Un altro particolare che si ritrova sia nel romanzo che nel film, seppur introdotto in modo diverso, è che Toni fuma la pipa. L'inquadratura si chiude su Toni e Anna utilizzando proprio la pipa: i due, rubandosela a vicenda, si rincorrono, mettendo in risalto la loro grande confidenza. In campo medio, di spalle alla macchina da presa, è rimasto Marcello che ha un gesto molto prossimo alla stizza. Inizia infatti a giocherellare con le scarpe di Anna (la ragazza se le era tolte in precedenza) e quando una gli cade sembra quasi che voglia gettare anche l'altra, ma poi, con un calcio, allontana davanti a sé quella rimasta a terra.

A differenza del romanzo, già in sceneggiatura Anna dice: «Non conoscevo Capri, pensa! Ora mi sembra di esserci nata». La scena delle scarpe è aggiunta dal regista¹¹⁷, che fa anche dire a Toni una classica frase da "divo", parlando del tuffo che vuol fare dai faraglioni: «Questo è niente. Nel *Figlio del Minotauro* mi buttavo da cinquanta metri e senza controfigura»¹¹⁸.

La panoramica sulle serene colline di Capri a strapiombo sul mare, sottolineata da una splendida esecuzione orchestrale, è stata girata tra il Belvedere di punta Tragara e la via omonima, un luogo incantevole, scelto tra quelli maggiormente turistici. Risi spesso ricorre agli sfondi più noti dell'isola per ambientare il film, come accade nella sequenza successiva, in cui si vedono Marcello e Anna a bordo della famosa funicolare dopo aver salutato Toni¹¹⁹.

Le corde di una tipica chitarra caprese appaiono d'improvviso a sostenere la sequenza, mentre Marcello ed Anna iniziano un colloquio che corrisponde pressoché in tutto a quello che avviene nella stanza d'albergo, raccontato nel romanzo. Durante la salita la conversazione tra i due comincia ad assumere progressivamente un tono aspro e battibeccante, fin quando Anna non vi pone termine con un semplice, ma efficace: «Ma perché litighiamo?». Segue un tranquillo bacio di riappacificazione e la ripresa termina con la ragazza che dichiara di avere «una voglia pazzica di mangiare spaghetti con le vongole».

La coppia scende a Marina Grande e, nell'inquadratura successiva, i due appaiono seduti al tavolo di una trattoria. Marcello prende la mano di Anna e le dice: «Voglio farti una proposta, torna a Roma con me domani, potremmo vivere insieme, se tu vuoi». Ma, come nel libro, Anna confessa il tradimento e la sua volontà di vive-



re la storia nata con Meneghini, nonostante sia convinta che si tratti di una cosa passeggera che terminerà col finire delle riprese del film. Ancora una volta i dialoghi sono gli stessi, ma cambia la modalità con cui ha inizio la confessione: in Patti, infatti, questa avviene solo in seguito all'insistenza con cui Marcello cerca di capire quali siano i sentimenti di Anna per il «giovane sportivo».

La sequenza è girata in un ristorante del porto turistico, che oggi non esiste più. Nel romanzo durante la cena, subito dopo le ammissioni di Anna, un chitarrista canta alla coppia, *Chiove*, un classico della canzone napoletana di Libero Bovio, le cui parole «risuonavano nella sala svuotate per Marcello di ogni significato»¹²⁰. Nella sceneggiatura, invece, «un chitarrista sta suonando una canzone napoletana» e nel film, seppur completamente fuori sincrono, l'umorismo di Risi inventa un uomo con la chitarra che appare in scena strimpellando un'improbabile *Zingare'* e canta, rivolto alla coppia: «Si tiene denaro non vuole l'ammore, si tiene l'ammore non vuole denaro», venendo rapidamente liquidato da Marcello¹²¹.

Dopo le rivelazioni di Anna, Marcello manifesta l'intenzione di ripartire subito per Roma. Nel romanzo i due tornano in albergo, dove incontrano un'altra attrice, la «Scandurra», la quale si rivolge ad Anna dicendole:

«Non hai idea di quello che ha combinato stasera Toni. Era sbronzo. Ti sei persa uno spettacolo. Abbiamo fatto un numero insieme. Che sagoma quel ragazzo!»

Anna non rispose nulla ma dal modo col quale guardò la Scandurra, Marcello capì che era gelosa di lei.

Poco dopo Marcello prese il rapido per Roma¹²².



Nella sceneggiatura invece si legge:

ANNA

Te lo avrei scritto. Ma non mi odiare. Sono sicura che questa storia con Toni non può durare... Non è adatto per me... non ho niente a che vedere con lui...

Marcello si volge a guardare Anna con un po' di speranza negli occhi.

MARCELLO

Allora, perché l'hai fatto?

Anna beve un po' di vino. Alza la testa, dolorosamente:

ANNA

Non lo so... Ti giuro che ti voglio bene e... Quest'aria, qui, mi fa vivere come in un dormiveglia... mi sento sciogliere i polsi. Tu puoi capire. Tu sei un'altra cosa per me... Il chitarrista viene ancora una volta e si allontana.

La sua canzone, il chiacchierio discreto dei turisti stranieri e le loro risate punteggiano la lunga pausa. Infine Marcello dice piano:

MARCELLO

Stasera riparto per Roma...

Anna non dice nulla. Una pausa, poi, sospirando:

ANNA

Bisogna che passi un po' di tempo e la cosa si risolverà da sé... Finito il film, finita anche questa storia...

Marcello ha un breve scatto e dice:

MARCELLO

Non puoi smettere ora? Non hai la forza di lasciarlo?

Anna lo guarda serena.

ANNA

Adesso non è possibile. Non potrei farlo. Ma sono sicura che mi passerà subito. Tu mi devi capire... Sai che sono sincera con te... Per questo non ti dico di rimanere: per non farti soffrire...

Marcello si volge a guardare il porticciolo.

Il porticciolo, nella luce viva del meriggio, con le barche che dondolano alla brezza. Immagine tranquilla, commentata dalle risate dei turisti del tavolo, accanto.

FONDU¹²³

Nella copia cartacea della sceneggiatura la confessione di Anna è segnata come possibile punto “critico”, ma poi la pagina è cancellata nell’elenco di quelle da “rivedere”¹²⁴.

Durante la confessione Anna cerca di avvicinarsi a Marcello, poi si mette a giocherellare nervosa con le dita sul tavolo, come cercando di prendere qualcosa che in realtà non c’è, quasi cercando di riportare a sé Marcello. L’impostazione della scena che mette in rilievo la confusione emotiva della ragazza è dovuta completamente al regista, perché in sceneggiatura tutto questo non era previsto.

Anche nel film Marcello manifesta di voler partire la sera stessa per Roma, la sequenza si chiude con una dissolvenza sulle medesime parole pronunciate dai due protagonisti:

Marcello: «Ma non puoi smettere ora, non hai la forza di lasciarlo subito?»

Anna: «No adesso non è possibile, non potrei farlo! Ma... sono sicura che mi passerà presto. Marcello devi avere pazienza, io sono sincera con te, per questo non ti dico di restare».

A questo punto termina la prima parte del romanzo di Patti.

I primi quattro capitoli della seconda parte vengono completamente rielaborati in sceneggiatura. Libro e film si ricongiungeranno soltanto alla fine del quarto capitolo, quando Anna rivelerà tutti i suoi tradimenti.

Nel primo capitolo della seconda parte Patti racconta la visita di un gruppo di amici a casa del Conte Cenni, bloccato dalla sciatica. Si tratta di persone anziane, molte delle quali avvocati, notai, vicini al mondo della politica. Uomini che:

avevano vissuto troppo per non essere stati immischiati nel passato in qualche pasticcio talvolta soltanto di rimbalzo: scandali lontani sparsi negli anni. Nel loro passato spiccavano dei nomi come: Centrale del Latte, Fregene, appalti di contatori, acqua acetosa, enti, presidenze, denaro non sempre pulitamente guadagnato. Ma il tempo aveva sanato tutto e d'altronde non si poteva fare nessuna accusa precisa contro di loro¹²⁵.

Nella sceneggiatura non compaiono questi amici “politici” del Conte Cenni, «tutti distinti, [...] ex deputati, assessori, liberali di estrema destra»¹²⁶. Gli ospiti sono gli stessi – nel romanzo però Curtatoni non fa parte della ristretta cerchia – che nel film si vedono attorno ad un tavolo del ristorante, intenti a mangiare, mentre in Patti parlano soprattutto di politica e di affari. Uno di loro, l’avvocato Fassi, si congratula con Marcello per un colto articolo su Tommaso Campanella e per «la bellissima ragazza»¹²⁷ che ha visto con lui al cinema: «veramente carina. Un viso d’angelo. E poi un’a-

ria semplice, intelligente, fine. Con mia moglie siamo rimasti incantati»¹²⁸. Naturalmente queste frasi riaprono nell'uomo «la ferita napoletana non ancora del tutto rimarginata»¹²⁹. Mentre il gruppo discute sul futuro dell'amministrazione capitolina, fra evasori fiscali, finte donazioni e false ipoteche – in questo passo Patti ricorda il suo *Quartieri alti*, critico ancora una volta con il “generone romano” –, Marcello prova un «senso di disagio»¹³⁰, perché avverte «in questi uomini che un giorno erano stati bambini innocenti un feroce ed egoistico attaccamento all'esistenza e al denaro, unito alla paura della morte»¹³¹.

Questo riferimento all'infanzia permette a Patti di descrivere un «carrettino siciliano tutto istoriato», poggiato su una *consolle*, che era stato regalato a Marcello bambino, ma con cui non aveva mai potuto giocare «perché la madre, che allora era viva, lo aveva giudicato troppo bello per lasciarlo in mano al bambino»¹³². Marcello, dopo averlo a lungo desiderato, «adesso avrebbe potuto giocarci quanto voleva. Ma purtroppo non ne aveva più voglia»¹³³. Facile pensare al rimpianto per la perdita di Anna e ai continui dubbi del malinconico protagonista di Patti.

Nel corso di quella visita degli amici a casa del Conte Cenni malato, Anna torna nella vita di Marcello.

Scrive Patti:

Entrò la vecchia cameriera ad avvertire Marcello che una signorina chiedeva di lui al telefono.

Marcello andò di là e non appena ebbe preso in mano il telefono riconobbe la voce di Anna e ne provò piacere.

Dalla sua partenza da Napoli era passato un mese. Ormai lui non pensava più ad Anna; il fatto di essersi allontanato da lei e di non averla più cercata gli dava come una soddisfazione, un senso di rivincita che aveva fatto attenuare molto il dolore e l'umiliazione della sciagurata giornata napoletana¹³⁴.

Anna chiama con la scusa di voler restituire un pullover che Marcello aveva dimenticato la sera in cui era ripartito per Roma. «Parlava con una voce tranquilla nella quale parve a Marcello di avvertire come il desiderio di dire qualcosa di affettuoso frenato dal suo istintivo senso di controllo e dalla paura di essere respinta da lui. Quella sensazione gli dette coraggio»¹³⁵.

Subito Marcello le chiede della sua storia con Meneghini. La ragazza gli risponde che era finita esattamente come aveva previsto e che adesso stava da sola, non aveva nessuno, gli dice che se fosse andato a vedere la sua casa gli sarebbe piaciuta e avrebbe potuto, nell'occasione, anche riprendere il *pullover*.

Nel film invece, dopo la dissolvenza della sequenza di Capri, Marcello è nel suo studio. La voce fuori campo racconta che l'uomo «trascorse gran parte dell'estate senza notizie di Anna, pensava che era meglio così, si avviava a dimenticarla con un lieve senso di pena e di rancore». Intanto la macchina da presa allarga il campo e appare nella stanza la figura di una signora anziana seduta ad una macchina da scrivere. La voce fuori campo continua: «Ma una mattina Anna si fece viva». Si apre sullo sfondo la porta della stanza ed entra la vecchia cameriera che annuncia una telefonata della signorina Padoan. Marcello si fa negare e, mentre la donna torna al telefono, passeggia nervosamente e distrattamente nella stanza, tanto da non rispondere all'anziana dattilografa, se non dopo una pausa di attesa. Ma Anna ha lasciato un

nuovo indirizzo, un numero di telefono e ha detto «di chiamarla subito, perché è urgente». Marcello si siede di nuovo alla scrivania, questa volta pensieroso. Una dissolvenza chiude il piano. La sequenza è girata come previsto in sede di sceneggiatura, dove la voce narrante è quella di Marcello.

Il romanzo di Patti continua con Marcello che prende un tassì per recarsi a San Giovanni a riprendere il *pullover*. Durante il tragitto ricapitola quanto avvenuto a Napoli e, così facendo, riesce ad addossarsi la responsabilità dei fatti, pensando al «carattere franco e sincero di Anna». Era sua la colpa di non aver capito che «lei soffriva, pur non avendo ancora la forza di liberarsi di Meneghini. [...] Lui, Marcello, avrebbe dovuto capire tutto questo e non lasciarsi trasportare da uno scadente sentimento di rabbia comportandosi come l'ultimo dei commessi viaggiatori»¹³⁶. Al termine di questo delirio amoroso l'uomo conclude:

A questi argomenti bisognava aggiungere che se lui, come aveva ripetutamente promesso ad Anna, si fosse recato qualche settimana prima a Napoli, l'episodio con Meneghini non sarebbe accaduto. Sarebbe stato lui, Marcello, a trascorrere con lei delle bellissime giornate tra Napoli e Capri in quel clima di sensi turbati e di smarrimento¹³⁷.

Anna lo accoglie in vestaglia e, mostrandogli la casa, sembra vagamente impacciata. Poi lo invita a sedere.

Marcello provava un senso di commozione e come di leggero rimorso accanto a quella ragazza così giovane e così sola nella grande città, costretta a navigare senza guida, abbandonata nell'infido mare del cinematografo. La modestia dell'ordine della minuscola casa dimostravano che le sue aspirazioni erano semplici, chiare e pulite e che le venivano dalla sua famiglia di onesti operai di Treviso.

[...] «avevo voglia di farti vedere la mia casa e anche di vederti. Tu sei l'unica persona che mi fa bene vedere.» Parlava con aria calma, con un curioso senso di rassegnazione. Comosso Marcello le prese la mano e la tenne fra le sue.[...] Marcello si chinò a baciarla; sentì subito le labbra di lei che si aprivano in quel modo molle e profondo e la lingua odorosa di sigaretta, fra le labbra salate di lacrime.

Sotto al bacio Anna franava dolcemente sul divano con un abbandono perduto di tutte le membra.

[...] Da quel momento Marcello riprese i suoi rapporti con Anna¹³⁸.

Completamente diversi sono invece sceneggiatura e film.

In quest'ultimo, dopo la dissolvenza su Marcello alla scrivania, l'uomo è inquadrato mentre si sta congedando da un signore più maturo che gli dice: «Ricordati di mandarmi l'articolo prima di martedì». Questo richiamo al lavoro «intellettuale» è proprio esclusivamente del regista, infatti la frase non appare nella sceneggiatura.

Il Marcello protagonista del film prosegue lungo la via, avanzando verso la macchina da presa, fino a fermarsi davanti alla vetrina di un negozio di antiquariato, ma senza accorgersi che nel negozio c'è Fulvia. Non alza lo sguardo nemmeno quando lei si avvicina e gli si posiziona davanti. Sembra assorto a guardare gli oggetti esposti. È la ragazza che, per attirare la sua attenzione, bussa sulla vetrina dall'interno del negozio. Anche in questa sequenza è evidenziato il totale disinteresse al mondo da

parte di Marcello, un distacco che lo ha caratterizzato sin dal momento in cui ha conosciuto Anna. Sembra infatti incomprensibile come Marcello, ormai “libero”, dopo aver chiuso a Capri la storia d’amore con Anna, rimanga così manifestamente indifferente di fronte ad una graziosa ragazza che gli si viene a collocare proprio di fronte, e per di più posta ad un piano leggermente rialzato.

Ma il gesto di Fulvia per richiamare la sua attenzione giunge alla fine all’effetto sperato, e Marcello entra nel negozio. La ragazza, distaccata ma cortese, è visibilmente contenta di vederlo, e subito lo presenta alla coppia in sua compagnia: il dottor Fiore e una giovane, la bella Eleonora.

Fulvia chiede a Marcello come mai fosse scomparso dalla circolazione e lui replica che è rimasto a casa a lavorare. La ragazza risponde: «Sempre a lavorare. Finirai per diventare un eremita [...]. Venerdì sera faccio una piccola cena fredda, saremo una ventina di persone. Devi venire». Ma Marcello afferma che è in partenza. La donna considera questa una scusa e risponde, con tono sarcastico: «Ah sì? E dove vai?». Marcello, replica, altrettanto sarcastico: «Diciamo... Milano». Ma Fulvia, non nascondendo che ritiene questa una scusa, insiste ancora, puntando sulla presenza della silenziosa Eleonora, a quel punto coinvolta a forza nel dialogo. Il dottor Fiore, l’altro uomo presente alla scena, forse anche infastidito dall’interesse dimostrato dalla donna per Marcello, interviene cercando di dissuaderla. Ma il giovane Conte Cenni diviene più serio e dice: «Devo partire davvero».

A quel punto sopraggiunge il padrone del negozio che tiene in mano la statua di un grosso angelo, e il discorso si sposta su di questo: «A proposito, hai visto questi Angioletti? – chiede Fulvia – Ti piacciono per la mia stanza da letto?». «La tua stanza da letto... – risponde Marcello – Allora dovrai bendarli!». Fulvia si rivolge poi al dottor Fiore per avere il suo parere e l’uomo li definisce «artistici».

In questa sequenza Fulvia è decisamente più ironica e spiritosa di quanto non fosse nelle scene che l’avevano vista protagonista in precedenza, infatti risponde: «Ah! Se li trovi artistici li compro...». Poi, rivolta a Marcello: «Vuol dire che li benderò!».

Per gran parte della scena la ragazza impugna una specie di “mano” posticcia. Infatti, non appena Marcello entra nel negozio, Fulvia, parlando noncurante, prende da un ripiano un oggetto in ebano, che sembra l’avambraccio di una statua a dimensioni umane. Lo usa quasi a voler toccare Marcello, ma senza in effetti raggiungere il minimo contatto con lui. Il suo atteggiamento sembra una via di mezzo fra la ricerca di un rapporto e il desiderio di tenere una distanza, che psicologicamente sottolinea l’ambiguo stato d’animo della ragazza.

L’inquadratura si chiude e i quattro vengono ripresi ora fuori dal negozio.

La direzione del regista in questa sequenza modifica, dilatandolo, quanto previsto dalla sceneggiatura, in cui i dialoghi sono assai più concisi e dove il dottor Fiore, «un signore dall’apparenza mite», è dichiaratamente il nuovo amante di Fulvia, mentre nel film il rapporto è meno esplicito. Inoltre nel testo non è presente alcuna discussione polemica e Fulvia, che «si dimostra volutamente felice dell’incontro», non fa alcun invito a Marcello. Quest’ultimo, in modo molto più scoperto che nel film, già nel negozio d’antiquario guarda Eleonora «un po’ incantato, sorpreso della sua fresca bellezza», dovuta al fatto che è «una ragazza sui vent’anni»¹³⁹.



Gli angeli da bendare, Fulvia che li compra con l'intenzione di coprire poi loro gli occhi e il dimesso dottor Fiore che li trova «artistici», sono decisamente vicini all'ironico sarcasmo di Flaiano.

Solo fuori all'esterno dell'antiquario è possibile capire che le riprese sono state girate in un negozio di Piazza Navona, dove Risi aveva già situato la trilogia dei *Poveri ma belli* e una sequenza de *Il Mattatore*. Nella stessa *location* il regista ambienterà in seguito, nel 1963, il codino dell'episodio de *I Mostri* intitolato *La giornata dell'Onorevole*, poi alcune sequenze de *Il tigre* del 1967, e una, ancora brevissima, de *Il profeta*, del 1968, in cui Gassman, con una capra al guinzaglio, gira attorno alla Fontana dei Quattro Fiumi del Bernini¹⁴⁰, portando sulle spalle la coprotagonista Anna Margret, che si è slogata una caviglia¹⁴¹ e quindi una sequenza di *Straziarmi, ma di baci saziarmi*, dello stesso anno, in cui appaiono le bancarelle natalizie durante il periodo dell'Epifania¹⁴².

Nella sceneggiatura è scritto, genericamente: «Una strada centrale».

Gli interni il regista li gira dentro «Nardecchia», negozio antiquario aperto già a metà degli anni Cinquanta e oggi specializzato in stampe antiche, situato al centro della Piazza, fra la chiesa di Sant'Agnes e il bar dei Tre Scalini, di fronte alla Fontana dei Quattro Fiumi.



Mentre la comitiva si sta sciogliendo, Fulvia, nel salire in una macchina per andare via con il suo nuovo “cavalier servente”, il dottor Fiore, si volta appositamente e dice, sorridendo, a Eleonora: «Attenzione, non farti incantare dal nostro professore»¹⁴³.

Rimasti soli, la ragazza rivela a Marcello di conoscerlo già «di nome», avendo letto un suo articolo sui Lirici greci. L'uomo la invita a pranzo in campagna, vista la bella giornata. Eleonora inizialmente è colta di sorpresa, ma finisce per accettare. La sequenza successiva ci porta nell'auto con i due a bordo che si fermano in prossimità di un incrocio¹⁴⁴. Eleonora teme abbiano sbagliato strada e chiede a Marcello di prendergli la piantina. Nel cercarla, l'uomo trova un fazzoletto femminile. Eleonora asserisce essere certamente «il relitto di qualche avventura di mio padre» e descrive la loro complicità: è lei a far sparire questi oggetti compromettenti, per evitare le scenate materne. Ha scoperto che il padre ha un debole per le ragazze della sua età. Marcello replica: «Cioè sui vent'anni, non ha torto»¹⁴⁵.

Eleonora si rende conto che, involontariamente, stanno andando verso il mare, l'uomo allora le suggerisce di proseguire, perché possiede una specie di capanno da quelle parti. L'inquadratura seguente è su una spiaggia solitaria, dietro un viottolo che porta alla capanna, in realtà una bellissima casa in prossimità della riva.

Segue una breve ripresa in cui la coppia entra nel capanno. Lì inizia un dialogo basato su ingenue, reciproche provocazioni che continuano anche nella sequenza successiva, in cui i due sono sdraiati su due lettini di vimini, poggiati alle pareti laterali di una stanza.



Nella sceneggiatura è scritto:

E' un grande ambiente, molto rustico, con un tavolo, qualche poltrona di vimini, e alle due pareti laterali, due letti, che distano quindi l'uno dall'altro la distanza di tutto l'ambiente [...]

Un'ora dopo. Marcello e Anna [*sic*] sono distesi ognuno su un letto. Sul tavolo ci sono i resti del pranzo, i piatti, la frutta. Dalla finestra aperta entra la brezza. La "veneziana" è abbassata, la stanza è in penombra¹⁴⁶.

Il regista mantiene la penombra e i due lettini, che sono distanti fra loro, separati da una grossa radio e da un tavolo. Quest'ultimo è posto al centro dell'inquadratura, mentre i due protagonisti solo ai lati del campo visivo. La disposizione è voluta dal regista che vuole ribadire l'intimità, ma anche evidenziare la separazione fisica, avvalorata dal fatto che Marcello ed Eleonora si stanno ancora dando del lei. La ragazza sembra rammaricarsene e, sottolineata questa distanza "formale", prova a rendere più confidenziale e più autentica la conversazione. Invita quindi Marcello a chiamarla nei giorni successivi, il suo numero è nell'elenco. Ma l'uomo le dice di non aver ben capito il suo nome quando li avevano presentati, e lei risponde: «Il mio nome è Eleonora Curtatoni».

A questa rivelazione Marcello, fino a quel momento disteso sul letto, si tira su, cercando di capire se la ragazza sia parente dell'ingegner Curtatoni. Eleonora sembra stupita del fatto che lui non ne fosse a conoscenza, il padre tra l'altro lo conosce molto bene. L'uomo si alza e si versa da bere, poi si sposta e si siede accanto a lei, ancora sdraiata. La macchina da presa lo mostra intenzionato a baciarla, la ragazza non ha alcuna reazione, rimane ferma, in attesa. Ma subito Marcello si alza, quasi di scatto, vincendo il desiderio che lo aveva colto, e dice: «Sarà meglio tornare. È tardi». L'idillio è ormai terminato, così come l'elegante musica orchestrale di sottofondo che ha accompagnato la lunga sequenza. Eleonora rimane fedele alla sua immagine: avrebbe potuto insistere ma non lo ha fatto.

Quanto accade nel film di Risi si colloca in corrispondenza del secondo capitolo della terza parte del romanzo di Patti. Le circostanze sono analoghe, ma al contempo diverse. Infatti nel libro Marcello, passeggiando per Via Nomentana: «Si trovò nel mezzo di Viale Eritrea. Un nuovo quartiere era sorto rapidamente nel giro di un paio di anni. Marcello ancora non lo conosceva»¹⁴⁷.

Il romanzo prosegue con una breve descrizione del largo Viale, che restituisce uno spaccato del nuovo benessere italiano. Marcello, fra «ampie vetrine piene di *frigidaires*, cucine americane, apparecchi di televisione», si ferma davanti alle vetrine di una «pizzicheria colossale».

Ad un tratto, tra due grandi prosciutti foderati con stagnola d'argento, vide il volto della moglie dell'Avvocato Fassi che dall'interno gli faceva cenno di entrare. Accanto a lei c'era una ragazza coi capelli legati a ciuffo sulla nuca, che lo guardava sorridendo¹⁴⁸.

La moglie dell'Avvocato lo aveva chiamato per invitarlo a casa loro: «Giovedì sera verranno da me alcuni amici. Volevo invitare anche lei. Venga, ci sono degli intellettuali. Si troverà a suo agio»¹⁴⁹. Poi, indicando la ragazza, che si era avvicinata lentamente: «Non conosce Eleonora?» disse la signora Fassi presentando Marcello. «Il professore Marcello Cenni, un letterato molto raffinato»¹⁵⁰. Usciti dal negozio, la signora si congeda, deve raggiungere un'amica. Marcello chiede ad Eleonora se abiti da quelle parti, lei annuisce e gli indica il palazzo. Al momento, però, è diretta a

Corso Trieste, dove, casualmente, deve andare anche Marcello. I due si incamminano insieme.

Eleonora si confessa: già lo conosceva, aveva letto qualcosa che Marcello aveva scritto su dei Lirici greci. Come nel film seguono altri piccoli stralci di colloquio quasi coincidenti, che però nella sceneggiatura si ritroveranno solo quando i due saranno nel capanno.

“In genere” disse Marcello “le persone con le quali io sto volentieri sono pochissime. Ho un brutto carattere.”

“Questo è un complimento per me.” “Non è un complimento. È la verità” disse Marcello e dopo una pausa aggiunse: “Lei è molto intelligente.”

“Come fa a saperlo? Non ho detto nulla di speciale.”

“Non sono molto intelligente” disse Eleonora parlando con gli occhi bassi. “Lo sono quel tanto che basta per sentirmi infelice”. [...] Mentre Eleonora entrava in un bar per telefonare, Marcello sentiva invadarsi l'animo da un senso di gioia. Quella ragazza così graziosa piovutagli dal cielo all'improvviso, in quella prima giornata di primavera, gli dava l'illusione della felicità come un'acqua fresca su una pianta inaridita.

“Potrei sposare questa ragazza e cambiare completamente vita. Andrei ad abitare con lei in un piccolo appartamento nuovo in un quartiere nuovo, forse al Viale Eritrea. [...] In questo nuovo appartamento, con l'allegria e la gioia di vivere che mi comunicherebbe Eleonora, potrei scrivere dei bellissimi saggi critici, prendere la libera docenza, poi la cattedra, e tutto questo facendo una vita piacevole e divertente. La mattina mi alzerei presto per lavorare mentre Eleonora continuerebbe a dormire. A mezzogiorno sarei felice per aver lavorato tutta la mattina ed avrei voglia di organizzare qualcosa di divertente con mia moglie. Nelle belle giornate andremmo fuori a colazione. Avremmo anche dei bambini”¹⁵¹.

Nel corso della conversazione Marcello trova il pretesto per proporle di fare colazione in un'osteria di campagna. Eleonora, che ha un appuntamento con una sua amica, disdice l'impegno con una scusa. Poi i due si dirigono a ritirare l'auto del padre della ragazza da un meccanico a Corso Trieste, per poter partire insieme. Nei pressi del laghetto di Monterosi si fermano a studiare un itinerario. Durante questa sosta i due trovano un fazzoletto e inizia il colloquio che torna, quasi identico, nel film. Mentre sono ancora fermi a consultare la carta, «Marcello appoggiò la guancia su quella di Eleonora che non si mosse; le sfiorò la gota con un bacio leggerissimo. Eleonora si scostò con un piccolo scatto»¹⁵².

I due si fermano poi a mangiare in un'osteria.

Sulla via del ritorno durante una fermata per guardare il paesaggio lui le prese la testa, la girò dolcemente verso di sé e la baciò sulle labbra [...]. “Perché mi hai baciata?” chiese lei con la voce resa un po' roca da un leggerissimo affanno.

“Perché mi piaci molto”.

“Anche tu,” disse Eleonora.

Fecero dei progetti per vedersi spesso¹⁵³.

Queste ultime due situazioni scompaiono dalla sceneggiatura, in cui Eleonora è una donna decisamente più “angelicata” che in Patti. La seppur arrendevole Eleonora, non si fa baciare al primo incontro, non è Anna. Tutto ciò conferisce alla

ragazza una personalità più tradizionale, rispondente a un canone femminile classico.

Immediatamente dopo, il romanzo prosegue con la scoperta che la ragazza è la figlia di Curtatoni. Nel film questa rivelazione avviene durante il colloquio del capanno. Nel libro si legge:

“Telefonami,” disse Eleonora “troverai il mio numero sull’elenco.”

“Non mi hai ancora detto il nome della tua famiglia. So soltanto che ti chiami Eleonora, un nome che mi piace molto.”

“Eleonora Curtatoni.”

“Come?”

“Curtatoni.”

“Parente dell’ingegnere Giuseppe Curtatoni?”

“È mio padre. Non lo sapevi? Lui ti conosce.”

“Anch’io lo conosco. Ma non sapevo che fosse tuo padre”¹⁵⁴.

Il film ripercorre fedelmente la sceneggiatura, che ancora una volta utilizza brani interi del romanzo di Patti. Risi riproduce quasi alla lettera quanto stabilito nella scrittura. Elimina il suono di una sirena che annuncia il mezzogiorno, inadatto al barocco romano di Piazza Navona, ma conserva poi un commento decisamente flaianeo nel dialogo in macchina: «La nuova generazione promette bene. I giovani sono più comprensivi verso i genitori».

Nella sequenza in macchina si sente di fondo, estremamente attenuato, lo stesso nevrotico motivetto che sottolineava l’uscita di Fulvia e Marcello dallo «*Shaker*», questa volta trasmesso dall’autoradio¹⁵⁵.

Il regista sposta in un altro momento del film¹⁵⁶ la presenza del ragazzino che vuol guardare la macchina della coppia, per sottolineare l’intimità dei due giovani, di fronte alla spiaggia. Ciò che Risi mantiene, invece, è il particolare del costume da bagno femminile riposto in un armadio della casa, e l’idea di Eleonora di voler rendere la capanna «più “marina”», è lei stessa che si offre di farlo, perché ha «studiato decorazione» e potrebbe «aiutarlo». La dedizione e la disponibilità formale di Eleonora è dichiarata.

La lunga frase di Marcello, che era già in un monologo interiore dell’uomo nel romanzo, viene eliminata da questo punto del film, per riapparire, modificata e abbreviata, in un momento successivo:

No, stavo pensando... Pensavo che potrei sposare una ragazza come lei... lascerei la mia vecchia casa piena di tarli, e la vecchia cameriera che arremggia nella vecchia cucina e la nera bottega del carbonaio che si vede dalla finestra... In un bell’appartamento, con l’allegria e la gioia di vivere che mi comunicherebbe una giovane moglie come lei... potrei scrivere, prendere la libera docenza, poi la cattedra... e tutto questo facendo una vita piacevole e divertente. Nelle belle giornate andremo fuori a colazione. Avremmo anche dei bambini...¹⁵⁷

Nella parte finale della sequenza all’interno del capanno, dopo che Eleonora ha rivelato a Marcello di essere la figlia di Curtatoni, l’uomo:

si alza, va al tavolo, beve un po' d'acqua. E' a piedi nudi. Si volge a fissare Eleonora. E' un po' sconvolto. Va verso il letto di Eleonora, si siede sulla sponda, guarda la ragazza, sconvolta [*sic*] da un'idea che gli sta attraversando il cervello. Ma lo sguardo che gli rimanda Eleonora è così sereno, così carico di simpatia e di fiducia, che Marcello desiste dalla sua idea, di possedere subito la ragazza. Si alza.

MARCELLO

Sarà meglio tornare... si è fatto tardi.

DISSOLVENZA¹⁵⁸

Nel film, forse anche per motivi di censura, il tono del girato è decisamente più ambiguo e quasi non si coglie neanche l'essere «un po' sconvolto» dell'uomo, che era già attutito in scrittura dell'espressione: «un po'».

Marcello la guarda, pensoso, si avvicina alla ragazza, ma se ne allontana subito dopo, poi comincia a ripulire il capanno e toglie i piatti dal tavolo: vuole mettere fine all'incontro.

Mentre nella sceneggiatura la *location* sul mare era semplicemente una «spiaggia con capanne», Marcello, nel film, dice: «Andiamo a San Lorenzo... quest'estate ci sono stato solo un paio di volte. Ho una specie di capanna da quelle parti».

La sequenza è stata girata effettivamente a Tor San Lorenzo¹⁵⁹, una – all'epoca – poco frequentata frazione del comune di Ardea, situata vicino all'omonima antica torre costiera dell'Agro Romano, molto amata dal mondo del cinema e dell'arte. In quella zona del litorale laziale ancora si trovano alcune case di paglia come quella del film, dovute soprattutto a maestranze provenienti dal Veneto e da altre aree depresse del Nord Italia, trasferitesi nel Basso Lazio all'epoca della bonifica della pianura Pontina, in grado di realizzare simili costruzioni molto diffuse nel Settentrione.

Nella sceneggiatura un'ellissi taglia tutto il viaggio di ritorno e porta a una sequenza in cui la macchina di Eleonora sta fermandosi vicino a un marciapiede.

STRADA PERIFERIA – (Esterno Giorno – trasparente auto Eleonora)

Anna [*sic*] guida silenziosa e Marcello accanto a lei guarda la strada. Ad un incrocio, Marcello dice:

MARCELLO

Ti dispiace lasciarmi qui. Devo andare da un amico...

Eleonora, un po' ironica, sorridendo:

ELEONORA

Un amico?

Marcello non risponde. Guarda Eleonora, che intanto ha accostato la macchina al marciapiedi.

MARCELLO

Ciao... saggia e disarmante Eleonora. Saresti una buona moglie.

ELEONORA (gaia, fissandolo)

Perché allora non mi sposi?

Marcello scuote la testa e apre lo sportello. Prima di scendere, dice:

MARCELLO

Sto pensando invece che non voglio vederti più.

E senza aspettare risposta, scende dalla macchina. Eleonora resta un po' sorpresa, poi riparte rapida.

Marcello si dirige verso un taxi¹⁶⁰.

Risi dirige quanto scritto e la ripresa sottolinea come Eleonora rimanga delusa del rifiuto, ma, signorilmente, non dica nulla. L'uomo rimane fermo un attimo a guardarla andar via «rapida», poi, nel traversare velocemente la via, chiama un tassì. Il regista ambienta la scena a Piazza Monte Gennaro, fra i quartieri Monte Sacro e Tufello, non lontano dai Teatri INCOM e dalla casa di Flaiano, dove andava a scrivere la sceneggiatura con l'abruzzese.

A questo punto film e romanzo si ricongiungono. Mentre nel libro Marcello, su invito di Anna, la raggiunge nella sua nuova casa di San Giovanni per riprendere un maglione, nella sceneggiatura l'uomo, che si era fatto negare alla ragazza, prova il desiderio di rivederla subito dopo aver scoperto che Eleonora è la figlia di Curtatoni.

A differenza di quanto scritto da Patti, però, Anna non lo riceve in vestaglia¹⁶¹ e non c'è alcuna visita della casa. Il film mostra una carrellata sulla via, in sottofondo si sente il controtema tranquillo e disteso, portato a *beguine* e suonato da un sassofono prima e seguito poi da una fisarmonica. Segue un'inquadratura sulla porta, mentre, sempre di fondo, prosegue il tema melanconico eseguito alla chitarra: la ragazza, sulla soglia della casa, invita Marcello con un semplice e secco: «Entra». Subito dopo si passa su una terrazza dove Marcello, che indossa una veste da camera, inizia a ballare con Anna al ritmo di una musica che potrebbe provenire da una radio non inquadrata.

L'azione è molto rapida: i due scherzano, si abbracciano e si baciano vicino a dei lenzuoli stesi¹⁶². Anche l'abbigliamento di Anna è cambiato rispetto a quello con cui ha aperto la porta. È un momento diverso, i due hanno ricominciato a frequentarsi. La conferma arriva dalla sequenza successiva, in cui Anna è avvolta in un asciugamano e si avvia verso il bagno per asciugarsi i capelli. Marcello invece è vestito e la importuna scherzosamente.

Anche in questa occasione sono evidenti le modifiche apportate dalla sceneggiatura al libro ma, come in Patti, la conclusione è che: «Da quel momento Marcello riprese i suoi rapporti con Anna»¹⁶³.

Anche la sceneggiatura ambienta la storia a San Giovanni, in «un casone» dove Marcello parla con il portiere e poi sale da Anna «vestita come prima della partenza per Capri. Semplicemente, e capelli raccolti sulla nuca». La donna lo fa entrare, è cordiale e accogliente, l'appartamentino è «modesto e lindo [...] messo su con ordine. Due stanze e una cucina». Ne segue un dialogo che ricalca quello del romanzo:

ANNA

Hai fatto bene a venire, sei l'unica persona che mi fa bene vedere...

Resta in piedi, quasi timida. Sembra rassegnata al peggio.

MARCELLO

Sono venuto solo per salutarti...

Si sente un po' a disagio, Anna fa un cenno di sì con la testa, come per dire che sa bene che Marcello non riprenderà più la sua relazione con lei. Tuttavia dice a bassa voce:

ANNA

Con Meneghini è finita... E' stata una sciocchezza. Io...non amavo che te... Ma ora...

Non termina la frase. Marcello tace. Poi:



MARCELLO

Quando sei tornata?

ANNA

Da quindici giorni... Non volevo telefonarti, ma poi non ho resistito. Mi devi disprezzare molto.

Dicendo queste parole gli occhi di Anna si riempiono di lagrime. Se le asciuga col dorso della mano, rapida. Marcello le carezza una mano, angosciato. Di colpo, Anna gli afferra la mano e cadendo in ginocchio davanti a lui, gliela bacia.

Marcello la solleva, l'attira sul divano accanto a sé e la bacia furiosamente, mentre Anna mormora:

ANNA

Perdonami...perdonami...

Marcello continua a baciarla con una specie di disperazione e di gioia insieme.

FUNDU¹⁶⁴

Nella sceneggiatura termina qui il primo tempo.

Risi, però, taglia la parte finale della sequenza, non facendo vedere la confessione di Anna, né Marcello commosso e mostrando direttamente la ritrovata felicità della coppia.

La scena ambientata in strada è stata girata in Via Caio Lelio, una traversa della Via Tuscolana non lontana da Cinecittà¹⁶⁵, in un alto palazzone popolare. Nell'ampia via sullo sfondo della carrellata si vede un «tram della speranza», quello che portava gli attori agli studi cinematografici. Il portiere, come altri personaggi secondari pre-

visti nella sceneggiatura, sulla pellicola non c'è. La macchina da cui Marcello scende per andare in casa della ragazza non è un tassì, ma una macchina qualsiasi¹⁶⁶.

Gli interni e la scena in terrazzo sembrano ambientati nel palazzo di Via Caio Lelio, dove il film tornerà successivamente.

Nella sceneggiatura il secondo tempo si apre sul terrazzo dell'appartamento di Anna, con una «lenta panoramica sulla strada e le case dirimpetto. Sono casoni popolari nuovissimi, la strada è ancora in assestamento¹⁶⁷, sul fondo la corona degli archi dell'Acquedotto Felice»¹⁶⁸.

Nel romanzo Patti così descrive la situazione:

Anna stava partecipando in quei giorni ad un film musicale. Tutti i giorni andava alla Scalera e ritornava la sera. Marcello andava ad aspettarla nell'appartamento di San Giovanni, del quale lei gli aveva dato la chiave. Lei arrivava al tramonto col viso ancora a metà truccato; data la vicinanza degli stabilimenti preferiva andare a struccarsi a casa sua. Marcello assisteva a quella operazione attraverso la porta del bagno socchiusa oppure standosene appoggiato allo stipite della porta, intanto che lei gli andava raccontando qualche episodio della sua giornata alla Scalera¹⁶⁹.

La sceneggiatura, invece, alterna alcune descrizioni della rinnovata felicità della coppia al monologo interiore con cui Marcello racconta le sue intense sensazioni amorose, e al racconto del nuovo film di Anna. Le parole utilizzate sono già in gran parte nel romanzo di Patti.

Da quando Marcello aveva ripreso i suoi rapporti con Anna il suo attaccamento per lei era diventato più profondo. Egli sentiva che quella ragazza gli era necessaria come non gli era mai capitato con nessuna donna... col passare dei mesi Anna era diventata sempre più come una parte di sé [sic] stesso ... [...] Anna era calma e dolce. Dell'avventura di Capri non si parlò più e Marcello si convinse che nessun ricordo era rimasto in lei di quei giorni. Anna esce sulla terrazza portando un vassoio col servizio per il tè. Mette il vassoio su uno sgabello e siede in una poltrona di vimini, servendo il tè. Ride felice. [...] Anna lavorava adesso ad un altro film. Marcello andava ad aspettarla a casa di lei, di cui aveva la chiave. Lei arrivava a sera, col viso ancora truccato e raccontava sempre qualche episodio divertente della sua giornata...¹⁷⁰

Come già segnalato, Risi toglie la maggior parte di questi contenuti, limitandosi a riassumere rapidamente la felicità della coppia, prima riprendendo Anna e Marcello che scherzano fra loro e ballano sul terrazzo della casa su di un gradevole tema *blues* suonato da una grande orchestra, e poi mostrandoci alcune situazioni affettuose e familiari fra i due. Inoltre il regista elimina il monologo interiore, anche perché sarà la voce narrante ad aprire la sequenza successiva. È Anna a comunicare a Marcello e agli spettatori di aver trovato un nuovo lavoro nel cinema, parlandone in bagno mentre si asciuga i capelli davanti ad uno specchio, a conferma dell'intimità ricreatasi nella coppia.

Nelle immagini si vedono una, due, tre Anne che ridono felici, abbracciate dall'uomo. «Oggi è successa una cosa divertentissima: mentre stavamo girando è entrato un cane, [...] e il regista ha detto: 'Fuori quel cane' e il primo attore ha risposto: 'Dice a me?'. Hai capito? Credeva di essere lui il cane». Di tutto questo non c'è trac-

cia nella sceneggiatura, che prevede poi una sequenza sulla spiaggia di Fregene, ma che il regista decide di rimandare a una successiva riappacificazione della coppia:

Anna e Marcello camminano lentamente sulla spiaggia, tenendosi allacciati. La spiaggia è deserta, solo un pescatore in bicicletta va lungo la riva e supera i due giovani. Ai principi di autunno, nei giorni liberi, qualche volta andavano al mare. Cercavano istintivamente la solitudine... Tutti e due, uniti in quell'intesa, se ne stavano come un essere solo... Anna ride, Marcello, poco dopo, ride anche lui, divertito da ciò che Anna sta raccontando. La coppia si allontana lungo la spiaggia¹⁷¹.

Patti racconta invece così il rafforzato rapporto tra Marcello e Anna: «Si vedevano tutti i giorni, andavano nei piccoli cinema di periferia, trascorrevano interi pomeriggi nella casa di lei suonando il grammofono»¹⁷².

Marcello:

[...] sentiva che quella ragazza gli era necessaria come non gli era mai capitato con nessuna donna. La sua semplicità, la sua istintiva avversione verso la retorica gliela rendevano indispensabile, mentre il suo modo spontaneo di rimanere nuda davanti a lui muovendosi familiarmente per la casa e la sua maniera di fare all'amore con l'ingenuità di un piccolo animale gli accendevano i sensi in un modo nuovo e insostituibile. Non doveva fare nessuno sforzo per rimanerle fedele perché nessun'altra donna poteva dargli quello che Anna gli dava¹⁷³.

Poi Anna riceve una telefonata da Treviso che annuncia la morte di un suo zio: deve necessariamente tornare a casa dalla madre. Marcello l'accompagna a prendere il treno e la ragazza porta con sé solo una piccola borsa da viaggio perché ha intenzione di tornare entro pochi giorni: il lunedì successivo dovrà essere di nuovo a Roma per lavorare alla Scalera. Uscito dalla stazione, Marcello riflette sulle emozioni suscitate da quella partenza, che nei fatti per lui sarebbe divenuta esclusivamente una breve vacanza, non ha alcun motivo di preoccupazione perché l'idea di Anna presso la madre lo rassicura. Così finisce il secondo capitolo della seconda parte del libro.

Nel film, dopo una dissolvenza che chiude la scena in cui la ragazza aveva raccontato l'episodio del cane approdato sul *set*, le riprese si trasferiscono ad una festa in casa di Fulvia. La sequenza è accompagnata dalla voce fuori campo che esprime lo stato d'animo di Marcello:

Verso la metà di novembre Anna dovette tornare dai suoi per pochi giorni, in quelle sere Marcello rivide volentieri i suoi amici. Provava quel senso di distensione che gli dava sempre la partenza di Anna e il piacere che gli avrebbe dato il suo ritorno. L'aspettava per l'indomani.

Sono gli stessi concetti espressi da Patti nel romanzo, che tornano nella sceneggiatura pronunciati da Marcello.

Le sequenze sono tutte in interni e nella casa ci sono molti ospiti. Risi continua a divertirsi con il suo pubblico: la musica di sottofondo nell'appartamento è, incomprensibilmente, quasi la stessa del precedente ballo sulla terrazza di casa di Anna, come se una radio invisibile trasmettesse sempre lo stesso programma musicale. Nella stanza da letto, dove è riunito un gruppetto di persone, Fulvia domanda a Marcello come mai non abbia portato con sé Anna. L'uomo risponde dicendo che la ragazza non è Roma, ma a Treviso, e che tornerà l'indomani o il giorno dopo ancora. Una delle signore presenti asserisce di averla vista quello stesso giorno a Piazza di Spagna. Lui ribatte che deve aver visto male e ripete che la ragazza è a Treviso. Fulvia vuole capire meglio. Ritiene che lui non l'abbia voluta portare di proposito e gli fa notare che, in casa sua, non si hanno pregiudizi e si riceve chiunque. Marcello a questo punto insiste dicendo che la migliore prova che Anna sia a Treviso è data proprio dal fatto che lui si trovi lì, invece di stare con lei. Si annoiava a stare da solo e per questo motivo è andato lì. Fulvia risponde che non è affatto gentile quello che sta dicendo. Marcello ribatte che però le sue parole rispecchiano la verità ed esce dalla stanza, già preda di nuovi dubbi su Anna.

Risi dirige esattamente come previsto nella sceneggiatura, che è ambientata nella *garçonnière* di Fulvia. I dialoghi sono i medesimi, e anche i personaggi, compreso il cameriere «un po' effeminato» che sulla scena pare ancor più caricaturale. Aprendo casualmente una stanza Marcello vede un uomo che sta corteggiando con insistenza una ragazza: è l'attore Gianni Musy¹⁷⁴.

Il tono sprezzante con cui il Conte Cenni ha risposto a Fulvia è dovuto alle parole della signora che aveva prima affermato di aver visto Anna e poi concluso: «Bene, se ho fatto una *gaffe*. . .». Infatti, dopo aver risposto in modo altezzoso alla ragazza¹⁷⁵, l'uomo, ormai dubbioso, cerca un telefono e chiama a casa di Anna. In sceneggiatura questo avviene in uno studiolo, dove un uomo sta facendo un solitario con le carte, mentre «tre altri invitati stanno a guardare in silenzio. Altri invitati mangiano. Un invitato mangia tenendo il piatto sulla mensola del termosifone, voltando le spalle»¹⁷⁶.

Nel film niente studiolo e niente solitario, niente invitati che guardano, solo una parete laterale e un uomo che prima mangia un piatto di spaghetti, poi fuma e quindi guarda Marcello, «con occhio spento, masticando», ma sempre in primo piano, per «riempire» la scena, mentre il giovane Conte Cenni, ansioso, è al telefono, dietro di lui¹⁷⁷. Poi il regista inquadra una casa in cui risuona un telefono. Nel totale silenzio, un uomo, richiamato dallo squillare che si ripete, si incammina verso l'apparecchio e fa per afferrare la cornetta, mentre una voce femminile fuori campo gli dice di non rispondere. Questi però alza il telefono e chiede chi parli. Marcello senza dire niente, riaggancia.

Nella sceneggiatura «un uomo in pantaloni e camicia» risponde al telefono, mentre si sente la voce di Anna che gli dice: «Non rispondere. . .». Nel film questi indossa una veste da camera¹⁷⁸ e la voce di Anna è lontana, quasi irriconoscibile.

Appena chiuso il ricevitore Marcello decide di andarsene dalla festa.

Per accelerare l'azione ed esprimere l'ansia del protagonista, Risi riduce un dialogo con un cameriere, ma deve rispettare, per la prosecuzione della storia, il fortui-

to incontro di Marcello con Eleonora, come previsto in sceneggiatura. Sulla porta l'uomo vede la ragazza, appena giunta a casa di Fulvia:

ELEONORA

Lei ha mantenuto la sua promessa. Non si è fatto più vivo. Spesso mi sono domandata se l'ho offeso involontariamente, in qualche modo. Sì?

Marcello fa un cenno del capo, negativo. Non vuol parlare.

ELEONORA

Ho anche pensato che lei avesse dato troppa importanza a quella gita... o che pensasse questo di me e non sapeva come cavarsela... Si fanno tante supposizioni.

Marcello sorride a vuoto, poi dice rapido:

MARCELLO

Già. Mi dispiace. Buonasera, Eleonora.

E infila la porta, rapido come un ladro. Esce sul pianerottolo e va verso la scala, che comincia a scendere¹⁷⁹.

Nel film la sequenza è quasi uguale: subito dopo che Marcello si è voltato per andarsene, il regista inquadra la delusione e la malinconia di Eleonora. La ragazza porta un vestito elegante, adatto alla festa, mentre l'uomo le parla con già indosso il soprabito e, quasi per troncane la conversazione, ne prende i risvolti con le mani, come a chiuderlo. A questo punto il solo pensiero di Marcello è capire chi gli abbia risposto al telefono a casa di Anna.

Infatti, dopo una dissolvenza, le riprese si spostano su Marcello, ora a bordo della sua macchina, che percorre un ultimo pezzo di strada prima di parcheggiare sotto al portone della casa di Anna. Poi l'uomo, prima di entrare in un bar, guarda in alto, e la macchina da presa inquadra una serie di finestre, tra cui quella all'ultimo piano con la luce accesa¹⁸⁰.

Nella sceneggiatura «La strada è deserta. Passa, in bicicletta, una guardia notturna, che si ferma ed entra in un bar-tabacchi vicino. Una ragazza passa accanto a Marcello. È una prostituta»¹⁸¹ che prova ad attirare la sua attenzione.

Nel film Marcello non incontra nessuno, solo un cameriere che si muove «molto», dentro e fuori dal bar, prima ritira i tavoli e poi serve Marcello. L'uomo entra nel locale e telefona di nuovo, ma non risponde nessuno. Il suo sguardo va ripetutamente sul palazzo e sulla finestra dell'appartamento. Va poi a bere un cognac che ha ordinato, mentre in sottofondo una *Jazz Big Band* esegue un gradevole *swing* alla Glenn Miller. Il cognac, in realtà, gli viene ricordato dalla cassiera, perché lui, una volta riattaccata la cornetta, fa per uscire, rapidamente. L'uomo, tormentato da altri pensieri, beve in fretta e fa per uscire, ma si arresta quando il portone di fronte si illumina e ne viene fuori un giovanotto che si dirige verso il bar. Marcello allora, per rimanere nel locale, chiede un bicchier d'acqua e comincia ad osservarlo. Acquistata qualche scatola di biscotti, il giovane si fa dare dal barista qualche bustina di zucchero e, dopo aver saputo dal cameriere che una bottiglia di whisky, di cui ha chiesto il prezzo, costa tremila lire, si accontenta di prendere una bottiglia di Cinzano.

Il pubblico in sala ha riconosciuto nell'uomo quello che ha risposto al telefono di casa di Anna, in vestaglia. Tutto questo è già nella sceneggiatura, dove il cassiere è «un uomo anziano e assennato» e il giovanotto, dopo aver rinunciato al whisky,

compra un vermouth rosso. Dopo aver pagato «settecentottanta» lire alla cassa, molto meno quindi del costoso whisky che sarebbe stato al di fuori delle sue possibilità, l'uomo esce dal bar. È visibilmente di buon umore e fa una piroetta, come avrebbero potuto fare benissimo i *Poveri ma belli* di Piazza Navona.

Marcello entra nel portone insieme al giovane, entrambi prendono l'ascensore e scendono allo stesso piano. Di fronte all'appartamento di Anna il Conte Cenni tira fuori il suo mazzo di chiavi, mettendo in evidenza il fatto di possederlo, ed apre la porta sotto lo sguardo dell'uomo, stupito.

Il terzo capitolo della parte seconda del romanzo di Patti si apre in questo modo:

La domenica Marcello, non avendo ricevuto notizie di Anna, telefonò a casa di lei. Rispose una voce maschile. Credendo di aver sbagliato numero Marcello chiese chi parlasse.

“Casa della signorina Padoan” rispose la voce.

“Sa se la signorina è tornata?”

“È tornata ieri. Ma in questo momento è nel bagno” rispose la voce con accento abruzzese. “Provi a telefonare più tardi”¹⁸².

L'uomo riprova, ma non risponde più nessuno. Inizia inevitabilmente a porsi degli interrogativi e decide di andare a casa di lei. Non trova però il coraggio di salire, passeggia nei dintorni, entra in un bar e riprova a telefonare ma di nuovo non risponde nessuno. Uscendo dal bar vede una macchina, all'interno della quale c'è Anna seduta a fianco di un giovane. I due scendono dall'auto ed entrano nel portone. Marcello rientra nel bar, telefona nuovamente, e questa volta è Anna a rispondere, gli dice che l'avrebbe chiamato l'indomani perché in quel momento è troppo stanca, vuole solo staccare il telefono e mettersi a dormire. L'uomo è tentato di dirle che si trova sotto casa sua, ma si trattiene.

Seguono le usuali riflessioni e i soliti dubbi del Marcello del romanzo:

In due giorni di assenza era impossibile che lei avesse stretto un rapporto tale con qualcuno da portarselo in casa di notte. E poi quell'uomo aveva un'aria molto volgare con quella giacca a quadri e quella topolino¹⁸³ verde. A giudicarlo dall'aspetto si sarebbe detto un rappresentante di commercio. Era probabile si trattasse di un fratello o di un cugino commesso viaggiatore che, trovandosi di passaggio a Roma, si era fermato per salutare Anna. Forse lei si vergognava un pochino di questo parente e perciò non aveva voluto farlo conoscere a Marcello¹⁸⁴.

Poi l'uomo si avvia verso il centro della città. Alle undici però il desiderio di vedere la ragazza e di capire di più lo spinge di nuovo a telefonare, ma non risponde ancora nessuno. Segue un girovagare per il centro, considerazioni su cosa stia accadendo, poi un fortuito incontro con Toni Meneghini che cammina con «sottobraccio una grande ragazza bruna con una sciallata di capelli sulle spalle»¹⁸⁵. La sua vista fa «riacutizzare il desiderio di Anna»¹⁸⁶ in Marcello che, senza un programma preciso, prende un tassì e si fa riportare a San Giovanni. Tuttavia non si fa lasciare sotto la casa della ragazza, che raggiunge a piedi, constatando che l'auto del giovane è ancora lì: «tutta coperta di brina. Da dietro il vetro posteriore pendeva inerte il grosso *pierrrot* di felpa dal volto di biacca, sinistro come un impiccato»¹⁸⁷. L'uomo è sempre più

dubbioso: tenta di telefonare di nuovo e poi prova il desiderio di salire a casa di Anna, il suo è un continuo andare avanti e indietro tra Porta San Giovanni e Piazza Re di Roma. Questo “movimento emotivo” va avanti per sette pagine, in cui Marcello «senza accorgersene era arrivato due volte a Porta San Giovanni; si sentiva la bocca asciutta impastata di schiuma bianca come chiara d'uovo sbattuta»¹⁸⁸.

Nel suo tormento sentimentale, mentre albeggia, Marcello pensa: «E se si trattasse di uno che abita nello stesso palazzo, ma in un altro appartamento?»¹⁸⁹. Infine decide di aspettare l'indomani per troncane ogni rapporto con Anna. Dopo questa scelta, conclude: «Quel male si risolveva da sé con una calma spossatezza e un forte bisogno di dormire, come in un malato che dopo una crisi acuta, entra in convalescenza. [...] Giunto a casa si addormentò subito»¹⁹⁰.

Su questo stato d'animo si chiude il terzo capitolo. Il seguente inizia con la telefonata di Anna a Marcello, alle undici del giorno dopo.

La voce di lei calma e dolce risvegliò in Marcello l'indignazione della sera prima. Prima ancora che lei potesse parlare le disse che un suo amico l'aveva vista il giorno prima in macchina con uno sconosciuto. Non le disse di essere stato lui ad averla vista, di aver passato la notte a San Giovanni e di aver notato la topolino ferma fino all'alba.

“È un amico di mio cugino,” disse Anna. “Ti spiegherò oggi quando ci vedremo. Mi ha dato un passaggio fino a Roma in macchina.”

Dunque non si trattava di un parente. Era un conoscente occasionale e lei l'aveva fatto dormire a casa sua. Deciso a smascherarla faccia a faccia, Marcello non disse altro. Prese un appuntamento a casa di lei alle quattro del pomeriggio¹⁹¹.

Le modifiche apportate al romanzo sono considerevoli: il montaggio serrato che dà l'idea del ricostituito rapporto tra Anna e Marcello, la festa nell'appartamento di Fulvia, il dubbio insinuato dalla *gaffe* dell'amica della padrona di casa, portano il protagonista direttamente sotto il palazzone del Tuscolano. La sceneggiatura dà a Marcello una dignità che non ha nel libro, dove vaga, dubbioso, tutta la notte senza aver il coraggio di intervenire.

In Patti Marcello, arrivato a casa di Anna, la trova:

vestita con una gonna pieghettata e un golf azzurro chiuso sul collo. Contrariamente alle sue previsioni non si era fatta trovare seminuda sotto una vestaglia. [...] Lo accolse con un sorriso leggero ed entrò subito in argomento. “Sono arrivata ieri mattina. Un amico di mio cugino, un certo Peppino Barlacchi che doveva venire a Roma in macchina, mi ha dato un passaggio, così ho evitato la noia di dover passare la notte in treno”.

“Avete fatto tutta una tirata fino a Roma?” chiese Marcello con calma, forte degli argomenti che teneva in serbo riservandosi di sparare le sue grosse cartucce in un secondo momento. Voleva farla mentire per poi confonderla.

“Volevamo fare tutta una tirata,” disse Anna dopo un attimo di esitazione. “Ma poi ci siamo dovuti fermare ad Arezzo.”

“Ma allora siete partiti sabato?”

“Già. Speravo di essere qui sabato stesso di notte. Ma poi la macchina non andava bene, pioveva, e ci siamo fermati ad Arezzo. Il giorno dopo siamo arrivati a Roma.”

“A che ora?”

“Verso le quattro del pomeriggio”

“E Peppino Barlacchi dove l’hai lasciato?”

“Mi ha accompagnato. È venuto un momento su per lavarsi, gli ho offerto un caffè e poi è andato via”.

“Che macchina avevate?”

“Una topolino.”

“Verde” disse Marcello fissandola. “con un pupazzo appeso dietro.”

“Come lo sai?” fece Anna incuriosita. “Lo conosci?”

“No, ti ho vista scendere dalla macchina davanti al portone,” sbottò Marcello con forza. “Ed ho anche visto che la macchina è rimasta tutta la notte qui sotto perché Peppino Barlacchi ha dormito qui.”¹⁹²

Nella sceneggiatura, nell’ascensore:

Barlacchi preme un bottone e un ronzio annuncia che l’ascensore è partito. I due dapprima evitano di guardarsi. Poi Marcello non può fare a meno di lanciare qualche sguardo al suo compagno di viaggio. Il volto di Barlacchi rilassato, esprime al massimo una tranquilla e cosciente volgarità. La salita continua, senza che nessuno dei due parli; Barlacchi sembra fissato nella sua greve immobilità, ad un certo momento fa uno sbadiglio che denuncia la sua stanchezza. Ed è tutto. Marcello socchiude gli occhi. Eccolo, dunque, il suo rivale! – sembra pensare.

L’ascensore si ferma. Barlacchi apre e lascia passare Marcello.

Mentre indugia a chiudere il cancelletto dell’ascensore, vede che Marcello si dirige verso la porta dell’appartamento di Anna. Resta un po’ sorpreso.

Marcello cava di tasca la chiave, apre la porta e fa un gesto a Barlacchi di entrare. È molto calmo e la sorpresa di Barlacchi non lo turba¹⁹³.

Quando l’imbarazzato Barlacchi¹⁹⁴ comprende che entrambi stanno andando allo stesso piano, fischiotta come farebbe uno dei *Poveri ma belli*, per fingere noncuranza, dubbioso.

Tutta la sequenza è stata scritta, e poi girata dal regista, riproponendo la medesima situazione, con la voce di Anna che chiede le sue sigarette da un’altra stanza e poi appare «in vestaglia, un po’ scarmigliata, bellissima»¹⁹⁵. Vedendo Marcello, è sorpresa. Risi gira analogamente, mantenendo lo sbadiglio dell’assonnato Barlacchi, facendo chiedere ad Anna se l’uomo abbia preso il whisky¹⁹⁶, e inquadrando la ragazza, sul fondo dell’immagine, con la vestaglia aperta. Anna è in penombra, si intravedono gli slip e il reggiseno. Alla vista di Marcello, si copre.

La sceneggiatura continua così:

Un silenzio. Marcello accende una sigaretta. Barlacchi è sulle spine e vede che è giunto il momento di andarsene. Fa un gesto goffo e dice:

BARLACCHI

Bene, io...

Marcello lo guarda e Barlacchi sorride come per scusarsi.

MARCELLO

Lei va via?

Barlacchi accenna di sì, contento di cavarsela.

In fondo ha avuto quel che voleva da Anna e non vede l’ora di andarsene.

BARLACCHI

E già... Io veramente devo andare, s'è fatto tardi... Mi scusi signorina Anna. Spero ...

ANNA (interrompendolo)

Grazie, aspetta, ti accompagno.

Barlacchi guarda Marcello, fa un vago saluto di sfuggita e va verso la porta. Anna lo segue. Barlacchi esce, salutando:

BARLACCHI

Buonanotte...

ANNA

Buonanotte. Grazie del viaggio...¹⁹⁷.

Nel film l'uomo prende tempo, bofonchia qualcosa, Marcello gli dice: «Se ne va?». Poi Anna lo accompagna alla porta dandogli del «tu», visto che è un «amico del cugino», mentre l'uomo la saluta invece così, sotto gli occhi di Marcello, dandole del «lei»: «Spero di vederla presto signorina».

In questo punto Risi modifica la sceneggiatura, facendo sussurrare a Barlacchi, lontano dallo sguardo del furibondo Conte Cenni, ma davanti agli spettatori: «Vorrà dire che le telefonerò un altro giorno», ribadendo il «lei» e così confermando ulteriormente al pubblico l'episodicità del rapporto.

Inizia qui un dialogo tra Anna e Marcello che ripercorre in modo abbastanza simile quanto scritto da Patti, a parte qualche minima differenza, come la sosta avvenuta a Siena invece che ad Arezzo. Ma, a differenza del romanzo, quando Barlacchi esce dalla casa, Marcello dà un forte schiaffo ad Anna. Questo sviluppo narrativo è solo nella sceneggiatura e poi nel film. In Patti la scena della confessione di Anna avviene a metà del libro, fra pagina 107 e a pagina 114¹⁹⁸, è la fine del capitolo. Nel film sono passati settanta minuti e ne mancano circa trentacinque al termine.

Il protagonista della sceneggiatura, quello creato da Flaiano e Risi cinque anni dopo lo scrittore catanese, è certamente meno malinconico e meno riflessivo. Probabilmente è anche più egoista, ma con pari certezze è anche figlio del *Boom*, dell'Italia degli anni Sessanta che sta cambiando rapidamente, meno vicino al mito dell'italico Dongiovanni, che era nelle corde di Patti, meno disposto a mentire a se stesso sulla natura di Anna:

Anna rimase per un poco immobile con gli occhi fissi sul bracciolo della poltrona. Poi disse piano:

«Non voglio dirti bugie. Purtroppo sono fatta così. Non dovrei prendermi sul serio. Non merito di essere trattata bene con questo mio carattere schifoso.» Quella confessione inaspettata fatta con quel tono avvilito e remissivo, come al solito, disarmò Marcello che rimase ad ascoltarla senza dire nulla, dolorosamente affascinato da quelle parole.

«La mia natura è fatta così» continuò con calma Anna. «Le cose nuove mi attirano. Anche se so che dopo mi pentirò. Purtroppo ho bisogno di essere trattata male».

«Barlacchi ti ha trattata male?» chiese Marcello mentre l'antica sofferenza che lui credeva ormai vinta, tornava a torturarla con un dolore quasi fisico. «Non mi ha trattata male ma non mi ha dato importanza. Ho bisogno che non mi si dia importanza. Tu me ne dai troppa. Non la merito, sai. Barlacchi mi ha trattata senza dare alcun peso alla cosa. Eravamo in quel piccolo albergo di Arezzo; era uno nuovo, mai visto, scherzava e rideva. Mi attirava la novità.»

“E perché anche a Roma avete passata la notte insieme?”

“Ormai era fatta. Mi ha chiesto di rimanere qui come una cosa naturalissima. Se si fosse mostrato innamorato e insistente lo avrei respinto. Ma lui scherzava e rideva. Siamo tutte così nella mia famiglia. Anche le mie zie, anche mia sorella. Tutte con questo carattere orribile. Tu non mi devi prendere sul serio. Mi dispiace che tu soffra. Non ne vale la pena.”

L'accento di Anna era tenero e amichevole e mostrava una dolcezza e una sincerità che facevano soffrire orribilmente Marcello. Con una sorta di dolorosa compiacenza di andare fino in fondo chiese, riuscendo a rimanere calmo:

“Anche con Curtatoni sei stata?”

Lei si alzò, riempì un bicchierino di cognac, lo bevve d'un fiato.

“Perché vuoi sapere queste cose?” chiese dopo, tornando a sedersi sul divano.

“Curtatoni ormai è scomparso, non esiste più. Quello era veramente un personaggio ridicolo” aggiunse dopo una pausa. “Diventava una bestia.”

“Come sarebbe a dire?”

Liberata dal peso della prima confessione Anna parlava speditamente, quasi con piacere. Il cognac le aveva colorato le gote.

“Perdeva la bussola, dava schiaffi, torceva le mani” disse sorridendo al ricordo. “Ma ci sei stata?”

“Qualche volta. Pochissime volte.”

“Quel giorno che l'ho incontrato da te avevate fatto all'amore?”

“Non era possibile dirgli di no, era una furia. Quel giorno poi aveva bevuto. Aveva quarantanove anni ma era peggio di un ragazzo. Non si contentava mai. Temevo anche che la signora Comparetti sentisse. Infatti non l'ho più fatto venire a casa mia.” L'immagine di Curtatoni maturo e volgare imbestialito su quella ragazza che per lui era tutto, era fissa nel cervello di Marcello con un senso di orrore.

[...] “Anche con Marcacci hai avuto rapporti?”

[...] “Con Marcacci è stato per una fatalità” rispose Anna ansiosa di liberarsi di tutto.

“Quella sera che siamo andati insieme a Napoli ci avevano dato due camere comunicanti. Il lucchetto non chiudeva. Lui entrò in camera mia dicendomi che nella sua non poteva dormire perché c'era un aspiratore che faceva troppo rumore. Rimase a dormire da me che avevo un letto matrimoniale.”

“Ma non ti faceva schifo? Non potevi ribellarti?” “Non era possibile convincerlo. Aveva perso la testa. Non potevo mettermi a fare chiasso e svegliare tutto l'albergo. E poi, per una volta, mi incuriosiva. Ma dopo mi sono fatta cambiare la stanza.”

“Quando?”

“Tre giorni dopo.”

“E per tre notti hai dormito con Marcacci?”

“Due sole. La terza sera non l'ho fatto entrare.”

“Perché avevi conosciuto Meneghini?”

“No. Con Toni è cominciato dopo una settimana.”

“Sei una volgarissima puttana” le gridò Marcello quasi piangendo. Lei non rispose nulla¹⁹⁹.

In quattro pagine Patti ci racconta la vera natura di Anna, attraverso una sorta di lunga confessione che la sceneggiatura riduce notevolmente, pur conservandone il tono melodrammatico. Una lenta e drammatica introduzione, eseguita dagli archi in tonalità minore, sostiene con vigore la tensione della sequenza. Nel libro, dopo le ammissioni di Anna:

Quella ragazza che era l'unica che andasse bene per lui e che per lui aveva quella enorme importanza, non ne aveva nessuna per gli altri. Uomini come Curtatoni e Maracci potevano averla senza nessuna fatica quando faceva loro comodo e poi non se ne curavano più. [...] Anna, che si era messa allo sbaraglio con quelle confessioni, lo stava a guardare con un volto chiaro e indifeso, rassegnata a subire le conseguenze della sua condotta. Non mentiva, non aveva mai mentito. Diceva la verità. Vedendola con quel viso puro e quegli occhi stanchi, forse a causa della notte con Barlacchi, con una gamba piegata sopra il divano e il petto che spingeva da sotto il golf, e pensando che tanti l'avevano avuta come avevano voluto, Marcello sentì un violento e disperato desiderio di averla anche lui come gli altri, senza darle importanza, quasi per un senso di rivincita per la sofferenza che lei gli procurava. Il desiderio turpe di possederla ancora una volta prima di lasciarla per non vederla mai più. Cercò di reagire a quel desiderio scadente che era mescolato di ripugnanza e di sofferenza. Ma non appena lei si mosse e si accomodò i capelli alzando le braccia quel desiderio divenne violentissimo acuito dalla disperazione. Le si buttò addosso; lei lo accolse socchiudendo le labbra che sembravano conservare il sapore dello sconosciuto che aveva trascorso la notte con lei. [...]

Rialzandosi dal divano Marcello non vedeva l'ora di andare via, di uscire per le strade per chiudere quell'orribile episodio della sua vita. Lei era rimasta sul divano coi capelli sparsi sul bracciolo e lo guardava muoversi per la stanza con lo sguardo intrepido e umido di un cane che teme di essere abbandonato.

“Io sto bene soltanto con te” gli disse con una voce che si sentiva appena. Aveva gli occhi bagnati di lacrime. Era là inerte, in attesa che lui prendesse qualche decisione, disposta ad accettare tutto. Marcello sarebbe potuto uscire abbandonandola sul divano e non occupandosi mai più di lei. Lei non avrebbe protestato, non lo avrebbe trattenuto. Sarebbe rimasta lì, poi si sarebbe rialzata piano piano, avrebbe ricominciato la sua vita solitaria con uomini che la prendevano e l'abbandonavano subito e che lei non riusciva a trattenere.

Sarebbe finita malissimo pur essendo una ragazza intelligente, sincera e per niente volgare.

Guardandola Marcello provò un senso di pena e di rimorso. Era vile, abbandonare così una ragazza di vent'anni dopo averla posseduta, anche s'era fatta in quel modo. Ma lei era cosciente di essere in torto e di non poter pretendere nulla e lo guardava rimettendosi alle sue decisioni.

Marcello sedette su una poltrona e accese una sigaretta. Sentiva di nuovo la ripugnanza invincibile per quegli uomini che lei aveva avuto e per gli altri che avrebbe avuto in seguito perché ormai capiva che non c'era nulla da fare. Ma non poteva assolutamente andare via così. Anna era lì come una parte di se stesso staccata che andava alla deriva, contaminata da tutti. Non era possibile abbandonarla dopo che lei gli aveva confessato tutto con quella terribile sincerità²⁰⁰.

La sceneggiatura modifica notevolmente il romanzo: mentre Anna racconta i suoi torti, Marcello continua a schiaffeggiarla, violentemente, prendendola a calci. «Anna resta impassibile, rannicchiata, coprendosi il capo con le mani»²⁰¹, poi l'uomo si ferisce rompendo un bicchiere. La «sua rabbia non è ancora sbollita ma si sente già che a sostituirla si insinua un violento desiderio di possedere Anna, che resta lì, immobile»²⁰².

Anna infine si alza, come se niente fosse successo e va a sedersi sulla sedia dov'era prima. Pianissimo, dice:



ANNA

Ti ho detto tutto... Lo so che adesso non vorrai stare più con me²⁰³.

Queste pagine della sceneggiatura cartacea sono state evidenziate alla Direzione Generale dello Spettacolo, visto l'alto tasso di rischio in cui sarebbe potuto incorrere il regista nel dirigerle. Infatti Risi, pur rimanendo estremamente fedele al testo, nella sequenza non fa prendere la ragazza a calci, non fa ferire Marcello con un bicchiere ma con un pugno sul muro, e il desiderio dell'uomo per la donna, se il regista vuole esprimerlo, lo affida solo ad uno sguardo di Marcello verso Anna, «rannicchiata» in terra.

Ironia dei tempi, nella revisione non è stato sottolineato il successivo desiderio sensuale dell'uomo per il corpo femminile, vinto. Poiché Marcello si è ferito, Anna va in bagno e «prende del cotone e una bottiglia di acqua di colonia»²⁰⁴. Nel film la ragazza, nel vedersi allo specchio, si ravviva i capelli.

Poi Risi continua a dirigere come previsto in scrittura.

Marcello quasi piangendo dice: «Povera Anna, è una storia ripugnante, mi hai tolto ogni coraggio». Anna gli posa una mano sulla spalla, ma lui alzandosi da dove era seduto mentre lei lo stava medicando, prosegue: «No! Lasciami! Se continui così finirai molto male». Mentre lui le tiene il volto tra le mani, Anna risponde: «Ma cosa vuoi che m'importi di quello che mi potrà capitare. Io ti amo Marcello, te lo giuro amo solo te».

La macchina si allontana dal primo piano di Anna con un movimento dettato da una volontà di discrezione, come a non volere infierire sullo stato della ragazza in



quel momento. La musica per tutta la scena è diventata una variante triste del motivo allegro che accompagna i titoli di testa.

Nella sceneggiatura la voce narrante di Marcello dice: «Era là, in erte [sic], in attesa che lui prendesse una decisione, disposta ad accettare tutto. Avrebbe ricominciato la sua vita solitaria con gli uomini che la prendevano e l'abbandonavano e che lei non riusciva a trattenere...»²⁰⁵.

Il volto di Anna è intenso, dalla commozione trattenuta, sorridente. Poi, ancora la voce di Marcello:

Guardandola Marcello provò un senso di pena e di rimorso. Era vile abbandonare così una ragazza, anche se era fatta a quel modo. Nei suoi occhi adesso leggeva l'amore... ma sentiva anche la ripugnanza per quegli uomini... per gli altri che avrebbe avuti in seguito, perché ormai capiva che non c'era nulla da fare. Anna era lì come una parte di se stesso, staccata, che andava alla deriva, contaminata da tutti...disperata...disprezzata...²⁰⁶

E si chiude così: «La fissità dello sguardo di Anna diventa quasi dolorosa».

Ma Risi taglia la voce narrante e mostra solamente «la fissità dello sguardo di Anna» mentre l'uomo va via. Per farlo ricorre a un abile carrello indietro che ritrae la ragazza sul letto, disperata. Arretrando la macchina da presa ne lascia la figura isolata, persa in un tragico vuoto, esaltato dalla squallida testata del letto e dalla parete completamente disadorna, che pare confermare la provvisorietà della donna e della sua vita.



L'ennesima e drammatica crisi di questo *Amore a Roma* viene sottolineata da una struggente ed irreale chitarra filtrata in un tremolo²⁰⁷, seguita subito dopo da un organo con timbro ecclesiastico.

Poi, come già previsto nella sceneggiatura, Marcello ritorna dalla dolce Eleonora Curtatoni.

Per timore della censura, per l'evoluzione dei costumi o più semplicemente perché Flaiano e Risi non sono Patti, già nella sceneggiatura Marcello "non" dà della «volgarissima puttana» ad Anna. Il taglio della voce narrante da parte del regista elimina anche quanto restava di residuale dei sentimenti espressi nel romanzo di Patti: nel film Marcello non prova «guardandola [...] un senso di pena e di rimorso». Non si sente «vile» nell'«abbandonare così una ragazza di vent'anni dopo averla posseduta, anche s'era fatta in quel modo». Soprattutto non prova «di nuovo la ripugnanza invincibile per quegli uomini che lei aveva avuto e per gli altri che avrebbe avuto in seguito».

Il primo capitolo della terza parte del romanzo contiene alcuni elementi che già sono stati incontrati nel film. L'inizio è dedicato al racconto di un pranzo organizzato dagli amici del Conte Cenni. Marcello vi aveva dovuto partecipare per l'insistenza di uno di essi, l'Avvocato Fassi, «amante della letteratura e con un debole per quelli che scrivevano sui giornali»²⁰⁸.

Nel corso di questo pranzo Marcello si ritrova vicino all'ingegner Curtatoni che elogia le doti amatorie di Anna. Il dialogo tra Curtatoni e Marcello ricalca ampiamente quello del pranzo cui Marcello aveva partecipato nel film, quando Anna era partita per Capri. Per quanto riguarda quest'ultima, di lei Patti scrive che dopo le sue confessioni era rimasta a Roma per altri venti giorni e poi era partita per il Sudamerica con «un gruppo di cinematografari»²⁰⁹, liberando Marcello come da un incubo. Il pranzo avviene circa quattro mesi dopo la sua partenza e Marcello considera ormai definitivamente chiusi i suoi rapporti con la ragazza. Mentre Curtatoni si prodiga nella descrizione di dettagli molto intimi circa le caratteristiche della comune amica, Marcello, per uscire dalla penosa discussione, si alza di scatto dicendo di dover fare una telefonata. In realtà Marcello non sa chi chiamare e fa il numero di Marisa Odoni.

Così Patti descrive la «mangiata [...] di "coda alla vaccinara"»:

«Che notizie abbiamo della nostra Anna? Sempre nel Sudamerica?»

«Non ne so più nulla,» rispose Marcello sforzandosi di mostrarsi indifferente al ricordo di Anna. «Che ragazza», continuò Curtatoni. «Che temperamento! E che fuoco! Molto simpatica, è vero? Proprio carina.»

Marcello fece un vago cenno di approvazione.

«Però» aggiunse Curtatoni abbassando ancora la voce maliziosamente «con quell'aria angelica ha una tale carica erotica che un uomo se non sa frenarsi, con lei può rovinarsi la salute. È vero? Ma è proprio quell'aria candida che eccita gli uomini.»

Curtatoni si interruppe per succhiare una vertebra di bue, poi proclamò:

«È una creatura nata per fare all'amore. Il Padreterno l'ha creata per quello, perché vada a letto con gli uomini. Eh?»

Curtatoni guardò Marcello in cerca di un cenno di assenso alla sua affermazione.

Marcello cui ripugnava quella complicità che il Curtatoni, tutto unto di sugo, voleva stabilire con lui, e tuttavia timoroso di respingerla mostrandosi geloso di Anna e suscitando quindi la commiserazione di Curtatoni, approvò vagamente, soffrendo, e si finse impegnato a scarnificare un osso.

“Quella lì” continuò Curtatoni “è capace di tenere testa a due, a tre per volta. La mattina con uno, nel pomeriggio con un altro. Che bel corpo e che carni. Però è sincera. Le piace fare all’amore e lo dice. Viva la faccia della sincerità. Mi ha parlato anche di lei; con molta simpatia, debbo dire”²¹⁰.

Poiché questo incontro non si tiene in un riservato salotto politico, ma attorno a una tavola, vi partecipa anche Curtatoni. Il Marcello del romanzo ancora una volta non vuole mostrare i suoi sentimenti, tanto meno all’uomo che corteggiava Anna e che fa pettegolezzi su di lei. La poca stima di Patti per questi «professionisti e proprietari terrieri», che succhiano vertebre di bue, unti di sugo, è manifesta. La sceneggiatura inserisce questa descrizione nel pranzo a Campo de’ Fiori.

Poi Patti continua nel racconto del nuovo rapporto tra Eleonora e Marcello, iniziato nel capitolo precedente, che nel film era stato anticipato al ritorno di Marcello da Capri. Nel romanzo, dopo la confessione di Anna, Marcello, ferito dalle indiscrezioni di Curtatoni sulla ragazza, si era vendicato del destino ostile e delle donne, dando false speranze alla povera Marisa Odoni.

L’uomo, infine, aveva conosciuto Eleonora. Nel vederla Marcello aveva provato «l’illusione della felicità come un’acqua fresca su una pianta inaridita», concludendo che avrebbe potuto «sposare questa ragazza e cambiare completamente vita».

Ma dopo il pranzo in campagna e la scoperta che Eleonora era la figlia di Curtatoni, sulla via del ritorno verso Roma, l’uomo pensava al fatto che:

Su quella macchina, proprio nel posto dove adesso era lui, chissà quante volte c’era stata Anna. Forse Curtatoni, durante una di quelle gite, aveva fatto all’amore con lei su quei cuscini.

Eleonora tolse la mano dal volante e la posò sul braccio di Marcello.

“A che cosa pensi?” gli chiese dolcemente, voltandosi un attimo a guardarlo. La sua bocca era identica a quella di Curtatoni, aveva la stessa piega agli angoli.

“A nulla” rispose lui prendendole la mano.

Uno spirito di vendetta verso Curtatoni si fece strada nel suo animo. Lui ha preso Anna considerandola come un’avventurata senza la minima importanza, pensava, ma io ho qui con me sua figlia che ho già baciato. Posso vendicarmi. Posso far perdere la testa alla figlia e averla come lui ha avuto Anna, senza importanza. Così saremo pari²¹¹.

Questo sentimento di vendetta è presente solo nel romanzo del catanese, e non ve ne è traccia nella sceneggiatura. Anche qui appare evidente che il desiderio di vendetta del Marcello di Patti non è mai legato direttamente ad Anna. L’uomo non riesce a capire e perciò prova un misto di rabbia e pietà, ma sempre rivolto ai “maschi” concorrenti: Curtatoni e tutti gli altri che prima l’hanno avuta e poi abbandonata.

In questo, e nell’atteggiamento di Marcello che si domanda se abbandonare Anna e poi decide di non farlo, sentendola come una parte di se stesso alla deriva, c’è la solidarietà di Flaiano, del suo ostinato senso del dovere. Risi invece, completamente diverso da entrambi, spesso elimina proprio questi aspetti della scrittura.

Nel libro, ignara di questi progetti di rivalsa del giovane Conte Cenni, Eleonora:

aveva subito intuito senza che lui le avesse detto nulla, il leggero disordine che c'era nella vita di Marcello, quel suo lasciarsi andare senza tanto riflettere, quella tendenza a farsi sfuggire le buone occasioni, e si era messa in testa di riorganizzare la sua vita e di portarlo al successo.

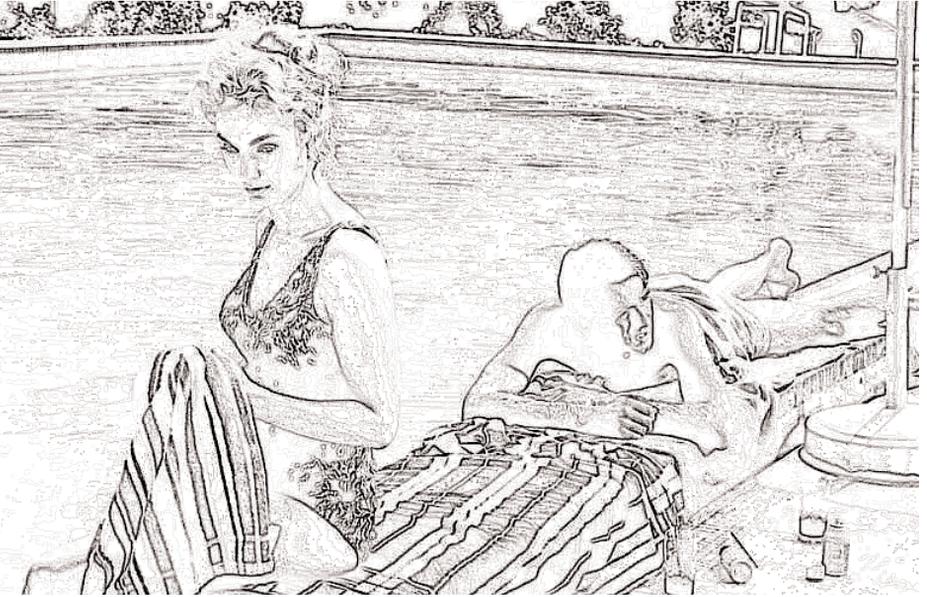
Sebbene non avesse nessuna speciale competenza nel campo della cultura che era quello in cui si muoveva Marcello, ella aveva capito per istinto quale doveva essere la strada pratica per riuscire anche in quel campo, come bisognava fare e quali amicizie coltivare per ottenere la libera docenza, per procurarsi collaborazioni di giornali importanti, per fare contratti vantaggiosi. Marcello ascoltava quei consigli con una specie di distensione di nervi; erano i consigli che avrebbe dovuto dargli suo padre e che invece non gli aveva mai dato limitandosi di tanto in tanto a deplorare il genere di attività che lui aveva scelto, senza conoscerla. Eleonora invece si era fatta dare anche i suoi vecchi articoli e li aveva letti tutti. Piano piano il pensiero di sposare Eleonora diventava sempre più accettabile. Lei si comportava già come una moglie. A differenza di Anna che, come suo padre, non si era mai occupata della sua attività letteraria, Eleonora la seguiva attentamente, ne discuteva con lui, spesso esprimeva dei giudizi sui libri letti²¹².

Subito dopo, nel film si vede l'eloquente inquadratura di un felice ritratto di famiglia. Lo spettatore comprende immediatamente cosa stia accadendo. Marcello, Eleonora e l'ingegner Curtatoni si trovano nella villa di quest'ultimo, che la sta descrivendo a Marcello. «Questo è il giardino, poi c'è la campagna eh? Sono più di mille ettari», precisa l'uomo, e continua: «Se ti dico quanto mi costa mantenere tutta 'sta roba ti metti a piangere, oh, scusa ci diamo del tu no?». Marcello risponde: «Ma certo!».

Sopraggiungono due ragazzini, la bambina grida: «Papà», mentre corre ad abbracciare Curtatoni; il maschietto invece non dice nulla, ma il modo affettuoso con cui l'ingegnere gli poggia una mano tra collo e spalla fa presumere che sia anche lui suo figlio. Qualche metro più avanti al "quadretto familiare" si aggiunge la madre di Eleonora, Camilla, interpretata da Maria Laura Rocca.

Nella sceneggiatura non compaiono due temi che erano presenti invece nel romanzo di Patti, decisamente critico con l'agiata borghesia romana: il desiderio di rivalsa di Marcello nei confronti del ricco e detestato Curtatoni – di cui si potrebbe vendicare per mezzo della figlia – e l'ambizione di quest'ultimo, che sarebbe disposto a "sacrificare" Eleonora pur di poter entrare nella ristretta cerchia politica di cui Marcello, seppur controvoglia, fa parte. Infatti nel libro Curtatoni è accettato "solo" ai pranzi a base di "coda alla vaccinara" e non agli incontri fra politici e affaristi, ma, qualora il giovane Conte Cenni prendesse in sposa sua figlia, di certo gli si aprirebbero le porte dei riservati salotti romani.

Una breve dissolvenza sposta la scena sulla piscina che si trova nella tenuta. Marcello ed Eleonora sono in costume da bagno e passeggiano sul bordo. Quello che ormai le immagini hanno consolidato, Marcello che sta tentando di ricostruirsi una vita con Eleonora, viene adesso confermato anche dal dialogo tra i due:



Eleonora: «Papà dice che se vogliamo venire ad abitare qui, c'è tutta un'ala del primo piano a nostra disposizione, con un grande studio. Andrebbe bene per te, potrai lavorare in pace, io non ti darò fastidio, sta tranquillo».

Marcello: «Sarai l'Angelo della casa».

Eleonora: «No! Sarò il tuo Angelo personale, ti farò da segretaria. Sarò brava vedrai, ti terrò le carte in ordine, batterò a macchina e ti obbligherò a lavorare».

Marcello: «Mi spaventi sai? Vuoi mettere ordine nella mia vita?»

Eleonora: «Mi piacerebbe tanto».

Marcello: «E se io mettessi un po' di disordine nella tua?»

Eleonora: «Perché no! Quello che vuoi tu! Allora? Posso dire a papà che va bene?»

Marcello: «Pensiamoci ancora un po'. La mia casa non è così bella ma almeno lì staremo soli».

Eleonora annuisce.

Marcello: «Comunque ne riparleremo».

A questo punto, con gesto educato ma deciso, Marcello si allontana leggermente dalla donna e si tuffa in acqua per evitare di proseguire la conversazione. Dopo una dissolvenza, le riprese portano ad un viale alberato. È passato del tempo. La voce fuori campo lo conferma: «A poco a poco l'idea di sposare Eleonora si era fatta per Marcello accettabile. Viveva in una specie di felicità rassegnata con Eleonora che lo guidava verso una nuova esistenza. Venne così anche il giorno del fidanzamento». Il montaggio delle sequenze è molto rapido. Su queste ultime parole, e poco prima di una nuova dissolvenza, le immagini inquadrano la festa di fidanzamento dei due e poi Marcello che bacia sulle guance Fulvia. La donna è visibilmente contenta di quanto sta vivendo la coppia, e fa loro gli auguri.

Nuova dissolvenza incrociata, Marcello ed Eleonora sono a bordo di un'auto, lungo un viale alberato, la voce fuori campo recita: «Passò l'inverno, venne ancora la primavera e ripresero le gite. Si sarebbero sposati al principio dell'estate».

Le immagini si spostano su una spiaggia dove Marcello ed Eleonora sono abbracciati e si stanno baciando. Nel farlo, la donna manifesta una sensualità inattesa al contatto fisico con Marcello, molto distante dal suo aspetto di "Angelo del focolare", che Patti aveva raccontato in una precedente descrizione.

L'autocontrollo della devota Eleonora, la donna che lo lusinga dicendogli, sorridente «Sei un gran vanitoso, sai?», quella che gli metterà ordine nella casa e nella vita, mostra delle inattese crepe che stupiscono Marcello, piacevolmente sorpreso di quest'aspetto della ragazza.

La regia di Risi riprende tutto questo come scritto nella sceneggiatura, che già prevedeva la rapida successione di sequenze, ambientate in «Una grande villa, di costruzione un po' moderna, dalle parti della via Appia Antica, circondata da un parco alberato. In fondo al parco, una piscina»²¹³, poi nella Pineta di Fregene e infine su una «spiaggia con capanne». Le riprese sono state realizzate a Tor San Lorenzo, sull'arenile che si trova di fronte al capanno di paglia di Marcello.

I dialoghi sono i medesimi, ma la voce narrante non è quella del giovane Conte Cenni. La differenza sostanziale è che il regista elimina, nella sequenza ai bordi della piscina, alcune domande di Eleonora a Marcello, con cui la donna gli chiede se veda ancora Anna, se gli manchi, cercando di capire i sentimenti dell'uomo:

ELEONORA

Vedi più quell'attrice?

MARCELLO

Quale attrice?

ELEONORA (esitando)

Anna Padoan

MARCELLO (un po' teso)

No, non la vedo più. Non la vedo dal giorno che ti ho telefonato. E' una cosa finita.

Perché me lo ricordi?

ELEONORA

L'amavi molto?

MARCELLO

No. In un certo senso la odiavo.

ELEONORA (tesa)

La odiavi... perché ti faceva soffrire?

MARCELLO

Lasciamo questi discorsi. Nessuno può far soffrire un'altra persona. Siamo noi stessi che scegliamo il nostro genere di sofferenze e ne diamo la colpa a qualcuno. Non parliamone più di Anna. Soprattutto non parlarne te, perché ho scelto te e la mia vita, da quel momento, è diventata un'altra cosa, una cosa che ti appartiene anche. Ho perso tanti anni, adesso voglio vivere decentemente, no?²¹⁴

Quanto visto finora è descritto nel breve terzo capitolo della terza parte del romanzo e precede il rientro di Marcello alla casa paterna, dove lo aspetta la notizia della morte del Conte Cenni. Nel film l'anziano genitore è già morto, mentre nel libro

spirerà poco dopo. Poi, in un capitolo ancora più breve, Patti racconta il rientro di Marcello dal funerale, il suo abbandonarsi ad alcuni ricordi della sua infanzia, interrotti dall'arrivo dell'avvocato Fassi e del notaio Montevarchi, giunti per stargli accanto dopo il rito funebre.

Qui si chiude anche la terza parte del romanzo e le due narrazioni, letteraria e filmica, divergono profondamente.

Il film, dopo il rientro a casa di Marcello dalla gita al mare e la scoperta della morte dell'anziano genitore, riprende con il suo funerale. Il regista gira anche queste sequenze molto rapidamente, eliminando molto di quanto previsto nella sceneggiatura. In quest'ultima, infatti, la coppia rientra a casa e trova il portone aperto a metà, in segno di lutto, Marcello è in sandali e maglietta, come nel romanzo. I due apprendono solo in quel momento della morte del Conte perché è stato impossibile avvisarli prima, nonostante Fassi fosse andato a Ostia proprio per questo motivo. In agonia il padre aveva chiesto di Marcello e solo ora lui capisce di essere "anche" in ritardo, ricordandosi di aver detto che sarebbe rientrato prima. Successivamente, mentre si sentono le sommesse preghiere della veglia funebre, Eleonora cerca di consolare il suo fidanzato, che rimpiange di non essere riuscito a vedere per un'ultima volta l'anziano genitore. La ragazza, posandogli dolcemente una mano sulle sue, gli dice:

Forse è stato meglio così, Marcello... Sarebbe stata una pena maggiore per te e per tuo padre.

Marcello la guarda con un breve lampo negli occhi. Nella ipocrita frase di condoglianze vede tutta Eleonora, la sua vita tranquilla, le sue abitudini, il suo modo di giudicare gli affetti e di controllare i sentimenti.

Calmò, ripete:

MARCELLO

Invece adesso non potrò più parlargli...²¹⁵

Risi taglia tutto questo e, subito dopo che Marcello ha scoperto della morte del padre, porta l'azione direttamente nella chiesa. La cerimonia, che invece Patti non racconta, nella sceneggiatura è una sequenza completamente priva di dialoghi.

UNA CHIESA – (Interno Esterno Giorno)

Le note di un canto gregoriano si levano nella chiesa.

Molta gente è attorno al catafalco. Marcello, Eleonora, Curtatoni, tutti gli amici del Conte Cenni. E la vecchia domestica piange.

Marcello è livido, stanco. Eleonora è molto elegante nel suo abito da lutto.

Il canto cessa e il prete passa a benedire la bara.

Contemporaneamente, un addetto ai servizi funebri si stacca dal gruppo attorno al catafalco e fa cenno ad un uomo che sta accanto alla porta.

Schiocca le dita per dire di chiamare gli altri.

La porta della chiesa si apre.

Tutti si volgono verso la luce. Fuori, la piazza è inondata di sole. Entrano sei uomini, alcuni dei quali spengono le sigarette sulla soglia. Si dirigono verso il catafalco e prendono la bara sulle spalle.

Scalpiccio di passi, brusio. La cerimonia è finita. La bara esce, portata dai sei uomini. Fuori, nella piazza assolata, c'è il carro funebre che aspetta.

Dietro la bara vengono Marcello e gli altri. Il passaggio dalla penombra alla luce violenta fa battere le palpebre a tutti.

Marcello cammina avanti, solo.

Uscendo dalla chiesa, nella piccola folla che si è radunata sotto il portico, vede improvvisamente Anna.

Anna evidentemente non ha osato entrare. Si è messa un fazzoletto in testa e quel fazzoletto l'ha fatta di colpo ridiventare una brava ragazza di paese, l'ha riportata indietro ad una vita più semplice e dura.

Anna, incontrando lo sguardo di Marcello, si nasconde tra un gruppo di persone.

Marcello ne prova un'indicibile commozione; ma si sa dominare. Quando si volge ancora per cercarla con lo sguardo, Anna è sparita. Si trova accanto Eleonora, che non ha visto niente e ha lo sguardo fisso, lucido di commozione²¹⁶.

Risi dirige la sequenza esattamente come è scritta, compreso il suono dello schioccar di dita e l'inquadratura degli uomini che prima fumano e poi portano la bara. Unica modifica apportata nelle riprese, è che questi si riducono a quattro. Dietro al feretro Eleonora si avvicina a Marcello per cercare di consolarlo, ma poi rinuncia, tirandosi indietro. Anna, che porta il fazzoletto in testa come una «brava ragazza di paese», non resta fuori ma è dentro la chiesa, seminascosta dietro a un'acquasantiera. Il regista lascia il pubblico nel dubbio se questa presenza sia un gesto della residua «bontà d'animo» di una piccola provinciale a Roma o se la ragazza, seppur di sfuggita, sperasse di incrociare lo sguardo di Marcello, per rivederlo e forse confortarlo. Di sicuro, quando l'uomo si accorge di lei, Anna arretra timidamente dietro una colonna, quasi a nascondersi al suo giudizio. I loro sguardi vengono interrotti da un amico di famiglia che si frappone fra loro per dare le condoglianze a Marcello. Quando questi può rialzare la testa, al posto di Anna c'è una matura devota che si sta facendo il segno della croce. L'uomo, avviandosi verso l'uscita della chiesa, si gira un'ultima volta, cercandola invano, quindi si ricongiunge a Eleonora e all'ingegner Curtatoni.

Il regista gira la scena del funerale in un'antica chiesa romana, S. Maria della Consolazione, nel centro della città, a pochi metri dal Campidoglio e dal palazzo del Conte Cenni, il cui frontale si affaccia sulla Piazza omonima, alle spalle del Foro Romano e ai piedi della Rupe Tarpea.

L'edificio che Risi inquadra quando si apre il portale è il retro di uno dei palazzi dell'Anagrafe che fa angolo con Vico Jugario, e in lontananza si vedono il timpano della chiesetta di S. Omobono e il campanile di S. Bartolomeo all'Isola Tiberina.

L'inquadratura si chiude con una dissolvenza cui seguono le immagini dell'auto di Marcello che, sotto un forte temporale, sta riaccompagnando Eleonora a casa. È sera.

Apparentemente è passato del tempo, è «una notte d'autunno».

Nella sceneggiatura si legge:

STRADA CASA ELEONORA (Notte Pioggia)

È una notte d'autunno: una pioggia torrenziale si riversa sulla strada dov'è la villa di Curtatoni.

Una macchina si ferma davanti al cancello della villa. I fari scoprono una coppia di innamorati sotto l'ombrello, che si allontanano verso il buio.

Al volante della macchina è Marcello, accanto a lui Eleonora, nel sedile posteriore Curtatoni. Sono tutti in abito da sera. Sono allegri. Curtatoni scende, e apre l'ombrello, per riparare Eleonora:

CURTATONI (ai due)

Presto coi saluti, che piove!

ELEONORA

Un momento, papà. (a Marcello) Che fai, domani?

CURTATONI

Andiamo, che tra un mese vi stancherete di salutarvi.

MARCELLO (a Eleonora)

Niente. Resto in casa a lavorare.

ELEONORA

Allora, passo da te. Vuoi?

Marcello fa un sorriso d'assenso. E siccome Curtatoni chiama ancora Eleonora, la ragazza scende, dopo aver dato un rapido bacio a Marcello.

CURTATONI

Buonanotte!

MARCELLO

Buonanotte!

Il cancello della villa viene aperto da un cameriere, anche lui accorso con l'ombrello. Prima di entrare, Eleonora si volge a salutare Marcello con la mano.

Quando il cancello si chiude, Marcello riparte. La pioggia continua a cadere.

Un tuono lontano.

DISSOLVENZA²¹⁷

Il regista modifica leggermente la sequenza e i dialoghi. Le macchine che giungono alla villa sotto l'intensa pioggia sono i due *cabriolet* che si sono già visti sullo schermo, prima quello di Curtatoni ed Eleonora, poi quello di Marcello. Gora gigneggia nel lamentarsi: «Mamma mia, che acqua!». La madre della ragazza si affaccia sul portone per salutare cordialmente il futuro genero ed è un grosso ombrellone da mare quello con cui li ripara dalla pioggia il maggiordomo. Verso la fine del girato quest'ultimo rimane in primo piano, senza espressione alcuna, una statua di sale, tale è il distacco sociale fra lui e i giovani e agiati rampolli prossimi alle nozze. Poi la timida ma determinata, Eleonora, bella, sorridente e felice, chiede al suo fidanzato cosa farà il giorno dopo, ma quando l'uomo, nel salutarla, fa per baciarla, lei lo frena, risoluta. Nel suo sguardo si legge: «Non in presenza della servitù, non in pubblico».

La ragazza, così diversa da Anna, che mai si sarebbe posta un simile problema, ha ragione: tanta confidenza è poco conforme alla "classe" dei nostri protagonisti. Infatti, quando Marcello si avvicina al volto della ragazza, l'occhio della statua di sale è furtivamente attratto dalla scena. Poi Eleonora, ammorbidendo il rifiuto, gli dice, un po' affettata: «Ciao, caro». E subito dopo cinguetta: «Ti amo». Il cameriere è rimasto sempre muto, estraneo ai due, sembra una parte dell'arredo della villa, ma, mentre Marcello fa per partire, lo saluta deferente: «Buonanotte, signor Conte!».

A volte sembra che il milanese Risi detesti questi suoi protagonisti della buona borghesia romana quanto li detesta Patti nel romanzo.



La sequenza è girata con pochissimi movimenti della macchina da presa: prima un carrello in avanti sulle vetture che arrivano, quindi l'inquadratura del portone, poi il primo piano del cameriere sotto l'ombrellone, seguito da un carrello indietro su Marcello che va via. Forse è la villa dell'Appia Antica di cui non si era visto l'ingresso nelle sequenze precedenti, ammesso che esista, anche se, in realtà, Risi avrebbe potuto girare queste sequenze ovunque; era sufficiente, infatti, l'ingresso di un qualsiasi palazzo nobiliare romano.

Nel primo capitolo della quarta parte del libro Patti descrive il ritorno di Anna:

Dopo sei mesi trascorsi nel sud America Anna era rientrata in Italia. Il suo contratto cinematografico era scaduto, trovare nuove scritte le riusciva difficile. Per tirare avanti aveva accettato di entrare a far parte di una piccola compagnia di riviste nei teatri di provincia. A Roma non era più tornata. [...] Il suo ruolo era quello di recitare piccole scene scritte dall'amministratore della compagnia e di cantare un paio di canzoncine delle quali una in duetto con un giovane cantante che era il pezzo forte dello spettacolo²¹⁸.

Si tratta di Nello d'Amore, nome d'arte di un ex «garzone di fruttivendolo» di Piazza Vittorio. «Fisicamente egli incarnava il tipo di macellaretto romano coi baffet-

ti neri e i capelli in due lunghe bande schiacciate ai lati, che si riunivano, in un ribollire di riccioletti, dietro la nuca».

Più avanti, sempre nello stesso capitolo, lo scrittore narra gli accadimenti di una notte, seguiti ad uno spettacolo a Battipaglia. Nel pomeriggio Nello aveva chiesto ad Anna di dormire nella sua stanza in modo da poter lasciare quella della ragazza a Moreno, un comico della compagnia che non era riuscito a trovare sistemazione in albergo; il fatto che l'amante di Nello non fosse come sempre al seguito, rendeva possibile la cosa. Anna accetta come è nel suo carattere, tra il lusingato e il non saper dire di no. Dopo un iniziale imbarazzo Anna si concede all'uomo, ma nel mezzo della notte torna la sua compagna. Questi si vede costretto in tutta fretta a riportare Anna nella sua stanza. Inizialmente la ragazza non vuole saperne di dormire con Moreno, ma questi la tranquillizza circa le sue buone intenzioni. Il racconto prosegue così:

Dormiva profondamente quando avvertì qualcosa di strano. Nel dormiveglia capì che era la mano di Moreno che si era introdotta dentro il suo pigiama e le carezzava con estrema leggerezza il petto. Continuando a dormire prese quella mano e la respinse con la mossa stanca con cui si caccia una mosca. La mano non insistette oltre.

Verso l'alba mentre era immersa in quel sonno vischioso e dolce del mattino, sogni voluttuosi le passavano per la testa con una sensazione piacevole in tutto il corpo. Ancora nel sonno intuì, quasi sognandolo, che era la mano di Moreno che le percorreva con carezze leggerissime interrotte da pause tutto il corpo. Pensò di respingerlo di lì a poco. Ora avvertiva chiaramente quella mano che si indugiava sul suo corpo con grande leggerezza per non svegliarla. Fece finta di dormire quasi suo malgrado perché quella mano sconosciuta, in quell'albergo sconosciuto, dopo quello che era successo, le provocava un piacere fisico al quale non aveva la forza di rinunciare subito. Tra poco lo respingerò, pensava. Mentre lei fingeva ancora di dormire, la mano andò su e in giù indugiando e fermandosi, e lei, con il corpo proteso, quasi la guidava col pensiero ottenebrato dal sonno. Non era più del Moreno ma una mano ignota, isolata, che la carezzava e ciò le faceva piacere. Ad un certo momento sentì che la mano le slacciava i pantaloni del pigiama e con grande delicatezza, a piccoli strappi, glieli sfilava via. Il suo corpo favoriva con mosse leggere e inconscie [sic] quella manovra. L'idea che la mano facesse tutto così piano per non svegliarla le comunicava una irresistibile tentazione.

Adesso faccio finta di svegliarmi e lo respingo, pensava ancora provando tuttavia uno snervante piacere nell'attesa. Ma mentre lei fingeva ancora di dormire, e un poco dormiva veramente, il suo corpo, sotto quelle carezze lentissime e interrotte da pause, si inarcava e il respiro le diventava affannoso. Ad un certo punto non seppe frenare un piccolo sussulto, sentì che Moreno, ormai sicuro del fatto suo, le saltava addosso e, quasi sfinita, lo accolse in un abbraccio furioso.

Più tardi mentre il comico col suo pigiama a striscioni girava soddisfatto per la stanza lavandosi i denti e cantarellando, fu presa da una crisi di disperazione, cominciò a piangere e a strappare il pigiama coi denti. La profonda umiliazione per quella notte le provocava un pianto isterico e disperato.

Insultò Moreno che voleva consolarla, gli disse che lo disprezzava come l'uomo più abietto, gli sputò addosso. Guardando attraverso la finestra la piccola strada di Battipaglia illuminata dal sole del mattino e ripensando alla sua posizione nella miserabile compagnia, pensò che avrebbe voluto morire²¹⁹.

Non c'è traduzione in immagini di questi eventi, che nel film sono raccontati dalla stessa Anna a Marcello.

Il secondo capitolo della quarta parte del romanzo riparte con una breve descrizione del nuovo corso della vita di Marcello. A due mesi dalla morte del padre, questi:

viveva da solo nella casa di Via Boezio. La vecchia cameriera piena di acciacchi era tornata al suo paese; la portinaia saliva una volta al giorno a rifargli il letto. Eleonora veniva spesso a trovarlo e sorvegliava lei stessa che fosse tutto in ordine. Avevano deciso di sposarsi fra qualche settimana non appena fosse trascorso il periodo di lutto. Spinto dai consigli di Eleonora, Marcello aveva ripreso il suo saggio sulle forttezze del Lazio e si preparava alla libera docenza.

Una mattina mentre era solo in casa sentì un suono prolungato di telefono; [...] era Anna che gli telefonava da un bar di Roma.

Da pochi giorni la compagnia di riviste si era sciolta e lei era rientrata a Roma. Si sentiva così depressa dopo un mese trascorso in quell'ambiente che aveva sentito il bisogno di telefonare a Marcello per sfogarsi.

“Ti telefono come a un amico. Ho bisogno di parlare con una persona per bene” gli disse con voce commossa²²⁰.

È quasi un anno che Marcello non sente quella voce. Lo incuriosisce il pensiero di provare che effetto gli possa fare la ragazza per la quale si è tanto torturato e che adesso non ha più alcuna importanza per lui:

Anna aveva delle grandi qualità umane e frequentata senza l'amore e la gelosia che lui aveva sempre provato per lei, poteva essere una ragazza amabilissima. Pensò di rivederla anche per collaudare quella sua guarigione. Finalmente potrò ascoltare le sue confessioni senza soffrire, pensò²²¹.

La invita a casa sua e Anna, che si trova nei paraggi, è in pochi minuti da lui. La trova «su per giù la stessa con qualcosa di più dolce e di più buono in fondo agli occhi. Abbracciò Marcello appoggiandogli la guancia sulla guancia»²²². Anna è «come sempre, sincera e realmente commossa», anche se l'uomo nota «una certa modestia e rassegnazione nel suo atteggiamento».

Ancora una volta il Marcello raccontato nel romanzo, vittima della sua insicurezza e del suo masochistico “gallismo”, non ammette a se stesso i propri sentimenti e si sottopone all'ennesima prova, a quella che Patti definisce come l'«antica tortura».

Anna è subito contenta di rivederlo, lui è la persona più intelligente e buona che abbia mai conosciuto. Quella casa, che lei non ha mai potuto vedere perché, quando il padre di Marcello era in vita, lui non poteva certo riceverla lì, le ispira un'aria tranquilla e per bene», le «fa bene allo spirito», soprattutto dopo aver abitato, negli «ultimi tempi, in certi luridi ed equivoci alberghetti di provincia»²²³.

Poi:

gli raccontò del Sudamerica, delle sue peregrinazioni tra Buenos Aires e San Paulo, della relazione che aveva avuto con il suo impresario, un tipo di cocainomane che aveva condotto la compagnia in rovina. [...] “Ho avuto delle esperienze amarissime” gli

disse. “Sono molto cambiata, sai. Non sono più come una volta. Adesso ho voglia di stare tranquilla. Non mi caccio più in certe stupide avventure. Voglio trovare un piccolo lavoro, anche da commessa di negozio, ma desidero fare una vita pulita e calma.” Poi gli raccontò della compagnia di riviste scherzando sui tipi che la componevano. Tratteggiò con ironia e distacco la volgarità e la vanità del cantante Nello d'Amore. Marcello le parlò di Eleonora e dei suoi progetti matrimoniali senza però dirle che era la figlia di Curtatoni.

Lei parlava con abbandono spinta da un grande desiderio di dire la verità, quasi per liberarsene. Erano trascorse più di due ore e Anna parlava ancora. Ad un certo punto raccontò pure la notte nell'albergo di Battipaglia; [...] “Ma non potevi dire di no, reagire?” Le disse con una punta di irritazione e di sofferenza in fondo al cuore.

Lei si giustificò con la situazione, l'ambiente della compagnia, l'alberghetto al completo, la sua stanchezza di quella sera.

Ascoltandola Marcello sentiva riaffacciarsi l'antica tortura che provava una volta al racconto delle scadenti avventure di Anna. E come una volta, con una sorta di dolorosa compiacenza, volle conoscere i particolari. [...] “Sei sempre la stessa” le disse con tono di amaro rimprovero.

“No. Ho deciso di cambiare. Questa è stata l'ultima. La colpa è stata della situazione.” Lui rimase un poco sopra pensiero ormai coi nervi in subbuglio. [...] Improvvisamente ubbidendo ad un impulso che sentiva di non poter frenare si curvò verso di lei e la baciò. Anna restituì il bacio aprendo mollemente la bocca.

Marcello la rovesciò sul divano.

“Ma che fai? Che vuoi?” Gli disse lei con un piccolo sorriso dolce, quasi materno, abbandonandosi senza la minima resistenza²²⁴.

Dopo quell'amplesso doloroso e piacevolissimo Marcello capì che non avrebbe potuto fare a meno di rivedere Anna.

Abbandonata sul divano lei diceva di voler cambiare vita, di aver bisogno di pulizia e di tranquillità.

“Dove abiti?” le chiese lui.

“Da una mia amica. In uno stanzino vicino all'ingresso dove c'entra appena il letto. Ma voglio lavorare e presto avrò una camera più comoda” rispose lei senza astio e con fiducia in quello che diceva²²⁵.

Tutto ciò porta Marcello a mettere a confronto Eleonora ed Anna, a prendere coscienza dell'abisso che le divide: gli agi e le sicurezze della prima e l'essere allo sbaraglio della seconda. Ma, sulla base della consapevolezza degli errori commessi a cui è “finalmente” giunta Anna, conclude fra sé:

Adesso che lui era solo avrebbe potuto farla vivere con sé in quell'appartamento che l'avrebbe resa felice. Vivendo con lui non avrebbe commesso più i soliti errori che erano sempre stati provocati dalle situazioni nelle quali lei si era venuta a trovare²²⁶.

Nella sceneggiatura e poi nel film la situazione è molto diversa.

In precedenza era stata “seminata” l'emozione provata da Marcello al ricordo di Anna, attraverso il romantico incontro in chiesa, nonostante la disperazione per la perdita della figura paterna. Nella sceneggiatura l'uomo è lontano da Eleonora, che gli è parsa distaccata, con la sua «ipocrita frase di condoglianze», con «il suo modo di

giudicare gli affetti e di controllare i sentimenti», incapace di capire il suo dolore per non essere riuscito a vedere per un'ultima volta il padre.

Nel film questa distanza è espressa dal solo fatto che la ragazza, nel corteo dietro al feretro, è stata tentata dal provare a parlargli, ma poi vi ha rinunciato. La sequenza di fronte al portone della villa, in cui Eleonora respinge il tentativo dell'uomo di baciarla, dopo che lui gli ha detto che il giorno dopo sarebbe rimasto a lavorare in casa, ribadisce il distacco fra i due.

Questo è lo stato d'animo di Marcello che il film ha comunicato agli spettatori.

Nella sceneggiatura, dopo essersi allontanato dalla villa, l'uomo è in procinto di rientrare a casa e vede, sotto una pioggia battente, una donna infastidita da due uomini: è Anna. Seppure casuale, l'incontro è coerente con l'arco narrativo costruito nella sceneggiatura, mentre sarebbe stato assai meno comprensibile che Marcello, dopo essere riuscito a rinunciare alla ragazza, nonostante la disperata confessione nell'appartamento del Tuscolano, fosse ancora disponibile a rivederla dopo una semplice telefonata, come Patti scrive nel romanzo.

Nella sceneggiatura si legge:

AUTO MARCELLO – (Trasparente: STRADA DEL CENTRO – Notte-Pioggia)

La pioggia si fa più forte, fa scappare lungo le case la gente che scende dagli autobus, passano macchine schizzando acqua dalle pozzanghere.

Marcello vede a stento la strada, deve rallentare, pulisce il vetro.

Ad un crocicchio, come visto da Marcello...

... una ragazza, con valigia in mano, cammina in fretta rasentando il muro di un palazzo. Due giovani la stanno importunando, la seguono e poi corrono avanti per sbarrarle la strada, le offrono di proteggerla dalla pioggia con loro [sic] ombrello. La ragazza protesta, cerca di liberarsi.

Marcello accende i fari e alla luce riconosce Anna che...

... guarda verso la macchina, un po' spaventata e un po' in cerca di aiuto. Si sentono le voci dei due giovani che protestano contro Marcello. Un lungo tuono. Marcello accosta la macchina al marciapiedi, apre lo sportello e chiama:

MARCELLO

Anna!

Anna fa qualche passo decisa verso la macchina, riconosce Marcello e si ferma istintivamente per tornare indietro ma Marcello la chiama ancora:

MARCELLO

Su, Anna, monta!

Dopo una breve esitazione, Anna mette la valigia nella macchina e vi sale. I due giovani si allontanano.

Marcello mette in moto la macchina e si volge ad Anna che si sta asciugando il viso e i capelli bagnati.

MARCELLO

Dove abiti? Sempre a San Giovanni?

Anna risponde con un "eh", stonato, poi dice:

ANNA

Grazie... dovevo andare da un'amica qui vicino... mi ospitava per stanotte... ma lei sono arrivati certi parenti e allora... (sorridente)... No... l'appartamento di San Giovanni è da marzo... da quando sono andata in tournée...

MARCELLO

Sei stata in tournée...

Guarda Anna ed è preso da un'improvvisa pietà. Anna sembra un cane bagnato, si capisce che è senza soldi. Eppure tenta di sorridere:

MARCELLO

Allora...dove vuoi andare?

Anna non risponde, alza le spalle, si rende improvvisamente conto che non sa dove andare.

Dice piano, evitando di guardare Marcello:

ANNA

Non lo so... Marcello tace.

DISSOLVENZA²²⁷

Nel film Anna si è riparata sotto il cornicione di un palazzo dopo essersi liberata di due uomini che, approfittando del fatto che non avesse l'ombrello, cercavano di importunarla. Marcello si ferma con l'auto avendo la sensazione che si tratti proprio di lei, ma ne ha la certezza solo dopo averne illuminata la figura con i fari della macchina, accostandosi al marciapiede.

Anziché in una "strada del Centro", utilizzando un "trasparente", il regista gira in esterni, in una delle più belle piazze di Roma, Piazza Mincio, nel cuore del Quartiere Coppedè²²⁸, un luogo unico persino in uno scenario come quello della Capitale. Anna ha una diversa pettinatura e i suoi capelli sono castani, mentre nella sequenza in chiesa erano ancora biondi, il che comunica implicitamente sia il passaggio del tempo sia la volontà di cambiamento della ragazza. Marcello scende dall'auto e le chiede cosa stia facendo lì. Lei risponde che, non avendo più il suo appartamento, si era appoggiata da un'amica, da cui, però erano arrivati dei parenti e lei non aveva più dove vivere. A conferma di questo, la donna ha con sé una valigia. L'espressione di Marcello cambia, è serena come il tema musicale che sostiene e sottolinea l'insperato e fortuito incontro tra i due. L'inquadratura è un ampio primo piano di ambedue i protagonisti. Marcello è ancora innamorato di Anna, è evidente.

Risi gira il cuore della sequenza rimanendo sui loro volti: sotto la pioggia, gronante, Anna è bellissima e disperata, e l'uomo è completamente preso da lei. Nella perfezione della scena e del bianco e nero si possono notare, guardando con molta attenzione, gli spruzzi di una pompa dell'acqua che inaffia l'asfalto nero lucido, per dare la sensazione che stia piovendo.

Marcello non può sottrarsi: si offre di accompagnarla, i due salgono in macchina, l'uomo le chiede dove voglia andare, ma Anna non lo sa. L'acqua della pompa batte insistentemente sul tettuccio della macchina.

Marcello rimane pensoso, ma solo per un attimo, subito accende il motore e riparte, ancora una volta a marcia indietro, come nella sequenza di Fulvia davanti allo «*Shaker*», ancora la luce dei fari della macchina al centro dello schermo. La vettura arretra fino ad arrivare di fronte a un portone rinascimentale, bello e "importante", di un Palazzo Coppedè, mentre la pioggia sporca la scena, e finalmente imbocca Via Dora, passando sotto l'inconfondibile archetto che porta a Via Tagliamento, fuori dal quartiere *Liberty*.

L'inquadratura successiva porta nella casa di Marcello.



A questo punto nel film avviene quanto Patti racconta nel romanzo in conseguenza della telefonata di Anna: Marcello torna a casa sua portando con sé la ragazza.

Nel film l'uomo chiede alla cameriera di preparare qualcosa da mangiare e un tè caldo. Lei dice che in casa c'è solo del formaggio e delle uova e Marcello risponde: «Va bene! Tè, uova e formaggio». Dopo che i due hanno preso un corridoio, la domestica si avvicina e inforca gli occhiali per poter meglio vedere Anna, a sottolineare l'evidente novità di quanto stia accadendo nella casa. L'inquadratura successiva ci mostra Marcello ed Anna in una stanza, quella nella quale si accomoderà per la notte. Poi l'uomo, lasciandola sola, va a prendere un accappatoio per prepararle il bagno. Una breve ellissi porta l'immagine su Anna che sta bevendo il suo tè.

Inizia tra i due un colloquio:

Anna: «Ho saputo del fidanzamento, sei felice?»

Marcello: «Sì! Sono felice».

Anna: «Quando mi hai lasciato...»

Marcello: «No! Non parliamone più».

Anna: «Be', quando ci siamo lasciati avevo finito il film, ero senza lavoro e allora sono andata con la compagnia di Nello d'Amore, il cantante, lo conosci no? Dopo un mese la compagnia si è sciolta, non c'hanno dato un soldo; insomma non facevo più niente e allora... allora ho dovuto lasciare l'appartamento. Sono piena di debiti».

Marcello: «Sei stata bene in quella compagnia?»

Anna. «Ero molto sola, sentivo spesso il bisogno di parlare con una persona amica. Mi dai la borsa per favore? Vorrei le sigarette... Com'è tranquilla questa casa, mi sembra di essere in campagna, tu non sai che cosa sia una *tournée*, squallide camere d'albergo tutte le sere; qua mi sembra di tornare bambina. Sai? Adesso voglio stare tranquilla, voglio trovarmi un lavoro, quello che capita, anche commessa. È inutile, per il cinema non ci sono tagliata, tanto vale...»

Marcello: «Eri l'amica di Nello d'Amore?»

Anna: «Tu non lo conosci! È un uomo disgustoso. E poi... volgare».

Marcello: «Tutti sono volgari e disgustosi per te. Dopo».

Il regista gira rispettando quasi completamente quanto previsto dalla sceneggiatura, ma elimina il momento in cui Anna dice: «È la prima volta che vengo in casa tua... Perché non mi hai dato dei soldi e non mi hai mandata in un albergo?». Toglie inoltre il finale della frase di Marcello: «Tutti sono volgari e disgustosi per te. Dopo», che si chiudeva con un «Forse anch'io». A differenza del romanzo, nella sceneggiatura, e poi nel film, Anna non è stata in Sudamerica e non c'è alcun rapporto sessuale nel corso di questo incontro.

Dirigendo, Risi aggiunge gli starnuti di Anna, infreddolita e raffreddata per la pioggia, e il fatto che la casa tranquilla, rasserenando la ragazza, la porti a ripensare alla campagna, cosa non prevista durante la stesura del film.

Poi il regista elimina la parte finale della sequenza, con brani dei dialoghi del romanzo di Patti, e che nella sceneggiatura continua così:

Qui Anna tace, scossa da lunghi singhiozzi. Marcello la guarda con disgusto:

MARCELLO

Basta, non voglio sapere altro.

ANNA (tra i singhiozzi)

Avrei voluto morire, avrei voluto morire...

Una lunga pausa. Anna lo guarda disperata. Continua, sempre sconvolta:

ANNA

... E adesso capisci perché mi piace stare qui... perché debbo baciarti mani e piedi, non mi sembra vero di essere fuori da quel mondo, lontano da quella gentaglia...

Anna piange, scossa ancora dai singhiozzi, coprendosi il volto con le mani.

Marcello comincia a sentire per lei un'immensa pietà, e le poggia una mano sulla spalla.

MARCELLO

Calmati.

Dopo un po' Anna si placa, restando immobile. Si toglie le mani dal viso, restando ad occhi chiusi. Sospira, come una bambina, profondamente, come se esalasse l'ultimo rimasuglio di dolore e vergogna. Dopo un attimo, un respirare lieve fa capire a Marcello che Anna si è addormentata. Allora si alza, raccomoda le coperte, prende il vassoio, spegne la luce ed esce dalla stanza, chiudendo la porta²²⁹.

Nel romanzo, dopo che Marcello propone ad Anna di andare ad abitare con lui:

La ragazza accolse l'invito con le lacrime gli occhi.

«Ti sarò grata per tutta la vita,» le disse baciandogli le mani. «Mi dai il modo di fare la vita pulita e tranquilla che ho sempre sognato di fare sin da quando ero bambina»²³⁰.

Nel film, alla frase di Marcello «Tutti sono volgari e disgustosi per te. Dopo.», Anna non risponde: ormai già dorme. Di sottofondo, paradossalmente, la musica scorre serena e sembra voler accompagnare soltanto il sonno indifferente della ragazza, trascurando completamente la sofferenza d'animo di Marcello. Il contrasto dei sentimenti tra i due protagonisti è evidente: mentre Anna si è addormentata, tranquilla, come se tutto non fosse mai realmente accaduto, l'uomo è profondamente amareggiato, quasi annientato dalle sue disarmanti confessioni. Il chiarimento tra i due si è interrotto bruscamente per l'ennesima volta, a Marcello non resta che rassegnarsi: le toglie la sigaretta ancora accesa tra le dita, spegne la luce della stanza, le stende sopra una coperta, prende il vassoio ed esce.

La sequenza è molto "calda" e delicata: spenta la luce, l'ambiente rimane in un semibuio in cui si vedono le *silhouette* dei due protagonisti. Poi l'uomo consegna il vassoio a Margherita, la cameriera, che lo prende e, come nel libro, gli annuncia che vuole tornare al paese.

È una sequenza molto rapida. In sceneggiatura è così:

Nel corridoio, davanti alla porta della cucina, c'è Margherita. Prende il vassoio dalle mani di Marcello, fa per entrare nella cucina, poi si volge e dice:

MARGHERITA

...Io ho pensato, sono troppo vecchia, me ne ritorno al paese. Sono troppo vecchia... Marcello la fissa e Margherita sostiene lo sguardo, impavido, con una minaccia di rimprovero.

Marcello taglia corto.

MARCELLO

Va bene. Quando vuoi andare?

MARGHERITA

Domani. Se lei non dispiace [*sic*], domani.

Marcello senza rispondere prosegue verso la sua stanza.

FONDU²³¹

Risi la gira come è scritta, sostituendo «stanca» a «vecchia» e «prossima settimana» a «domani» ed inquadrando al centro dello schermo il volto di Margherita, decisamente irritata dalla condotta del giovane Conte Cenni.

Questo atteggiamento, quasi di stizza, è completamente assente in Patti, dove il lettore viene informato della decisione della donna di andarsene dallo scrittore stesso e dove la scelta sembra essere dettata solo dall'età e dai suoi problemi di salute.

Gli ultimi venti minuti del film sono girati molto rapidamente, il regista elimina al massimo i tempi morti.

In sceneggiatura si legge:

STANZA DI MARCELLO

Panoramica della stanza inondata dal sole

VOCE DI MARCELLO

Il giorno dopo Marcello parlò ad Eleonora. Le disse di essere convinto, nell'interesse comune, che era meglio rinunciare alle nozze.

La panoramica termina su Marcello che è a letto, sveglia, e guarda il soffitto, le mani incrociate dietro la nuca.

La porta della stanza si apre e appare Anna, vestita come vestono le cameriere nelle pochade, o nei disegni umoristici: gonne al ginocchio, grembiolino corto, il merletto in testa un po' di sghibescio, il vassoio della colazione nelle mani e un piumino sotto il braccio. Si muove con gradevole comicità, a passettini brevi, sgranando gli occhi. Posa il vassoio su un tavolo, prende il piumino e comincia a spolverare, facendo la buffona.

Marcello ride divertito:

VOCE DI MARCELLO

Colpita in pieno nel suo orgoglio, Eleonora gli disse di non farsi più vedere da lei, come lei non si sarebbe fatta più viva.

Così Anna restò.

Anna, seguitando a spolverare, va verso il letto e lo spolvera come se fosse un mobile qualsiasi. Di colpo finge la sorpresa accorgendosi che nel letto c'è un uomo. Marcello continua a ridere e fa per afferrarla, ma Anna sfugge esce [sic] dalla stanza a passetti brevi. Rientra immediatamente, con in testa una bombetta e un paio di baffi ad elastico. Finge di rimproverare Marcello, minacciandolo col dito. Ma Marcello riesce ad afferrarla e a trascinarla a sé. Anna si toglie subito i baffi e si lascia baciare. E' un bacio lunghissimo. La bombetta rimane di traverso sulla testa di Anna.

ANNA (dolcemente, rapida)

Ti amo, ti amo, ti amo.

MARCELLO (scherzando)

Sei contenta del nuovo padrone?

Anna risponde seria, commossa:

ANNA

Ti sarò grata per tutta la vita.

Si baciano di nuovo, a lungo.

Voce di MARCELLO

... E così passarono tre mesi.

DISSOLVENZA INCROCIATA

CUCINA

E' un altro giorno. Anna sta preparando da mangiare. Lo fa con grande abilità, muovendosi con grazia nella vecchia cucina e cantando una canzonetta di grande successo (la stessa che poi canterà Nello d'Amore nel cinema Alambra). Sulla canzone si sovrappone la

VOCE DI MARCELLO

Anna, entusiasta della casa, accudiva felice alle faccende. Marcello seguiva quelle manovre con una distensione di nervi e una gioia che raramente aveva provato in vita sua.

STANZA MARCELLO

Marcello sdraiato su un divano legge e sorride nell'ascoltare Anna che canta.

FONDUJ²³²

Anche in questa circostanza la sceneggiatura racconta gli avvenimenti allontanandosi dal romanzo. Nel terzo capitolo della quarta parte si apre con Patti che scrive:

Ansioso di chiarire al più presto la sua posizione con Eleonora per poter riprendere i suoi rapporti con Anna, Marcello le scrisse una lettera dove, con lealtà, le diceva di non sentirsi l'animo di mentire e di essere convinto che, nell'interesse comune, era meglio rinunciare ai loro progetti matrimoniali²³³.



Nonostante nella sceneggiatura fosse previsto una sorta di montaggio alternato, con la voce di Marcello che raccontava la fine della storia con Eleonora mentre le immagini avrebbero dovuto mostrare la ritrovata felicità dell'uomo con Anna, il regista dirige i due eventi separatamente, in successione. Di quanto scritto, nel film rimangono Marcello ed Eleonora che parlano. Non si sente il dialogo, solo la voce narrante: «Il giorno dopo Marcello parlò ad Eleonora, le disse di essere convinto, nell'interesse comune che era meglio rinunciare alle nozze. Così Anna restò, e così passarono tre mesi».

È una sequenza molto breve, in una penombra serale, su uno sfondo marino, potrebbe essere Fiumicino, Santa Marinella o un qualsiasi altro Lido romano²³⁴. In primo piano si vedono Marcello ed Eleonora, che va avanti e indietro mentre l'uomo le parla. La ragazza si stringe le braccia al petto, in un atteggiamento di chiusura, quasi a proteggersi dalla delusione. Al centro dell'immagine, dietro di lei, ci sono ancora una volta i fari accesi di una macchina e, sullo sfondo, si intravedono i cupi profili di alcune palafitte di pescatori, piantate nell'acqua, come dei lugubri scheletri. Eleonora è il contrappasso di Anna, è ricca, dedita, disponibile, ma prigioniera dei suoi obblighi sociali, e in questa scena porta un fazzoletto che le stringe e copre i capelli e un abito bianco, su cui risalta un'alta cintura che sembra legarla, come una corda.

Risi è veramente bravo a costruire le scene.



Patti nel romanzo scrive: «Trascorsero tre mesi tranquillissimi. Anna, entusiasta della casa, accudiva felice alle faccende domestiche. Marcello aveva ripreso a frequentare i suoi amici del “Raduno” dai quali qualche sera portava anche Anna»²³⁵.

Dopo una dissolvenza sull'inquadratura di Marcello che comunica ad Eleonora la decisione di annullare le nozze, il regista racconta i “tre mesi tranquillissimi” di felicità della coppia. Lo fa con due brevi sequenze, che mostrano il rinnovato amore fra Anna e Marcello. Nella prima i due sono in casa, la ragazza rientra carica di buste e pacchetti, ha un fazzoletto in testa, lui vuole aiutarla, lei gli chiede di girarsi. Quando Marcello si volta di nuovo, Anna si è tolta il fazzoletto e agita eccitata la sua zazzera di capelli: ha nuovamente il suo vecchio taglio, è nuovamente bionda²³⁶.

L'uomo l'abbraccia, sollevandola da terra, e le fa cadere tutto ciò che porta: arance, patate, spaghetti. I due ridono, felici, e si accovacciano in terra per raccogliere tutto. Inizia un brevissimo dialogo, che era già nella sceneggiatura, a cui segue un caldo abbraccio, in terra, sul pavimento, mentre si baciano teneramente:

Anna: «Ti voglio bene, ti amo».

Marcello: «Sei contenta del tuo nuovo padrone?»

Anna: «Tanto!»

Nella seconda brevissima sequenza, muta, Anna e Marcello passeggiano lungo una spiaggia, sul bagnasciuga, esprimendo affetto e amore reciproco. Non c'è nessuno, l'unico rumore è il suono della risacca, il mare è completamente deserto, lievemente increspato, e Risi per muovere la scena fa passare un pescatore, in biciclet-

ta, dietro di loro, lungo la riva. Nella sceneggiatura questa situazione, compreso il ciclista solitario, era stata prevista in precedenza, in occasione della prima riappacificazione di Anna e Marcello²³⁷.

Ma subito dopo questa apparente serenità, la sequenza successiva mostra la macchina di Marcello che esce da Porta San Giovanni e si ferma davanti ad un cinema teatro all'angolo con Via Sannio. La voce fuori campo accompagna la scena con queste parole: «Un giorno, passando davanti a un cinema teatro, Marcello lesse su un manifesto il nome di Nello d'Amore. Gli venne il penoso desiderio di vedere come era fatto il cantante di cui Anna gli aveva tanto parlato».

Nel romanzo si legge:

Una mattina leggendo il giornale gli occhi gli caddero nella rubrica degli spettacoli dove, in due righe a caratteri piccolissimi, era scritto: *Cinema Teatro Alambra - Compagnia di riviste Zoppetti-Curatola con Nello d'Amore e film.*

Quel nome gli era rimasto impresso. Gli ritornò in mente la notte dell'albergo di Battipaglia nel racconto che aveva fatto Anna e gli venne il penoso desiderio di vedere come era fatto Nello d'Amore.

Nel pomeriggio senza dire nulla ad Anna, si recò in fondo a Via Appia Nuova dove c'è il cinema teatro Alambra. All'ingresso in vecchie copie gualcite erano esposte due fotografie di Nello d'Amore in smoking, con un fiore all'occhiello. In una il cantante impugnava un microfono mostrando tutti i denti. Nel cartellone, a grossi caratteri, campeggiava il nome di Nello d'Amore e più sotto, in corpo assai più piccolo, più minuto ancora di quello di altri cinque o sei comici, c'era anche il nome di Edoardo Moreno.

Il varietà era cominciato da poco; la tentazione di entrare era troppo forte. Pagando cento lire di ingresso Marcello entrò nel fiato di sigaro che gravava nella sala. Sedette in una delle ultime file pronto ad uscire dopo pochi minuti.

In quel momento c'era un breve intervallo: davanti al sipario chiuso, un comico maturo intratteneva il pubblico in attesa che cambiassero la scena. Improvvisamente il comico andò via, il sipario si dischiuse e si udì un incalzante rullo di tamburi mentre una voce gridava: "Nello d'Amore!"

In quel momento, guardando a caso fra le prime file, Marcello aveva riconosciuto la testa di Anna. Si sporse a guardare meglio credendo di essersi sbagliato: lei si era portata di fianco e la vide bene. Era proprio Anna seduta in terza fila in compagnia di un'altra ragazza²³⁸.

Nella sceneggiatura tutto questo è così raccontato:

CINE ALAMBRA (Esterno Giorno)

La macchina panoramica sull'esterno del cinema Alambra.

Sono le prime ore del pomeriggio. Sui tabelloni dell'ingresso, in vecchie copie gualcite, sono esposte fotografie di Nello d'Amore in smoking. La gente esce e entra dal locale. La panoramica termina su Marcello che guarda le fotografie di Nello d'Amore.

VOCE MARCELLO

Un giorno Marcello lesse che al Cinema Alambra recitava la compagnia Nello d'Amore. Quel nome gli era rimasto impresso. Gli venne il penoso desiderio di vedere com'era fatto Nello d'Amore.

Marcello entra nell'atrio del cinema.

INTERNO CINEMA ALAMBRA

La sala del cinema, durante lo spettacolo di varietà.

Davanti al sipario chiuso.

Moreno e un altro comico stanno facendo una scenetta (un siparietto) facendo ridere il pubblico con le loro battute stantie. (Per la realizzazione di questa scena, usare come sottofondo dell'azione di Marcello, il dialogo di un vero "siparietto").

Moreno è un attore basso, coi capelli unti, la faccia scavata.

Marcello si ferma dietro le ultime poltrone, poi girando per un canale laterale va verso il palcoscenico, affascinato suo malgrado dal penoso spettacolo.

Quando si ferma, l'azione dei due comici termina. C'è un applauso. Subito dopo un rullo di tamburie, dall'altoparlante una voce grida: "Nello d'Amore".

Marcello guarda il palcoscenico e il sipario, che si apre. Poi si volge a guardare verso la platea e vede...

...Anna, seduta in terza fila in compagnia di un'altra ragazza.

Tutte e due stanno battendo le mani.

Marcello si sporge un poco per vedere se la ragazza è proprio Anna.

Sul palcoscenico irrompe a passetti di corsa Nello d'Amore.

L'applauso del pubblico aumenta.

Nello d'Amore allarga le braccia rispondendo agli applausi con sorrisi e inchini. E' un giovane robusto, bruno, riccioluto, in smoking. E comincia subito a cantare. (Canta la stessa canzone che Anna cantava in cucina nella scena precedente).

Marcello guarda ancora nella direzione di ...

...Anna, che a sua volta guarda rapita Nello d'Amore.

Marcello torna rapidamente indietro ed esce dalla sala, voltandosi un'ultima volta a guardare...

...Nello d'Amore che si sbraccia, cantando, sul palcoscenico.

DISSOLVENZA²³⁹

Nel film è la voce narrante a esprimere quanto Marcello nella sceneggiatura si limita solo a elaborare mentalmente, mentre si accosta al marciapiede e scende dall'automobile. Il locale in cui entra, come si legge sui manifesti esposti al suo interno, è il Cinema Teatro Gloria. Il nome di Nello d'Amore risalta su tutte le locandine, ovunque. L'uomo acquista un biglietto ed entra in sala. Sul palco sta terminando un'esibizione di ballerine che lascia il posto ad un breve intermezzo nel quale la *starlette* straniera dello spettacolo, la «signorina Yvette», il presentatore e il comico Moreno²⁴⁰, intrattengono il pubblico, come nel libro, nell'attesa che dietro il sipario gli inservienti cambino la scena. Poi l'entusiasta Yvette, con una vistosa cresta di piume bianche sulla testa, annuncia, nel suo stentato italiano: «Eddora, siniore e siniorri, ecco a voi... Nello... d'Amorre...».

Il cantante, che Patti aveva descritto come un «garzone di fruttivendolo», che «incarnava il tipo di macellaretto romano coi baffetti neri e i capelli in due lunghe bande schiacciate ai lati, che si riunivano, in un ribollire di riccioletti, dietro la nuca»²⁴¹, e che la sceneggiatura descrive come «un giovane robusto, bruno, riccioluto, in smoking» è un uomo un po' più maturo di Marcello, senza baffi, e con pochi capelli radi e unti ai lati della testa.

Il cantante tira baci al suo pubblico e poi inizia a suonare qualche accordo. Alle sue spalle una grossolana scenografia rappresenta un'enorme, volgare ragnatela dorata su fondo nero, in cui sono intrappolati dei cuori scintillanti. Armando Romeo,



nei panni di Nello d'Amore, esegue il motivo *Uccidimi*, un terzinato²⁴² in tempo mosso, citato anche nei titoli di testa del film. La macchina da presa torna su Marcello, fra il sorpreso e il disgustato, quasi amareggiato dopo aver visto il suo squallido antagonista. Poi, per caso, il suo sguardo incrocia Anna, che si sta togliendo il cappotto e si sta sedendo in una poltroncina del teatro. Fuori campo, di fondo, si sente la voce di Nello d'Amore, mentre il regista inquadra di nuovo, per pochi secondi, un attonito Marcello, prima di tornare sul cantante.

A questo punto inizia un montaggio con una rapida successione di campi e controcampi che inquadrano prima il cantante e poi la ragazza, unendo i loro sguardi, ma, al tempo stesso, lasciando il dubbio che sia la sola Anna ad essere tutta presa dalla canzone e da chi la sta cantando, ammiccante. Mentre lei applaude entusiasta, guardandolo, l'uomo sta cantando: «Voglio te, voglio te, voglio te». Sembra si stia rivolgendo proprio a lei.

Marcello non può vederne lo sguardo radioso, ma il piano ravvicinato che ora lo inquadra coglie emblematicamente le sue emozioni: è decisamente irritato e si avvia verso l'uscita della sala quasi avesse il desiderio di fuggire. La macchina da presa indugia poi ancora su Anna, sorridente e felice, che si volta verso sinistra: la sua attenzione è stata attratta da una coppia di innamorati "bruttini", un turbante di capelli e grossi occhiali spessi lei, sopracciglioni marcati e capelli di pece lui. Risi sembra già pensare ai suoi *Mostrì*: i due innamorati sono in estasi, ammalati delle parole della canzone.

La macchina da presa torna di nuovo su Anna che osserva ancora la coppia e poi, sorridendo, riporta il suo sguardo verso il palco, ribadendo allo spettatore la sensa-

zione che le parole di Nello d'Amore possano essere indirizzate proprio a lei. Marcello sul fondo della sala si gira per un'ultima volta e se ne va, vistosamente infastidito. La sequenza termina, in dissolvenza, sull'ennesimo primo piano del volto sorridente di Anna. A conclusione di questo passaggio, nel momento in cui Marcello esce dalla platea, Risi riprende, al centro dell'immagine, ma in secondo piano rispetto all'uomo, prima l'orribile ragnatela, poi un annoiatissimo venditore di mostaccioli, popcorn e patatine, che, di schiena al palco, mastica stancamente un *chewingum* e aspetta, triste e rassegnato, la fine del numero di Nello d'Amore.

Marcello si volta un'ultima volta per rivedere l'odiato cantante, mentre il sipario, appena chiuso, subito si riapre consentendo al pubblico di alzarsi in piedi, per applaudire ancora Nello d'Amore. Sono soprattutto le donne in sala ad acclamare festosamente il piccolo "divo" di periferia, poi il regista inquadra Anna, in estasi, raggiante.

A differenza di quanto previsto sia nel romanzo che nella sceneggiatura, la scena non è girata nel cinema Alambra²⁴³, che era effettivamente lungo la Via Appia, a pochi metri da dove il regista ha poi girato. Probabilmente l'Alambra non era molto adatto, il suo ingresso, infatti, è sul banale frontone di uno dei tanti palazzoni lungo la strada. Risi, invece, preferisce ambientare le sequenze davanti e poi all'interno del cinema Massimo²⁴⁴, che si trovava sul Piazzale Appio, un luogo molto più affascinante, sul cui sfondo si staglia l'imponente Porta San Giovanni.

Inoltre, a proposito del cinema Massimo, Manuel De Sica ricorda:

Il legame di mio padre con Roma era strettissimo e legato anche alla sua infanzia [...] quando, per lunghi anni, con i suoi genitori aveva abitato sull'Appia Nuova a San Giovanni. Mio nonno, che purtroppo non ho conosciuto, ma dal quale secondo mio padre ho ereditato la passione e l'estro creativo musicale, di professione era impiegato di banca, ma come interessi primari aveva il cinema e la musica. E portava sempre papà al cinema Massimo, che ormai è stato trasformato nei Magazzini Coin, e per tutti i film muti suonava al pianoforte l'accompagnamento²⁴⁵.

È facile pensare che la scarsa fotogenia dell'Alhambra e l'affetto che De Sica aveva per il Cinema Massimo abbiano convinto Risi a girare in quest'ultimo, anche perché era di certo una *location* migliore.

Poi, nel romanzo, Marcello:

Uscì nella via Appia con quel senso di inferiorità che gli davano sempre quelle situazioni dove era immischiata Anna.

Forse Anna era andata lì [*sic*] per prendersi una rivincita della sua avvilita storia col cantante. Voleva vederlo in quel varietà di quart'ordine per misurare la differenza che c'era fra la sua vita di adesso e quella di lui, per provare la consolazione di non fare più parte di quell'ambiente. Era un sentimento che anche lui Marcello avrebbe provato in una situazione simile. Infatti lei era andata in compagnia di una sua amica. Vediamo cosa mi dirà stasera, pensò Marcello. Forse mi spiegherà tutto.

La trovò a casa che preparava da mangiare, canticchiando allegrissima.

"Dove sei stata oggi?" le chiese calmo.

"Sono stata con una mia amica a vedere un vecchio film di gangster in un cinema rionale."



“Dove?”

“All’Alambra, fuori Porta San Giovanni.”

“C’era pure il varietà?”

“Sì, c’era. Ma ne abbiamo visto solo un poco,” rispose.

“Era divertente?”

“Noiosissimo” rispose Anna senza esitare.

Marcello sentì come una fitta dolorosa. Perché Anna mentiva? Ma subito un pensiero gli venne in soccorso. Forse lo fa per non farmi dispiacere, pensò, sa che il ricordo di quella storia di Battipaglia mi può dispiacere e non mi dice nulla per non addolorarmi.

Decise di non parlare più di quella serata. Ma un tarlo fastidioso cominciò a lavorargli dentro²⁴⁶.

Da quel giorno «la sua esistenza non era più tranquilla e si ritrovò come una volta avvilito in un perenne stato di inferiorità che gli avvelenava le giornate»²⁴⁷.

Nella sceneggiatura è scritto:

CASA MARCELLO – (Interno Notte)

SALA DA PRANZO

Marcello e Anna sono a tavola. Stanno sbucciando della frutta. Dopo un silenzio, Marcello domanda, indifferente.

MARCELLO

Dove sei stata oggi?

ANNA

Oggi? Sono stata con una mia amica al cinema a vedere un vecchio film.

MARCELLO
Dove?
ANNA
Ma... fuori porta S. Giovanni
MARCELLO
C'era pure il varietà?
ANNA
Sì, c'era. Ma ne abbiamo visto solo un poco.
MARCELLO
Era divertente?
ANNA
Noiosissimo...
Anna si alza
ANNA
Vado a preparare il caffè²⁴⁸.

Nel film, la sequenza successiva si apre con Marcello e Anna seduti a tavola. Lui sta fumando una sigaretta, lei sta sbucciando una mela. Inizia un colloquio tra i due, estremamente simile a quanto già previsto nella sceneggiatura:

Marcello: «Dove sei stata oggi?»
Anna: «Oggi? Sono andata a vedere un vecchio film».
Marcello: «Dove?»
Anna: «Dove? Fuori Porta San Giovanni».
Marcello: «C'era anche il varietà?»
Anna: «Sì. Ma ne ho visto poco, non volevo far tardi».
Marcello: «Era divertente?»
Anna: «No! Sai, sempre le solite cose. Vado a preparare il caffè».

Nelle sequenze finali il regista segue quasi alla lettera quanto previsto dalla sceneggiatura.

Nel romanzo Patti racconta che Marcello, dopo l'arrivo di Anna, aveva smesso di lavorare e la rendita del padre non bastava quindi per andare avanti: «Per non turbare quella vita che scorreva così liscia egli non aveva rivelato ad Anna le difficoltà finanziarie che lo assillavano. Di nascosto aveva messo un'ipoteca sull'appartamento». Poi:

finito quel denaro aveva venduto alcuni pezzi di argenteria e alcuni piccoli gioielli di sua madre. Ormai si rendeva necessario qualche altro debito. Di oggetti vendibili non ne erano più rimasti. Marcello aveva già pensato di vendere un mobile inglese l'unico di un certo valore che ci fosse in casa, e per giustificare quella vendita aveva detto ad Anna che avrebbe voluto cambiarlo con altri mobili.

Un pomeriggio era rimasto in casa in attesa che un mercante venisse a vedere il mobile. Anna, pronta per uscire, venne a salutarlo nello studio. Era vestita con un piccolo *tailleur* assai semplice che le stava benissimo. Indossava una camicetta bianca freschissima che aveva stirato lei stessa pochi minuti prima. Nei due risvolti del colletto lievemente inamidato aveva appuntato con delicatezza una spilletta d'oro. Quel colletto bianchissimo e puro le dava un'aria di educanda²⁴⁹.

La sera Anna rientra, dicendo «di non essere andata al cinema. Con la sua amica avevano cambiato idea, avevano fatto una passeggiata e poi erano andate in un caffè a chiacchierare»²⁵⁰.

Marcello si accorge che Anna, inequivocabilmente, si è tolta e rimessa la spilla. Perché l'ha fatto? Nuovi dubbi lo assalgono. Nel colloquio che segue Marcello cerca di capire cosa sia accaduto, riportando il discorso su Nello d'Amore:

“E di quel cantante della rivista che ne è stato?” chiese Marcello con la maggiore indifferenza possibile. “Ne hai più saputo nulla?”

Anna ebbe un attimo di indecisione.

“Ah!” fece poi come ricordandosi improvvisamente. “L'ho incontrato proprio oggi per la strada.”

“Gli hai parlato?”

“Mi ha fermata un momento. Era tutto gentile e un po' impacciato. Non si è parlato di nulla. Mi ha chiesto come stavo. Mi ha detto che sta per organizzare una nuova rivista.”

“E la tua amica che impressione ne ha avuto?”

“Niente. Lo abbiamo salutato subito.”

“Ti ha chiesto di rivederti?”

“Già. Ha insistito per rivedermi. Ma io non ne ho nessuna voglia. Mi ha detto che la sua storia con Rina è finita.”

Egli sapeva che Anna non era stata mai capace di mentire per molto tempo. Forse aveva imparato adesso a mentire. Forse, pensò dolorosamente, adesso mente per non rovinare la sua situazione attuale, per non rinunciare alla mia casa che le fa molto comodo.

La paura di scoprire che Anna era diventata l'amante di Nello d'Amore fece sì che Marcello non insistesse oltre nelle sue domande. Quel pensiero era così penoso per lui che non aveva il coraggio di affrontare la situazione. Se lei avesse confessato di essere andata col cantante lui avrebbe dovuto mandarla via di casa. La pena di vederla andare via con le sue vecchie valigie verso l'ignoto, verso nuove amarissime esperienze, gli stringeva il cuore. Ma continuare a vivere con lei sapendo che nel pomeriggio aveva dei convegni in qualche camera ammobiliata col cantante era una sofferenza ancora maggiore²⁵¹.

Molto più pragmaticamente, il protagonista della sceneggiatura non riesce a non affrontare il problema: Marcello cerca di capire immediatamente il motivo per cui Anna fosse nel Cinema Teatro Gloria, da sola, ad applaudire sorridendo Nello d'Amore.

Marcello smette di mangiare e accende una sigaretta. Il suo volto tradisce una grande amarezza: perché Anna mente.

MARCELLO

Non [*sic*] aspetta. (pausa). Ti trovi bene qui con me? Non ti annoi?

Anna resta sorpresa.

ANNA

Ma che dici. Marcello! Dopo tutto quello che hai fatto per me, dovrei annoiarmi? Mi hai rimessa al mondo. Ho passato con te i più bei mesi della mia vita.

MARCELLO (calmo)

E Nello d'Amore che cosa ti ha detto?

Anna cambia la sorpresa in ilarità.

ANNA (ride)

Oh, sei geloso di quel tipo! Io non volevo dirtelo, ma giacché vedo che sei informato parliamone pure. Sì, sono andata all'Alambra. Volevo parlargli perché, come sai, quando sciolsero la compagnia io dovevo avere più di centomila lire e non mi dettero niente. Sono andata a parlargli per vedere...

MARCELLO

E ti ha dato i soldi?

ANNA

Ha promesso che me li farà avere.

MARCELLO

Sicché [*sic*] vi rivedrete?

ANNA

Ha insistito per rivedermi, ma figurati se io ne ho voglia. Ci andrò giusto per prendere i soldi, visto che adesso ci servono.

MARCELLO

Non preoccuparti di queste cose. Se siamo senza soldi è ancora per poco tempo. Ho finito un lavoro e sarà pagato.

Anna riflette un istante; Marcello si alza e va alla finestra.

ANNA

Potremmo dire alla portinaia di non venire più per i servizi. Posso occuparmene io, da sola.

MARCELLO (volgendosi)

Preferisci questa vita o quella che facevi con la compagnia di rivista?

Anna va verso Marcello e gli si stringe addosso.

ANNA

Per carità! Non mi far pensare a quegli alberghi luridi, quelle sporche osterie dove si va a mangiare dopo lo spettacolo. Questi attori, poi...

MARCELLO (esitando)

Anche Nello d'Amore?

ANNA

Era vanitoso e volgare.

Pieno di sé. Ricattava continuamente tutti, minacciando di non cantare. Era sicuro che senza di lui la compagnia sarebbe andata in fallimento e faceva pesare questo su tutti. Non parliamo più di quella maledetta vita.

Si stacca da Marcello, sorridente:

Vado a preparare il caffè.

Anna esce. Marcello la guarda pensoso.

DISSOLVENZA²⁵²

Anche in questo caso il regista non cambia quasi nulla. Mentre Anna si alza di scatto per andare in cucina e chiudere la discussione, Marcello la ferma e la fa risedere:

Marcello: «No! Aspetta, ti trovi bene con me? Non ti annoi?»

Anna: «Ma che cosa dici? Annoiarmi dopo quello che tu hai fatto per me? Sei stato così buono, te ne rendi conto?»

Marcello: «E Nello d'Amore che cosa ti ha detto?»

Anna: «Ah? Ah? È per questo? Tu sei ancora geloso di lui vero? Be', visto che sei informato parliamone. Sono stata da lui perché mi doveva ancora dei soldi».

Marcello: «E te li ha dati?»

Anna: «Be'! Ha promesso di darmeli».

Marcello: «Sicché vi rivedrete?»

Anna: «Ma io non ci tengo per niente, ma è per i soldi, ne abbiamo bisogno no?»

Marcello: «Non preoccuparti per questo, staremo senza soldi ancora per poco tempo, ho finito un lavoro e adesso mi devono pagare».

A differenza della sceneggiatura il regista sopprime il ricordo degli alberghi luridi, delle sporche osterie e del vanitoso e volgare Nello d'Amore. Come nella sceneggiatura, invece, Marcello si alza e si avvicina alla finestra, quasi che il guardare fuori gli conceda di rilassarsi. Verso il termine della sequenza, timidamente, quasi a non voler turbare il delicato equilibrio dei due, una dolce e serena fisarmonica si insinua nella tiepida notte romana. L'uomo si è quasi rinchiuso in se stesso, allontanandosi da Anna, ma la donna gli si porta accanto. Marcello le chiede: «Preferisci questa vita o quella con la compagnia?». Anna gli risponde: «Oh, basta con queste storie, non guastare tutto, siamo felici noi due no?» e comincia ad accarezzarlo su di una spalla. Poi, quasi miagolando: «Non sei felice tu?». L'uomo l'abbraccia e la bacia sulla guancia, poi chiude il dialogo, e, quasi tranquillizzandola, ma senza rispondere alla domanda, le dice: «Su! Prepara il caffè, va!».

Risi, probabilmente reputandole poco credibili, elimina sia la proposta di Anna di rinunciare ai servizi in casa della portinaia sia la sua promessa di occuparsene lei. Il regista termina l'inquadratura su un Marcello meno inquieto di quello previsto dalla sceneggiatura: l'uomo nel film bacia la ragazza sulla guancia, anche se ambigualmente, subito dopo fa uno scarto, e termina la discussione dicendole di andare a preparare il caffè. Il testo si chiude invece con Anna che si sottrae sorridendo al suo sguardo «pensoso», e va a fare il caffè. Nel film la sequenza viene chiusa da una dissolvenza, cui segue una brevissima ripresa, in Piazza delle Cinque Scole, davanti alla casa di Marcello. L'uomo ha appena acquistato alcuni giornali, nel voltarsi vede Anna scendere da un vecchio *cabriolet* americano al cui volante c'è Nello d'Amore, sul sedile posteriore domina la vistosa custodia della sua chitarra, simbolo del suo fascino. Anna scompare nel portone, mentre Marcello segue con lo sguardo il cantante, che nel frattempo è ripartito. Allora il giovane Conte Cenni si avvia, mesto, verso il suo Palazzo. L'atmosfera è sottolineata da una fisarmonica che ripete tristemente uno dei due temi conduttori del film, ricorrendo ad un tempo di *beguine* in quattro quarti prima, e poi a un dolente trillato del pianoforte, stavolta suonato in tre quarti in forma di valzer. Il tremolio del piano verticale sembra quasi evocare un intimo pianto, trasformando il *climax* musicale da melanconico a drammatico.

In questa sequenza il regista ha girato rispettando quasi completamente quanto previsto dalla sceneggiatura:

STRADA CASA MARCELLO – (Esterno – Giorno)

Una mattina di sole.

Marcello è dal giornalaio, sul marciapiedi accanto a casa sua e sta sfogliando un giornale. Altri ne ha sotto il braccio.

Un'automobile si ferma davanti al portone della casa di Marcello. Ne scende Anna che saluta la persona rimasta al volante. Subito la macchina riparte. Marcello ritorna verso casa²⁵³.

Il Marcello del film non compra molti giornali: ne acquista solamente due, uno dei quali è però «L'Espresso», connotando ideologicamente il giovane intellettuale²⁵⁴. Le campagne politiche e culturali del settimanale, in quegli anni Sessanta delle Olimpiadi romane e del Sacco edilizio di Roma, erano il contraltare di quei ristretti circoli di amministratori, avvocati e notai di cui era composto il «generone romano» che Patti così bene descrive nel suo romanzo. Nei fatti è uno scontro generazionale, fra il giovane Conte Cenni, che va allo «*Shaker*» e frequenta le ballerinette, e la «setta» dei mangiatori di coda alla vaccinara, a cui Curtatoni non riuscirà ad appartenere per il fallimento del matrimonio fra Eleonora e Marcello.

A differenza di quanto scritto nella sceneggiatura, inoltre, il regista, scegliendo una vecchia e appariscente macchina decappottabile americana, da un lato fa vedere a Marcello e agli spettatori in sala Nello d'Amore, cosa che in sceneggiatura non era prevista, dall'altro ribadisce la volgarità del cantante, che gira per Roma con una macchina dei primi anni Cinquanta, da guitto dell'Avanspettacolo, decisamente più vecchia e meno elegante delle slanciate e moderne vetture *spider* guidate da Marcello e da Curtatoni.

Nel capitolo seguente²⁵⁵ del libro di Patti, Anna comunica a Marcello la sua decisione di riprendere a lavorare: non può continuare a vivere alle sue spalle, sente la necessità di fare qualcosa.

Dopo pochi giorni Anna gli disse che aveva deciso di ritornare a lavorare. [...] «Ti confesso che ho nostalgia di quelle partenze continue, di quegli alberghetti delle città di provincia, di quei ristoranti dove si va a mangiare in comitiva la sera dopo lo spettacolo. Mi sono accorta che la vita tranquilla e monotona non è adatta a me, divento di cattivo umore, te ne sei accorto tu stesso.»

«Ma se avevi detto tu stessa che quella vita ti disgustava? Che non avresti più voluto farla?»

«Adesso ho capito molte cose e non mi capiteranno più cose sgradevoli.»

«E che compagnia è?»

«C'è lo stesso amministratore di quell'altra. Stavolta però è organizzata molto meglio.»

«Chi te l'ha proposta?»

Anna esitò un attimo. Poi disse con naturalezza: «Quel cantante sai, quel Nello d'Amore.»

«C'è anche lui?»

«Sì. Adesso lo spettacolo è messo su con più mezzi. Io dovrei fare quattro numeri con lui.»

«Lo hai visto spesso?»

«Qualche volta per parlare di lavoro. Adesso» aggiunse Anna senza riflettere che quella frase era una confessione «è libero. Ha rotto i suoi rapporti con la vecchia e non ha nessuna relazione.»

«Diventerai tu la sua amante.»

«Non lo so» disse Anna con un piccolo sorriso. «non si sa mai quello che può accadere con lui. È un tipo curioso. Molte donne gli stanno intorno. Ma lui non si lega con



nessuna, oppure le prende una sola volta e poi le caccia via. Con me invece si mostra molto affettuoso.”

[...] “Mi avevi detto che era un tipo volgare e vanitoso.”

“Adesso è molto cambiato” disse Anna che parlando si era riscaldata e sentiva il bisogno di confidarsi. “Con me è stato così gentile come non lo ho mai visto con nessuno. Voleva che andassi con lui a colazione, ieri. Io lo conosco. Non ha mai invitato nessuna donna a colazione. Le donne lo annoiano. Al massimo ci va a letto una volta e poi non ne vuol più sapere. Con me invece si comporta in un altro modo. L’altro giorno voleva accompagnarmi in tassì [sic] fino a Cola di Rienzo.”

[...] Il pensiero che Nello d’Amore un giorno voleva invitarla a colazione e un altro giorno le aveva proposto di accompagnarla in tassì [sic] le sembrava importantissimo mentre il fatto che Marcello la aveva accolta in casa e per farle fare una vita comoda si era caricato i debiti, vendendo argenteria e mobili, non aveva il minimo valore, lei non lo rilevava nemmeno.

[...] “E quando dovrete partire?” chiese Marcello al quale le soluzioni estreme conferivano un grande calma esteriore.

“Mercoledì prossimo. Fra quattro giorni. Domani comincerò a preparare le valigie. Tu sei stato molto buono. Starai più tranquillo senza di me e potrai lavorare meglio.”

Anna si alzò e gli passò una mano sui capelli²⁵⁶.

Nella sceneggiatura, quando Marcello rientra in casa, trova Anna in abito da ballerina, mentre sta provando dei movimenti di ballo davanti allo specchio:

CASA MARCELLO
STANZA DEGLI OSPITI

Anna sta frugando nei cassetti del comò e mettendo fuori la sua roba. Si volta di scatto e vede...

...Marcello sulla soglia, appoggiato allo stipite della porta.

ANNA (gaia)

Dove eri?

MARCELLO

Sono tornato adesso.

Marcello va via, senza dir altro ed entra nella...

STANZA DI MARCELLO

Va al suo tavolo, guarda le carte che lo ingombrano, ne prova disgusto. Sulla soglia appare Anna. Entra, esita, si ferma accanto al comò.

ANNA

Ho riflettuto ad alcune cose e voglio parlarti, con franchezza. Non posso continuare a vivere alle tue spalle.

Sento il bisogno di fare qualcosa.

MARCELLO (calmo)

Che cosa vuoi fare?

ANNA

Pensavo al teatro. Anche se la vita che farò sarà un po' scomoda è l'unica soluzione.

MARCELLO

Vuoi andartene?

ANNA

Mi sono accorta che la vita tranquilla e monotona non è adatta a me. Divento di cattivo umore, te ne sei accorto tu stesso...

MARCELLO

Ma se quella vita ti disgustava...

ANNA

Adesso ho capito molte cose e non mi capiteranno più storie sgradevoli. Avrei già un impegno... Con una compagnia.

MARCELLO

Che compagnia è?

ANNA

C'è lo stesso amministratore di quell'altra. Però stavolta è organizzata meglio.

Una pausa. Poi Marcello domanda, senza guardare Anna:

MARCELLO

C'è anche lui?

ANNA

Sì. Adesso lo spettacolo è messo su con più mezzi. Io dovrei fare quattro numeri con lui.

MARCELLO

Lo hai visto spesso [*sic*].

ANNA

Chi?

MARCELLO

Nello d'Amore.

ANNA

Qualche volta. Per parlare di lavoro. Adesso è libero. Ha rotto i suoi rapporti con la vecchia.

MARCELLO

Con che tono lo dici! Ha rotto i suoi rapporti con la vecchia!

ANNA (sincera, innocente)

Perché, come dovrei dirlo?

MARCELLO

Si sente che sei felice di dirlo. Sei sincera.

ANNA

Sono sempre stata sincera.

MARCELLO

E così, ci torni... Non mi avevi detto che era un tipo volgare e vanitoso?

ANNA

Adesso è molto cambiato. Con me è stato così gentile come non l'ho mai visto con nessuno. Voleva che andassi a colazione con lui, ieri. Io lo conosco. Non ha mai invitato nessuno a colazione. Le donne lo annoiano. Al massimo, una volta, e poi... Con me invece si comporta in un altro modo. L'altro giorno voleva accompagnarmi in taxi. Marcello scattano, ironico:

MARCELLO

Che cosa inaudita! Ti voleva niente di meno accompagnare in taxi. (perdendo le staffe, amaro) Il fatto che io per farti vivere tranquilla ho venduto i gioielli di mia madre, e ho messo un'ipoteca sulla casa non significa niente! Non si nota nemmeno! La cosa importante è che lui stava per accompagnarti in taxi. Che grande prova!

Tace affannato, pentito dello sfogo.

MARCELLO

Scusami. Non avrei dovuto dire queste cose volgari.

Scusami.

ANNA

Tu sei un altro carattere, sei diverso! Ma per lui, è veramente eccezionale. Mai accompagnerebbe una donna. E poi in taxi²⁵⁷.

MARCELLO

Una volta mi hai detto che ti piace d'essere trattata male. Nello d'Amore ti ha trattata male e per questo ti piace.

ANNA (innocente, immemore)

Io? Ti ho detto così? Forse volevo dire un'altra cosa. Lui non mi ha mai trattata male.

MARCELLO (duro)

Io invece posso trattarti male!

Le si avvicina, l'afferra per il collo, la stringe, improvvisamente, preso dalla furia di distruggere la donna che lo fa tanto soffrire.

E volutamente calmo, ma disperato dice:

MARCELLO

Ecco, posso strozzarti, e poi aprirti il petto e vedere che cos'hai al posto del cuore, un mucchio di stracci!

Quasi spaventato dalla sua stessa lucida furia la lascia di scatto.

Anna si porta le mani alla gola. Marcello entra nella

STANZA DEGLI OSPITI

Afferra la valigia, la butta sul letto e comincia a mettervi dentro, alla rinfusa, tutti gli oggetti di Anna.

Anna appare sulla soglia e lo guarda. Marcello, con voce soffocata:

MARCELLO

Stavi pensando di andartene, no? E invece te ne vai subito! Ti ci porto io dal tuo cantante!

Anna lo guarda sconvolta.

Marcello continua a riempire la valigia, furioso.

DISSOLVENZA²⁵⁸



Il contenuto della parte centrale della sequenza non è presente nel romanzo, ma si trova invece nella commedia *Un amore a Roma* scritta da Patti per il Teatro Parioli. Anche su questo testo, ancora una volta, Flaiano lavora “con le forbici”: ha urgenza di finire, come gli è stato richiesto dalla produzione che vuole cominciare a girare il prima possibile. Per rendere ancora più rapida la scrittura, allora, alcuni dialoghi del testo teatrale confluiscono nella sceneggiatura, e le modifiche sono minime, come dimostrano questi brani della commedia in cui si ritrovano frasi identiche, o estremamente simili, ai dialoghi della sceneggiatura:

Anna – [...] Anche se la vita che farò sarà un po' scomoda. [...] Mi sono accorta che la vita tranquilla e monotona non è adatta per me. Divento di cattivo umore, te ne sei accorto tu stesso... [...] Adesso ho capito molte cose e non mi capiteranno più storie sgradevoli.

[...]

Marcello – Che compagnia è?

Anna – C'è lo stesso amministratore di quell'altra. Però stavolta è organizzata meglio.

[...] Sì. Adesso lo spettacolo è messo su con più mezzi. Io dovrei fare quattro numeri con lui.

Marcello – Lo hai visto spesso?

Anna – Chi?

Marcello – Nello d'Amore.

Anna – Qualche volta. Per parlare di lavoro. Adesso è libero. Ha rotto i suoi rapporti con la vecchia e non ha nessuna relazione.

Marcello – Con che tono lo dici! Ha rotto i suoi rapporti con la vecchia!

Anna (*sincera, innocente*) – Perché, come dovrei dirlo?

Marcello – Si sente che sei felice di dirlo. Sei sincera.

Anna – Sono sempre stata sincera. Lo sai. [...]

Marcello (*ironico*) – Nientemeno. Mi avevi detto che era un tipo volgare e vanitoso...

Anna (*con sincerità e slancio*) – Adesso è molto cambiato. Con me è stato così gentile come non l'ho mai visto con nessuno. Voleva che andassi a colazione con lui, ieri. Io lo conosco. Non ha mai invitato nessuna donna a colazione. Le donne lo annoiano. Al massimo, ci va a letto una volta e poi non ne vuole sapere più. Con me, invece, si comporta in un altro modo. L'altro giorno voleva accompagnarmi in taxi fino a Cola di Rienzo.

Marcello (*scattando, ironico*) – Che cosa inaudita! Ti voleva nientemeno accompagnare in taxi. E che sarà mai? (*perdendo le staffe, amaro*). Il fatto che io per farti vivere tranquilla ho venduto i gioielli di mia madre, i mobili, i libri, ho messo un'ipoteca sulla casa non significa niente! Non si nota nemmeno! La cosa importante è che lui sarebbe disposto ad invitarti a colazione e ad accompagnarti in taxi fino a Cola di Rienzo. Che grande prova! (*tace affannato, pentito dello sfogo*) Scusami. Non avrei dovuto dire queste cose volgari. Scusami.

Anna (*senza aver rilevato le parole di Marcello*) – Tu hai un altro carattere, sei diverso! Ma per lui è veramente eccezionale. Mai accompagnerebbe una donna. E poi in taxi. (*Pausa*) Mi dispiace che tu abbia speso tanti soldi per me.

Marcello – Non far caso a quello che ti ho detto. (*Pausa*) Una volta mi hai confessato che hai bisogno di essere trattata male. Nello d'Amore ti ha trattata male e per questo ti piace.

Anna (*innocente, immemore*) – Io? Ti ho detto così? Forse volevo dire un'altra cosa. Lui non mi ha mai trattata male²⁵⁹.

Poi la commedia continua come il romanzo. Infatti Marcello chiede ad Anna quando dovrà andarsene e si arrende alla sua partenza.

Nel film l'azione è ancora in Piazza delle Cinque Scole. Continua, in sottofondo, il tema musicale melanconico. Marcello, quasi rassegnato al destino che lo attende, al *redde rationem*, attraversa a lenti passi la piazza e sale in casa. Cerca Anna e la trova davanti a uno specchio, vestita come la *soubrette* del Cinema Teatro Gloria, con le stesse piume in testa, un corpetto che la stringe, delle balze bianche sui fianchi e delle frange nere che le fanno intravedere le gambe. La ragazza sta provando dei passi di ballo, si guarda nello specchio e dice: «Uno, due, tre, oh! Ah! Eri in casa?»²⁶⁰.

L'uomo replica dicendo: «No, sono tornato adesso», si avvia poi verso la finestra, per chiuderla, e il suo gesto sembra dettato dal pudore, come se sentisse la necessità di nascondere quello spettacolo al vicinato. Il commento musicale si interrompe bruscamente, Marcello esce dalla stanza ed è poi inquadrato all'interno del suo studio, visibilmente amareggiato. Subito dopo lo raggiunge Anna.

Tutte queste azioni non sono nella sceneggiatura. Il seguito della sequenza, invece, Risi lo dirige esattamente come era stata prevista sulla carta, eliminando solo poche battute e modificandone lievemente altre. Toglie la frase con cui Anna si giustifica, dicendo che può nuovamente frequentare Nello d'Amore perché lui ora «è



libero. Ha rotto i suoi rapporti con la vecchia», ossia ha lasciato l'amante precedente. Elimina la rivendicazione di lealtà di Anna, detta con tono «sincero» e «innocente»: «Sono sempre stata sincera». Il cantante, poi, non è più «vanitoso», ma «disgustoso», e invita la ragazza a «colazione» e non a «pranzo». L'Anna del film sottolinea, inoltre, che Nello d'Amore non è mai stato gentile «con nessuna» donna, e non «con nessuno», genericamente. Il regista, soprattutto, toglie l'affanno di Marcello, pentito del suo sfogo, che si scusa con la ragazza per averle detto «cose volgari». La frase con cui Anna giustifica il suo comportamento, che nella sceneggiatura è «Tu sei un altro carattere, sei diverso», nel film diventa «Tu non puoi capire! Tu sei l'opposto di lui». In entrambe le sedi, però, alla domanda dell'uomo «Una volta mi hai detto che ti piaceva essere trattata male. Questo Nello d'Amore, di? Ti ha trattato male? È per questo che ti piace?»²⁶¹ la ragazza risponde, «innocente, immemore»: «Io? Io ti ho detto così? Ma non può essere! Non mi ha mai trattato male!»²⁶².

La reazione della ragazza nel film è simile a quella prevista nella sceneggiatura.

Risi ne evidenzia, con alcune efficaci inquadrature, dapprima il suo inebetito stupore, che traspare dal suo «musetto imbronciato» mentre Marcello le ricorda i veri sacrifici sostenuti per lei; e poi il suo ingenuo orgoglio, che manifesta rivendicando come per Nello d'Amore fosse «una cosa eccezionale accompagnare una ragazza, soprattutto in tassì!». Ma quando Anna, incalzata, rivendica che il cantante non l'ha mai trattata male, Marcello, afferrandola per la gola, le getta addosso tutta la rabbia soffocata fino a quel momento dicendole: «Lui no, ma posso sempre farlo io!»²⁶³. Poi,

esattamente come in sceneggiatura continua: «Vedi? Posso strozzarti! Apri il petto e vedere che cos'hai al posto del cuore. Hai solo uno sporco mucchio di stracci!»²⁶⁴.

Tutta la sequenza è girata nello studio di Marcello, la cinepresa ondeggia sulle figure e sui primi piani dei protagonisti e sullo sfondo della stanza risalta ancora una volta l'enorme mappa di Roma. Mentre si sente di nuovo, potente, la colonna sonora, il regista segue alla lettera la sceneggiatura. Marcello la lascia di scatto e inizia a prepararle la valigia.

Poi la prende per mano e la trascina verso la porta. Vengono eliminati quasi tutti i dialoghi, rimane solo il "dramma", sottolineato dall'orchestra d'archi il cui suono riempie la stanza in forma di triste e angoscioso valzer.

L'uomo le posa un soprabito sulle spalle ed esce dalla casa, trascinandola dietro di sé. Quando si trovano presso il portone di Palazzo Cenni, ad Anna si intravede l'abito di scena, mal coperto dal leggero spolverino aperto. La ragazza con un gesto pudico lo stringe, tenendolo con una mano, mentre l'altra è stretta da Marcello che la trascina verso l'auto. Lei dice: «Marcello, mi fai male», ma l'uomo la spinge a salire sulla macchina, chiude con forza lo sportello, mette in moto e parte. Una dissolvenza chiude l'inquadratura.

Riflettendo sulla notevole somiglianza dei dialoghi con quelli previsti nella sceneggiatura, è opportuno ricordare che, come per tutti i film del periodo, tutto quanto diretto da Risi è stato poi doppiato in sede di montaggio. Inoltre, i due protagonisti principali erano stranieri. Quindi minime variazioni dei testi sono motivabili sia dalla mimica attoriale che da eventuali ripensamenti successivi²⁶⁵.

Come già osservato, in corrispondenza del finale, film e romanzo divergono invece completamente. Il quinto capitolo della quarta parte del libro descrive infatti la partenza di Anna, che ha deciso di riunirsi alla compagnia teatrale: i suoi compagni la vengono a prendere a casa di Marcello, l'uomo la segue fino al pianerottolo e osserva la sua partenza dalla finestra. Prima di andarsene Anna promette di scrivergli, aggiungendo «e ti racconterò tutto» poi, mentre arriva il portiere per prendere le valigie, getta «le braccia al collo di Marcello» e lo bacia «varie volte sulle guance». Infine gli dà «un bacio sulle labbra».

L'ultima immagine che rimane nella mente dell'uomo, dopo aver visto Anna entrare «nel tassì sul quale si intravedevano due teste di donna», è però quella di «una testa di uomo con tanti riccioletti biondastri in cima. La testa di Nello d'Amore»²⁶⁶.

Subito dopo, nel romanzo:

Marcello richiuse la finestra.

Il corridoio, il salotto e le altre stanze giacevano in un abbandono silenziosissimo.

Anna vi aveva lasciato un vuoto enorme. Ma quel gran vuoto aveva qualcosa di dolce, come un fascino squisito. Qualcosa era accaduto che conferiva sapore e aspettativa alla vita.

Marcello percorse a passi lenti la sua casa vuota. Nel bagno trovò un fazzolettino dimenticato da Anna e una matita nera per gli occhi, sul tavolino del salotto una lista scritta da lei con gli oggetti che doveva comprare prima della partenza. Fece sparire tutto. Andò in giro per la casa cancellando tutte le tracce di Anna, anche minime. Adesso la casa aveva un aspetto tranquillo e ordinato come se Anna non ci fosse mai stata.

Tutto si era risolto da sé per una forza interiore della natura, come un frutto che quando è maturo cade giù da solo, senza schianti, o un male che quando ha compiuto il suo ciclo si risolve rinnovando completamente l'organismo.

[...] Squillò il telefono allegramente. Era il suo amico Guidi, lo scrittore, che lo invitava a recarsi con lui nella piccola capanna costruita in riva al mare in un villaggio di pescatori presso Fregene, Marcello accettò con entusiasmo. Verso le undici Guidi passò a prenderlo con la sua automobile. [...] Marcello sentiva come un vento leggero che gli passava sul cuore, un vento di libertà.

[...] La capanna di Guidi era chiusa da un piccolo steccato di canne. [...] Mentre Guidi s'intratteneva a parlare con un pescatore che era arrivato in quel momento, Marcello si tolse le scarpe, si arrotolò i pantaloni sul ginocchio e si spinse fin sulla riva. La spiaggia era deserta da tutte e due le parti a perdita d'occhio. [...] Si mise a seguire le orme dei piedi scalzi si qualcuno che era passato di lì [sic] poco prima. Erano piedi piccoli forse di ragazza. [...] Il mare era calmo, appena appena arricciato sulla superficie, azzurrissimo.

Marcello sentiva il suo corpo pieno di forza trattenuta, le gambe elastiche, il respiro calmo, il piacere di esistere in tutte le fibre.

Una ragazza era apparsa in fondo alla spiaggia; avanzava verso di lui a piedi scalzi con un passo leggero, quasi di danza, tenendo un panierino in mano. Quando gli fu vicina Marcello si accorse che nel panierino c'erano dei pesci vivi. Era bellissima coi capelli neri e qualcosa di puro e di violento negli occhi chiari. Lo guardò insistentemente rallentando il passo con un piccolo sorriso agli angoli della bocca. Le sue gambe dritte e lisce uscivano fuori dalla veste strappata in un angolo. I piedi chiari e nudi dalle dita dolcemente aperte poggiavano con leggerezza sulla sabbia. Marcello attratto da quello sguardo in quella solitaria aria marina, si fermò.

"Che pesci sono?" chiese.

"Cefaletti e triglie" rispose la ragazza alzando il panierino per farli vedere meglio. "Li hanno pescati adesso."

In fondo al panierino alcuni pesci si muovevano inarcando il corpo. Uno fece un piccolo scatto, scavalcò l'orlo del panierino e venne a cadere sulla sabbia. La ragazza si chinò a raccattarlo mentre il pesce cercava di guizzarle fra le dita. "Li vendi?"

"Li mangiamo noi e qualcuno che capita da noi," rispose la ragazza con una voce familiare e intensa.

"Avete un'osteria?"

"Non è un'osteria, cuciniamo per qualche conoscente."

"E dov'è?"

"Qui dietro," disse la ragazza indicando col panierino "dove c'è quella casetta gialla."

Quella voce piena di echi gli penetrava nell'animo come un potente e dolcissimo anestetico che gli toglieva ogni forza.

Marcello la guardava negli occhi e sentiva lo sguardo di lei carico di simpatia improvvisa. [...] La ragazza sorridente rimaneva lì col panierino in mano con qualcosa di istintivamente impudico nell'atteggiamento.

"Come ti chiami?" chiese Marcello sentendo che era naturale darle del tu.

"Silvana."

"Quanti anni hai?"

"Diciotto. Anzi diciotto e mezzo" aggiunse quasi per diminuire la differenza di età che la separava da lui.

"Se vengo alla tua osteria posso mangiare quei pesci?"

"Certo," rispose lei gongolando con il panierino. "Allora viene? Glieli debbo mettere da parte?"

“Verrò verso l’una” rispose Marcello.” “Me li cucini tu?”

“Sì” rispose la ragazza sorridendogli e fissandolo negli occhi. Poi come se avesse capito tutto aggiunse:

“Allora ti aspetto. Arrivederci.”

Quel *tu* lo colpì come una scarica dolce e potente.

“Ciao, Silvana” rispose.

“Ciao” fece ancora la ragazza, contenta di sentirsi chiamare per nome, salutandolo con la mano.

Si allontanò lasciando l’impronta dei suoi bellissimi piedi in mezzo ai gusci vuoti delle conchiglie e delle lumachine di mare abbandonate sulla spiaggia²⁶⁷.

Il Marcello protagonista del romanzo è quindi completamente diverso da quello descritto nella sceneggiatura e poi raccontato da Risi: l’uomo sente il vuoto lasciato da Anna, ma subisce il fascino di questa mancanza. Fa sparire le tracce della sua presenza e si affida a una sorta di rassegnazione, affidandosi al Fato: «Tutto si era risolto da sé per una forza interiore della natura, come un frutto che quando è maturo cade giù da solo, senza schianti, o un male che quando ha compiuto il suo ciclo si risolve rinnovando completamente l’organismo».

Lo scrittore Guidi lo invita a Fregene e Marcello accetta «con entusiasmo», sentendo «come un vento leggero che gli passava sul cuore, un vento di libertà». Non appena vede sulla sabbia delle impronte di «piedi piccoli forse di ragazza», si mette a seguirle, sentendo «il suo corpo pieno di forza trattenuta, le gambe elastiche, il respiro calmo, il piacere di esistere in tutte le fibre». Poi vede una giovane, che pare danzare, «bellissima coi capelli neri e qualcosa di puro e di violento negli occhi chiari», lei lo guarda «insistentemente rallentando il passo con un piccolo sorriso agli angoli della bocca».

Il Marcello del romanzo ha una sensualità quasi innaturale, è un uomo che, davanti ad una diciottenne «sorridente», con un paniere di pesci in mano, che lo sta invitando a mangiare nella casa dei genitori, una specie di osteria, sente «lo sguardo di lei carico di simpatia improvvisa», ma nota anche «qualcosa di istintivamente impudico nell’atteggiamento» della ragazza.

Patti scrive molto bene, naturalmente, e vuole descrivere le emozioni del “suo” protagonista. Nel testo Silvana – la seducente “novità” entrata nella vita di Marcello – si “gingilla” col paniere. Uno dei pesci cade nella sabbia, e subito la ragazza si china «a raccattarlo mentre il pesce cercava di guizzarle fra le dita». Le sue «gambe dritte e lisce [...] uscivano fuori dalla veste strappata in un angolo», mentre la sua «voce piena di echi gli penetrava nell’animo come un potente e dolcissimo anestetico che gli toglieva ogni forza»²⁶⁸.

L’uomo si lusinga delle leziosità di una fanciulla, che pare aumentarsi gli anni per essergli più vicina e che gli dà subito del “tu”. Marcello ne accetta l’invito e il romanzo si chiude con la promessa di un appuntamento in cui la fanciulla cucinerà per lui, sicché, nelle ultime parole del suo libro, Patti descrive l’impronta dei suoi bellissimi piedi in mezzo ai gusci vuoti delle conchiglie e delle lumachine di mare abbandonate sulla spiaggia».

Le caratteristiche della scrittura di Patti erano state già messe in evidenza da Giorgio Pullini, nel suo raffronto fra il romanzo *Graziella* e la sceneggiatura che lo

stesso Patti ne aveva tratto con il regista Fernando Di Leo, Luisa Montagnana e Marino Onorati per il film *La seduzione*, nel 1973. Pullini, nel ricostruire le «prime esperienze erotiche e poi amorose» del protagonista di *Graziella*, trova che in Patti ci sia «qualche eco del mondo di Brancati». E aggiunge:

Patti è un sottile indagatore d'anime e di sensi: la mistura di sensualità fisica e di complessità psicologica è in lui strettamente intrecciata, e si dilata qua e là in una visione contemplativa ed emotiva dell'ambiente e del paesaggio, con echi, come abbiamo detto, brancatiani, ma in più con una morbidezza un po' estenuata che prende il posto del sottinteso umorismo che in Brancati qua e là dissacra la sacralità del sesso²⁶⁹.

La «mistura di sensualità fisica e di complessità psicologica [...] con una morbidezza un po' estenuata», torna anche nella commedia che lo scrittore catanese ha poi tratto dal suo romanzo, nel 1959, dove rimane tutto quanto era nel libro, compresa l'uscita di scena di Anna, raccontata, però, in modo decisamente più sereno²⁷⁰. Andata via la ragazza, Marcello prova un «vuoto enorme», ma subito dopo sente che, in quel vuoto, c'è «qualcosa di dolce, di riposante e di conturbante anche. Chi sa che cosa può accadere in una casa vuota. Tutto può accadere...».

E tutto accade, come nel romanzo. Lo chiama al telefono l'amico di Fregene, che nel testo non è «Guidi», ma «Conti», e Marcello decide di andare al mare, «a mangiare al villaggio dei pescatori di Fregene...».

Anche Patti, però, ha modificato il finale nel suo testo teatrale, presentato al pubblico il 28 febbraio 1959.

Flaiano, Fellini e Pinelli avevano scritto la sceneggiatura del capolavoro felliniano a Fregene, durante l'estate precedente, come ricorda Flaiano in un appunto datato settembre 1958²⁷¹. Fregene²⁷² è nella vita di tutti i protagonisti di questa storia. Qualcuno, forse Flaiano stesso, potrebbe aver raccontato allo scrittore catanese come si chiudeva *La dolce vita*.

Nei fatti la commedia presentata al Teatro Parioli non racconta la spiaggia di Fregene, e Silvana non è più una ragazza incontrata per caso sulla riva, con la cesta di pesci, ma «una ragazza con un camice bianco attillato, bellissima, con un cesto di biancheria in mano» che suona il campanello della casa di Marcello.

L'uomo non parte per Fregene, ma il momentaneo vuoto della sua casa – e della sua vita – viene riempito dalla giovane apprendista di una tintoria, che gli porta delle camicie stirate e un pagliaccetto di Anna. L'uomo non la può conoscere, perché lei è stata appena assunta, ha diciotto anni e subito Marcello, con poche frasi, le regala il pagliaccetto e le dice che in casa sua non c'è nessuna signora Cenni, c'era una signorina, ma è andata via e non tornerà più.

Poi simpatizza con la ragazza, se ne fa complice e le promette che non dirà alla padrona della stireria che lei ha accettato un regalo da un cliente. Scopre che non è fidanzata, che ha sì un corteggiatore, ma non le piace, e che non va «a spasso». Infine l'uomo la invita al cinema, dicendole che è carina. La ragazza accetta subito, e dato che lei dovrà «stare in bottega» fino alle cinque e mezza, i due si vedranno alle sei, vicino alla farmacia. In sottofinale Marcello prova a baciarla, «la ragazza si abbandona al bacio», quindi si svincola «piano dall'abbraccio» e saluta l'uomo dicendogli: «Allora ti aspetto alle sei». L'uomo «quasi tra sé, estasiato», commenta: «Mi ha dato del

tu», e la bacia ancora, confermando l'appuntamento delle sei. Silvana, nel divincolarsi di nuovo, dice: «Arrivederci».

Patti scrive che Marcello «felice» saluta la ragazza con queste parole: «Ciao, Silvana». La ragazza risponde: «Ciao» ed esce di scena. L'uomo si rivolge al pubblico, è il finale, ancora una volta "aperto": «Ma Anna tornerà? E se torna che succede? Non credo che torni. E poi non lo so (*con tono quasi infastidito*) Che ne posso sapere? Che cosa volete che ne sappia io?».

Calà il sipario, finisce la commedia umana di Ercole Patti.

Tutto questo è assente nel film, che racconta, nei fatti un "altro" *Amore a Roma*, certamente ispirato al romanzo e al testo teatrale, ma che si conclude in modo completamente diverso. Il protagonista descritto nella sceneggiatura e poi sullo schermo allontana dalla sua vita la ragazza che non riesce a non amare, in pratica la scaccia, senza alcuna consolazione, uscendo dolorosamente sconfitto da questa storia d'amore. Questo Marcello Cenni non si distrae con un'altra occasione, non si abbandona felice all'entusiasmo che potrebbe dargli una ennesima Anna, com'era d'altronde nella descrizione del carattere del protagonista di Patti, sin dalle prime pagine del romanzo. Né lo si vede rinchiudersi nella rassicurante gabbia di amicizie che si è costruito, come avviene a Marcello Rubini, il protagonista de *La dolce vita*, che, nell'ultima sequenza del film, rinuncia a cercare di capire le parole di Paola, la ragazza della spiaggia, non inseguendo una nuova opportunità, ma rifugiandosi, indolente, fra i suoi amici e nel suo mondo, di cui è prigioniero²⁷³.

Nel film di Risi, invece, dopo la dissolvenza su Piazza delle Cinque Scole, il regista inquadra la macchina di Marcello, che sta uscendo da Porta San Giovanni, per poi fermarsi davanti al Cinema Teatro Gloria.

La scrittura iniziale prevedeva una panoramica di Roma, dalla casa di Marcello, che doveva essere in Prati, fino al Cinema Alambra, e quindi era previsto di inquadrare i Fori Imperiali, poi il Colosseo, quindi Porta San Giovanni e infine il cinema sulla Via Appia. Risi comincia a girare direttamente davanti al Cinema Massimo, con sullo sfondo gli archi della Porta.

Nella sceneggiatura si legge:

Il marciapiede davanti al cinema. Il cinema è aperto, ma per le pulizie. Attraverso i vetri dell'ingresso si vedono le donne che danno lo straccio sul pavimento, nell'atrio. Sui cartelloni della Compagnia Nello d'Amore, c'è lo striscione che annuncia:

ULTIMO GIORNO – ADDIO DELLA COMPAGNIA

Arriva, veloce la macchina di Marcello. Si ferma davanti al cinema.

Marcello resta fermo al volante e guarda Anna calmo. Come se la corsa lo avesse svuotato di ogni furia e gli avesse dato chiara la sua situazione, parla ad Anna, con un accento di roca dolcezza nella voce, quasi stanco:

MARCELLO

Ecco, sei arrivata. Volevi andartene di nascosto, è meglio così, no? Va pure, Anna. Hai ragione tu. Non ho saputo darti che un amore pieno di sospetti, di rancore, di egoismo, di pietà...sì, di pietà... Sei molto migliore di me. Tu accetti la vita per quello che offre, allo sbaraglio, tu ricominci sempre daccapo... Vai, è l'ultimo giorno. Stasera partirete... Vi invidio.

ANNA (commossa)

Io non voglio partire... Voglio restare con te...

MARCELLO

No. Dovevo lasciarti quella prima sera, ma ho avuto pietà... e questo è un sentimento falso, quando c'è di mezzo anche l'amore, un sentimento che si paga. Adesso vattene.

ANNA (piangente)

Voglio restare con te...

Marcello scende dalla macchina, gira dalla parte di Anna prende la valigia di lei, va a posarla accanto all'ingresso del cinema. Poi ritorna verso la macchina, apre lo sportello e fa scendere Anna. La prende per un braccio e la spinge all'ingresso del cinema. Afferra la valigia; spinge la porta ed entra con Anna nell'atrio.

ATRIO SALA CINEMA ALAMBRA – (interno giorno)

Marcello, sempre deciso, attraversa l'atrio guardato dalle donne delle pulizie e spinge Anna verso l'ingresso della sala.

Entrano nella sala. Sul palcoscenico, la compagnia di Nello d'Amore sta provando una scena. Vi sono otto ballerine, schierate, c'è Nello d'Amore che dirige, il pianista che suona.

Marcello lascia la valigia sul pavimento, nel canale di centro. Lascia anche Anna e fa per tirare indietro. Anna lo raggiunge e si dirige a lui, commossa.

ANNA (piangente)

Non voglio lasciarti... Ti amo, perdonami!

Marcello si divincola da Anna. In questo momento la voce di Nello d'Amore grida:

NELLO D'AMORE

Chi è laggiù? La piantate?

Marcello rapido esce dalla sala. Anna, ancora piangente dice:

ANNA

Sono io... Anna...

NELLO D'AMORE

E allora vieni qui! Spicciate! Su, ricominciamo!

Il Maestro al piano attacca il ritornello.

Le otto ragazze riprendono il loro balletto, mentre Nello d'Amore scandisce il tempo. Anna, sgomenta, ha un attimo di esitazione. Vorrebbe ubbidire all'ordine di Nello d'Amore, ma di colpo fa dietro-front ed esce dalla sala.

Attraversa di corsa l'atrio, esce dal cinema.

ESTERNO CINEMA ALAMBRA – (giorno)

Anna esce dal cinema.

La macchina di Marcello è già partita e si sta confondendo nel traffico. Anna, tuttavia, corre verso l'orlo del marciapiede, quasi aspettando che Marcello ritorni. Il suo volto esprime un'intensa commozione.

Resta così ferma un istante. Il rumore della strada viene lentamente sopraffatto dalla musicchetta del varietà, che sembra quasi attirarla di nuovo verso il cinema.

Anna rientra lentamente nel cinema. Sulle porte a vetri che chiudono dietro di lei si riflette la strada illuminata dal sole e piena di traffico²⁷⁴.

Risi gira quanto scritto, modificando alcune frasi ed eliminandone altre, come suo solito, ma nei fatti dirige come previsto dalla sceneggiatura. Dilata, però, la scena all'interno della platea, rendendola più lunga e approfondita di come era in origine:

Marcello: «Sei arrivata. Pensavi di andartene uno di questi giorni, di nascosto vero? Be' è meglio così! Meglio subito. Non voglio più vederti girare per casa, vestirti, truccarti,



cantare, sospiare, sporcare tutto con la tua presenza. Va' pure Anna. Hai ragione tu. In fondo io non ho saputo darti che un amore pieno di rancore, di sospetti, di egoismo, di pietà, sì di pietà, ed ero io che ne avevo bisogno. Sei molto migliore di me sai? Tu accetti la vita per quello che offre, che vale, come viene viene, tu ricominci sempre da capo. Su va'. È l'ultima settimana e poi partirete, io ti invidio, davvero ti invidio!»

Anna: «Non voglio partire voglio restare con te».

Marcello: «No, non dovevo portarti a casa mia quella notte ma ho avuto pietà. Ed è un sentimento falso la pietà, un sentimento che si paga. E adesso vattene, fuori dai piedi!».

Tutto questo dialogo avviene nella macchina, non ci sono le donne che fanno le pulizie. Marcello e Anna sono in primo piano. Mentre l'uomo parla alla donna, in secondo piano continuano a scorrere dei passanti²⁷⁵ e, ancora dietro, si vedono i luminosi vetri dell'ingresso, già previsti nella sceneggiatura, che riflettono le loro ombre. È un gioco di specchi: di lato, nell'inquadratura, si vede anche, lucido, il parabrezza della vettura di Marcello.

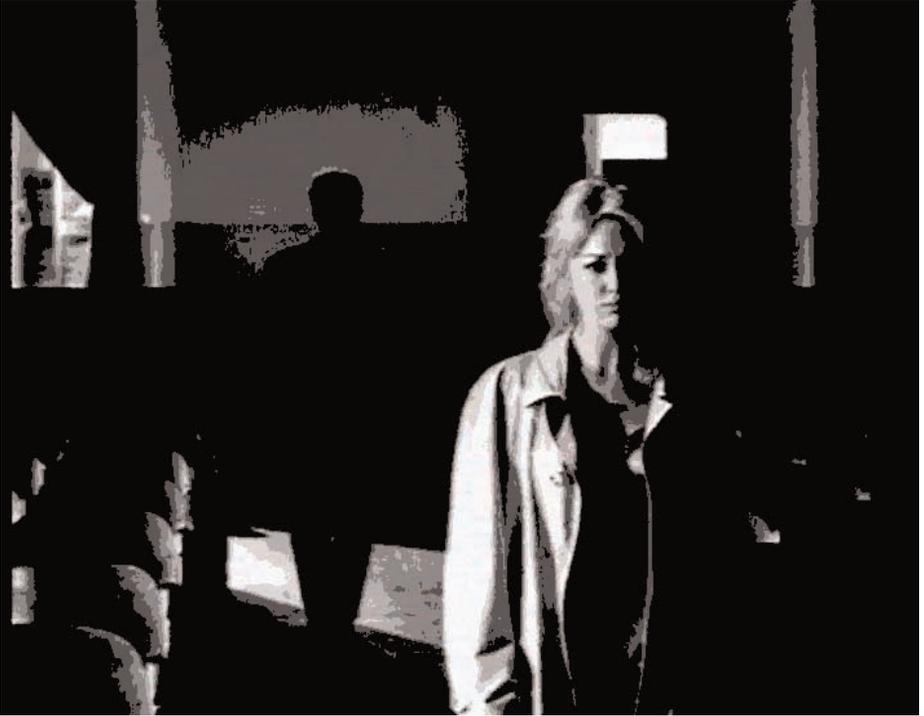
L'uomo scende, prende la valigia di Anna, la posa per terra, gira intorno all'auto e poi dice:

Marcello: «Su vattene, Anna».

Anna: «Marcello, voglio restare con te».

Marcello: «Forza, esci dalla macchina».

Anna scende, un'anziana coppia e un altro passante rimangono colpiti dalla scena; la ragazza li vede e, recuperando la residua dignità, si stringe nello spolverino,



anche a rassicurarsi. Marcello prende la valigia e trascina la donna nell'androne del cinema. Il locale è vuoto. Nel silenzio risuonano i passi dell'uomo e poi, di lontano, da dietro la tenda, si comincia a sentire, lieve, il tema musicale del film. Dopo il loro ingresso in platea il commento sonoro sale di tono lentamente, trasformandosi da extradiegetico in diegetico²⁷⁶. Risi, infatti, riprende un musicista sullo sfondo, che sta suonando il pianoforte, mentre i ballerini si muovono al suo ritmo.

È Nello d'Amore a dirigere il pianista, che ci ripropone la melanconica colonna sonora del film, suonata su di un pianoforte verticale, volutamente scordato. L'apice è stato già raggiunto nella sequenza precedente, ora rimane soltanto un triste e quasi grottesco finale, e il suono dello sgangherato pianoforte ne accentua l'atmosfera.

Risi dirige la scena in modo decisamente personale, le prove della sgangherata compagnia si svolgono in controluce, in un bianco e nero estremamente contrastato. Il vecchio e polveroso palcoscenico del cinema di periferia che fa da sfondo all'inquadratura è disordinato, i guitti si muovono malamente, scomposti, come marionette disarticolate, sembrano fantasmi, testimoni inutili e vani di un mondo scomparso, il pianoforte scordato sembra volere annunciare il sicuro insuccesso di questo ennesimo inutile tentativo "artistico".

Marcello lascia la valigia su una poltroncina della platea, poi spinge Anna verso il palco. La ragazza diventa il punto centrale dell'inquadratura, basata su una profon-



dità di campo costruita su tre livelli: Marcello, che sta in fondo alla sala, si trova di fronte all'obiettivo della macchina da presa, mentre sullo sfondo si vedono i ballerini sul palco che stanno "provando".

In un piano intermedio, di spalle, c'è Anna, che sta guardando verso la ribalta. La sua indecisione viene confermata dal gesto che compie immediatamente dopo. Si gira e grida: «Marcello non te ne andare, ti amo, non mi puoi lasciare». Subito si sente una voce maschile, dal fondo: «Ma chi c'è laggiù? La piantate? Ma chi è?». Ed Anna risponde: «Sono io, sono io, Anna». La sua voce risuona nella platea, il pianista ha smesso di suonare. La prima voce, nella semioscurità continua, energica: «Allora vieni su Anna, sbrigati! Avanti, ricominciamo».

La musica riprende, l'inquadratura è cambiata. Marcello ne è uscito, e viene ripreso ora a mezzo busto. Anna è attratta dalla voce sul palco, come dal suono di un incantatore. Fa qualche lento passo verso i ballerini, sotto lo sguardo di Marcello. Poi Risi inquadra con dei rapidi primi piani gli sciatti componenti della compagnia teatrale: sembrano i suoi *Mostrì*, sembra un *set* di Fellini. Il giovane Conte Cenni guarda ancora Anna, e subito dopo la macchina da presa mostra di nuovo l'inquadratura precedente, con la stessa profondità di campo, ma l'uomo non c'è più: Marcello si è voltato ed è andato via. Anna è di nuovo di spalle, rivolta verso il palco. Si avverte qui la stessa indecisione nella ragazza. La cinepresa ora opera uno scavalcamento di campo, e si pone di fronte ad Anna. L'immagine della ragazza è veramente molto bella: ha i capelli arruffati e una ciocca le copre metà del viso. Marcello la guarda un'ultima volta, poi si gira e, inquadrato di spalle, esce dalla sala.



Lo spettatore viene volutamente spaesato, per poi essere trasportato di nuovo nella tensione degli eventi. Sta accadendo l'irreparabile, questo *Amore a Roma* è al suo epilogo. Il montaggio continua ad essere al servizio della tragicità degli avvenimenti. Anna guarda di nuovo verso il palco, è una donna spezzata in due. Poi si gira, ora lo spazio è vuoto, Marcello è uscito fisicamente dalla platea, ma anche dalla sua vita. Anna lo rincorre, sbattendo contro una tenda del cinema a cui si aggrappa. Il regista la segue, poi la inquadra di nuovo, di fronte, facendole attraversare un altro pesante tendone, chiuso, quasi a dilatare la distanza, a sottolinearne la difficoltà. L'azione è rapidissima, la ragazza si ferma ad una prima porta, lo chiama nel vuoto dell'androne, esce dal cinema, cercandolo. Ma Marcello è ormai scomparso, Anna viene ripresa in un piano molto ravvicinato, mentre alcuni passanti scorrono nuovamente, dietro di lei, come a ribadirne la solitudine. La ragazza lo cerca disperatamente nel Piazzale Appio, pieno di macchine e di passanti, ma vuoto per lei, mentre la musica rallenta e si trasforma, si avvia a terminare.

Lo fa insieme ad Anna, che si gira verso la porta del Cinema Teatro Gloria e vi rientra, salendo le scale. Nella trasparenza delle porte vetrate la si vede, è rassegnata. Anna non si volta più, tutto ormai è compiuto, tutto è finito.

Risi gira in modo magnifico, anche se, mentre la ragazza rientra nell'androne del Teatro Gloria, sola e abbandonata, al terzo ondeggiamento della porta, all'estrema sinistra si può intravedere l'ombra dell'operatore che sta riprendendo la sequenza. Ma la "cruel" ironia del regista, il suo leggendario cinismo tornano anche nel pieno del dramma. Anna è fuori dal cinema, cerca ostinatamente con lo sguardo

Marcello, ma è inutile, l'uomo è scomparso. Lentamente la sua espressione si svuota, sa di aver perso la sua ultima occasione. La musica ora non è più in sottofondo, ma sale in primissimo piano diventando extradiegetica e il tema conduttore passa lentamente dal pianoforte sgangherato ad una sonora, e solenne, grande orchestra sostenuta con dei sordi e allarmanti timpani in sottofondo. L'atmosfera è cupa e drammatica, il valzer finale ha quasi il sapore di una beffa. Sullo schermo, l'ultimo tocco dell'umorismo nero di Risi: due giovani uomini si fermano e, noncuranti del dramma, guardano ripetutamente le gambe della ragazza, complici fra loro.

Anna è, ora, definitivamente sola.

NOTE

- ¹ ANTONIO DEBENEDETTI, *Il sesso e le ciniche passioni di una borghesia senza auto*, cit.
- ² Oltre al romanzo, alla commedia, alla sceneggiatura e al film esiste anche il «Cineromanzo Cine intimità», n. 9, del luglio 1962, pubblicato da «Le Edizioni Mondiali». È questo un mensile che riproduce, come un fotoromanzo, le immagini del film, con didascalie e dialoghi. È in bianco e nero, con, sulla copertina a colori, Mylène Demongeot, e all'interno vari servizi sugli interpreti. La data tarda è perché, presumibilmente, si tratta della traduzione italiana dello stesso cineromanzo in edizione francese, «festival FILM», n. 10, del febbraio 1962, pubblicato in previsione della distribuzione del film in Francia, con la medesima foto, veste grafica e foliazione (66 pagine). L'ipotesi della traduzione è indirettamente confermata dall'errore con cui viene ricordato *La notte brava*. Una didascalia di un articolo su Elsa Martinelli recita infatti: «Il ruolo di una donna di facili costumi che Elsa affronta nel film di Mauro Bolognini "Ragazzi in blue-jeans"». Nei fatti questo film non esiste, ma in Francia *La notte brava* fu distribuito col titolo *Les Garçons*.
- ³ Nella commedia, la cui trama è la stessa del romanzo, il protagonista parla spesso con il pubblico raccontando gli avvenimenti e i suoi stati d'animo. Inoltre Patti crea un nuovo personaggio, l'amico Umberto Conti, a cui Marcello comunica gli eventi e le sue sensazioni. La Rai conserva nei suoi archivi due brevi documenti relativi allo spettacolo: uno è del 1959, tratto dal programma «Arti e Scienze – Cronache di attualità», della durata di 30 secondi circa, che riproduce poche, rapide immagini di Valeria Moriconi e Mario Valdemarin; l'altro è un servizio del 26 febbraio 1959, che dura circa due minuti e 30 secondi, in cui Carlo Mazzarella intervista Patti sulla riduzione teatrale e sulla regia, a cui segue una delle attrici che canta una canzone tratta dalla commedia. Nell'allestimento teatrale erano previste due canzoni, *Un amore a Roma* e *A Roma è tutto bello*, scritte da Patti con Giorgio Fabor e Vincenzo Talarico e incise nel 1959 da Miranda Martino, che Risi non utilizza nel film.
- ⁴ *I vitelloni*, 1953. Regia Federico Fellini; «soggetto di Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli/sceneggiatura di Federico Fellini e Ennio Flaiano».
- ⁵ A cui dà voce Riccardo Cucciolla.
- ⁶ *La romana*, 1954. Regia di Luigi Zampa; «dal romanzo di Alberto Moravia/regia Luigi Zampa/sceneggiatura di Alberto Moravia/Giorgio Bassani/Luigi Zampa/Ennio Flaiano».
- ⁷ *Calabuch* (in Italia *Calabuig*), 1955. «Regia di Luis G. Berlanga/soggetto Leonardo Martin/sceneggiatura Leonardo Martin/Florentino Soria/Ennio Flaiano/Luis G. Berlanga».
- ⁸ DINO RISI, *I miei mostri*, cit., p. 58.
- ⁹ Secondo Claudio Carabba: «*Un amore a Roma* arriva faticosamente a 200 milioni, e *A porte chiuse*, con i suoi poveri 73 milioni, è un vero disastro». Cfr. p. 193. Il dato ufficiale SIAE, fonte ANICA è che *Un amore a Roma* ha incassato 204 milioni di Lire.
- ¹⁰ L'ingresso laterale dell'Accademia di Romania doveva essere molto elegante e fotogenico agli occhi di Risi: anche in *Poveri milionari* usa la stessa location, quale casa signorile della ricchissima Sylva Koscina, quando questa vi conduce lo «smemorato» Renato Salvatori.
- ¹¹ Gran parte del cast tecnico è lo stesso in entrambi i film: oltre al produttore, Mario Cecchi Gori, il direttore della fotografia (Mario Montuori), l'aiuto regista (Vana Caruso), il costumista (Piero Tosi), il truccatore (Marcello Ceccarelli), l'ispettore di produzione (Umberto Santoni), lo scenografo (Piero

Filippone), il montatore (Otello Colangeli), e il direttore di produzione (Pio Angeletti).

- ¹² In un brano di un'intervista inserito nel documentario *Quel mostro di Risi*, di Massimo Ferrari e Gaia Capurso, prodotto da M.A.D.Entertainment nel 2007 e trasmesso da SkyCinema, il regista così parla del suo cinema: «Ci sono molti registi che credono sempre di fare capolavori, e allora regolarmente sbagliano. Io invece me ne fregavo, facevo anche un brutto film, magari per il piacere di fare una vacanza, oppure per andare con una ragazza, oppure per divertirmi anche con i compagni di avventure, insomma».
- ¹³ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, Milano, Bompiani, 1961, p. 7.
- ¹⁴ In una prima scaletta conservata a Lugano il personaggio di Fulvia si chiama Gianna.
- ¹⁵ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 14.
- ¹⁶ Il lungo piano sequenza che si apre alla fine dei titoli di testa riporta necessariamente anche al cinema di Antonioni e alle ironiche parole di Vittorio Gassman/Bruno Cortona, ne *Il sorpasso*: «L'hai visto *L'eclisse*? Io c'ho dormito, una bella pennichella, bel regista Antonioni, c'ha un Flaminia Zagato, una volta sulla Fettuccia de Terracina m'ha fatto allunga' er collo». E, parlando della canzone *Vecchio frack* di Modugno: «Pare na cosa da niente... invece... ahò... c'è tutto: la solitudine, l'incomunicabilità... e poi quell'altra cosa, quella che va de moda oggi... l'alienazione, come nei film di Antonioni». La sequenza sembra girata a notte tarda, nessuno passa a disturbare la discussione della coppia, ma quando viene inquadrata dall'alto la Scalinata, in basso ci sono persone e automobili in movimento attorno alla Barcaccia, la Fontana di Piazza di Spagna.
- ¹⁷ Questa è una delle modifiche previste nella "revisione" della sceneggiatura. Cfr. p. 33.
- ¹⁸ «Dolce e chiara notte senza vento». Si tratta di una citazione di Leopardi (*La sera del dì di festa*), che Risi elimina nel film. Antonio Costa, nel suo volume *Federico Fellini. La dolce vita*, riporta un analogo "taglio" di una citazione "colta", nella scena di Fontana di Trevi, tra Marcello e Sylvia. Si tratta di un brano dell'*Amleto* di Jules Laforgue, di cui, probabilmente, anche in questo caso l'ispiratore era stato Flaiano, che aveva tradotto il testo nel 1944. Cfr. ANTONIO COSTA, *Federico Fellini. La dolce vita*, Torino, Lindau, 2010, p. 76.
- ¹⁹ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 1-7.
- ²⁰ La fontana dell'Acqua Paola, o Fontanone del Gianicolo - come è chiamato dai romani - compare in *Fortunella* di Eduardo De Filippo, un film del 1958, scritto e sceneggiato da Fellini, Flaiano e Pinelli. La *location* è utilizzata anche in *I Pappagalli* di Bruno Paolinelli del 1955, ne *La ladra* di Mario Bonnard, dello stesso anno, e in *Tre soldi nella fontana* di Jean Negulesco del 1954, in cui appare anche la Scalinata di Trinità dei Monti, essendo il film una "vera e propria" cartolina della città.
- ²¹ Negli anni Cinquanta la Scalinata appare, anche ne *Le Ragazze di Piazza di Spagna* di Luciano Emmer, del 1952; ne *Le infedeli* di Mario Monicelli, dello stesso anno; in *Vacanze romane* di William Wyler, del 1953; nell'episodio *Gli italiani si voltano*, di Alberto Lattuada e in cui appare Valeria Moriconi, che fa parte di *Amore in città*, il documentario-inchiesta zavattiniano, sempre del 1953, firmato da sei registi fra cui Fellini e Risi; in *Una donna libera*, del 1954, dove Vittorio Cottafavi vi ambienta - analogamente - un colloquio fra un uomo e una donna; in *Città di Notte* di Leopoldo Trieste, del 1956.
- ²² *Roma città libera*, 1946 Regia di Marcello Pagliero; «da un soggetto originale di Ennio Flaiano/sceneggiato da Suso Cecchi d'Amico/Luigi Filippo d'Amico/Marcello Marchesi/Marcello Pagliero/Cesare Zavattini/fotografia di Aldo Tonti/musiche di Nino Rota/con Andrea Checchi, Nando Bruno, Valentina Cortese, Vittorio De Sica».
- ²³ Al di fuori delle comuni amicizie, De Sica e Flaiano si erano conosciuti all'epoca di *Dieci minuti di vita*, nel 1943. Si tratta di un film, su soggetto di Leo Longanesi, che avrebbe dovuto dirigere lo stesso Longanesi, prodotto da Romolo Marcellini e con un *cast* di primo piano: Assia Noris, Alida Valli, Clara Calamai, Irma Gramatica, Gino Cervi e Vittorio De Sica. Alla sceneggiatura parteciparono Flaiano, Orsola Nemi e Steno. Le riprese, avviate negli studi Titanus, furono interrotte con l'8 settembre e il materiale girato venne trafugato a Torino dai fascisti.
- ²⁴ *Vacanze romane*, del 1953. I titoli di testa dell'edizione italiana recitano «sceneggiatura di Jan McLellan Hunter e John Dighton/scene aggiunte di Suso Cecchi d'Amico e Ennio Flaiano/soggetto di Jan McLellan Hunter/questo film è stato interamente realizzato a Roma».
- ²⁵ *Lo sciccio bianco*, del 1952. Regia di Federico Fellini; «sceneggiatura di Federico Fellini e Tullio Pinelli/con la collaborazione di Ennio Flaiano/da un soggetto di M. Antonioni/F. Fellini e T. Pinelli».

- ²⁶ *Appuntamento a Piazza di Spagna*, un documentario del 1954 i cui titoli di testa recitano «soggetto di Ennio Flaiano, regia di Romolo Marcellini».
- ²⁷ *Scherzi di eccellenti fantasmi*, «Quadrivio», VII, 2, 30 ottobre 1938, ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 762-763.
- ²⁸ La composizione ricorda, vagamente, un romantico valzer che fa parte della colonna sonora del precedente *Il segno di Venere* e che si può ascoltare già durante i titoli di testa di quel film, il cui commento musicale era di Renzo Rossellini.
- ²⁹ Entrambi i motivi tendono a sottolineare il clima particolare, sospeso tra intima meditazione, silenzi metafisici e contemplazione dell'antico e ormai quasi perduto splendore, che da sempre è stato la caratteristica di Roma, *set* cinematografico naturale ed in questo film pressoché coprotagonista. Inattesi, ma perfettamente dosati, appaiono degli *insert* musicali di sapore *beatnik* o jazzistici, anche questi rielaborati in modo sapiente, che denotano l'avvento lento, ma inarrestabile, della nuova società, nel nuovo mondo, della nuova e più "moderna" vita dei romani. Restano, come icone di un passato in rapida estinzione, le "serenate" d'altri tempi, quella del chitarrista nella trattoria di Capri e quella, ancor più nostalgica, di Nello d'Amore, nello squallido Cinema Teatro Gloria.
- ³⁰ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 8.
- ³¹ Cfr. p. 32.
- ³² Evidentemente la zona è adatta agli incontri amorosi fra i rampolli della buona borghesia romana e giovani fanciulle bionde: tre anni dopo Damiano Damiani situa in questa parte del centro di Roma, dietro alla Salita del Grillo, la casa-studio di Dino, il giovane pittore protagonista de *La noia*. È qui che avviene il suo primo incontro con la sensuale modella Cecilia, mentre in Moravia il ragazzo viveva, da buon pittore, in via Margutta. Il romantico retro del castello medievale dei cavalieri di Rodi, dove si trovano alcuni resti delle strutture romane del Foro di Augusto, appare per pochi secondi anche nel quasi coevo *Accattone* pasoliniano, in una delle rare sequenze ambientate nel centro della città. Il fascino della *location* farà sì che venga riutilizzata, qualche anno dopo, anche da Lina Wertmüller nel suo *Film d'amore e d'anarchia* del 1973 e, nel nuovo millennio, da Ferzan Özpetek in *Cuore sacro* del 2005.
- ³³ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 7-8.
- ³⁴ Anche in questa occasione Marcello Cenni riporta al Marcello Rubini felliniano, quando si aggira fra i vicoli del centro, inseguendo Sylvia, vicino alla Fontana di Trevi. La donna, in questo caso, non è una celebre attrice americana, ma un'attricetta agli esordi. Tuttavia, in entrambe le scene notturne, la bellezza della giovane, che rappresenta il cambiamento e la nuova occasione che la vita offre al protagonista, viene enfatizzata dalla presenza di un tenero gattino. Ne *La notte brava* i gattini erano due. La costruzione dell'inquadratura del primo incontro dei due protagonisti, che si siedono su un muretto alle spalle del Foro di Augusto, riproduce un'analoga sequenza che era nel precedente *Vacanze romane* di Wyler. Anche in quel film, quando Gregory Peck conosce Audrey Hepburn, i due si siedono su un muricciolo, e alle loro spalle c'è in secondo piano l'inferrata orizzontale di un cancello e poi sul fondo gli antichi ruderi romani. Questa precedente sequenza era stata girata a pochi metri di quella del film di Risi, ma dall'altro lato del Foro. Nei fatti entrambe riportano agli acquirelli ottocenteschi di ambiente romano in cui compaiono coppie di innamorati fra "storiche vestigia". Nel 1948, recensendo *I migliori anni della nostra vita*, lo stesso Flaiano ricordava di aver conosciuto Wyler a Roma nel 1944, durante l'occupazione americana della città, esprimendo sincera ammirazione per questo anomalo ufficiale che passeggiava per via Veneto e acquistava libri d'arte e disegni di scuola italiana (Cfr. ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 93).
- ³⁵ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 10-12.
- ³⁶ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 13-15.
- ³⁷ «L'autunno fa cadere tutte le foglie – che il vento raccoglie – portandole a te...» sono le prime parole di *Ultime foglie*, una canzone del 1939 di Umberto Bertini, cantata da Gianni Di Palma.
- ³⁸ Si tratta di un noto brano musicale, che vanta molte notevoli incisioni, fra cui quelle di Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Billie Holiday.
- ³⁹ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 12. Analogo nella sceneggiatura: «cose molto più noiose. Articoli, saggi. Mi interesse di letteratura...», p. 18. Il film mantiene lo stesso testo.
- ⁴⁰ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 13-14.
- ⁴¹ *Ivi*, p. 14.
- ⁴² *Ivi*, pp. 25-26.

- ⁴³ In *Il segno di Venere*, sceneggiato da Flaiano e diretto da Risi, Vittorio De Sica, nel presentarsi a Franca Valeri, le dice di essere Alessio Spano, giornalista radiofonico cui la radio ha sospeso la sua rubrica, *Il canto dell'allodola*, mentre sui giornali si legge di «cronaca nera, concorsi di bellezza, scandali, marziani», concludendo «Niente poesia o letteratura ... e allora come fa a vivere un poeta? Dove scrive, sui muri?».
- ⁴⁴ Sceneggiatura di «*Un amore a Roma*», pp. 26-34.
- ⁴⁵ Cfr. p. 34.
- ⁴⁶ La richiesta di un solo taglio conferma che la lettura ministeriale della sceneggiatura si è rivelata poi utile per la produzione. Nel 1960 *Un amore a Roma* era vietato ai minori di sedici anni. Successivamente il film è stato sottoposto al giudizio della censura in due ulteriori occasioni: il 12/05/77, per portare il divieto ai minori di 14 anni e poterlo trasmettere in televisione in fascia protetta e, nel 1997, per rimuovere anche questo divieto e poterlo trasmettere anche in fascia «non protetta». Fonte: Cineteca di Bologna. *Italia Taglia*. Progetto di ricerca sulla censura cinematografica in Italia. Probabilmente per l'esiguità dei tagli subiti, di *Un amore a Roma* non c'è traccia nei due volumi dedicati alla censura italiana da Alfredo Baldi (*Lo sguardo puntito: Film censurati 1947-1962 e Schermi proibiti: la censura in Italia 1947-1988*). La notizia dei tagli della censura del 1960 è ripresa da «Il Giorno» del 24 novembre dello stesso anno, data il cui viene presentato il film a Torino. L'articolo, datato 23, è della redazione romana e si intitola: *Censura sempre all'erta. Tagliati 31 metri a «Un amore a Roma»*. Nel testo si legge: «Il film di Dino Risi «Un amore a Roma», tratto dall'omonimo romanzo di Ercole Patti, è incappato nelle forbici dei censori, come da qualche tempo a questa parte alla maggior parte delle pellicole italiane. La censura ha chiesto e ottenuto un taglio di trentun metri della sequenza in cui i due protagonisti, Milène Demongeot e Peter Bald [sic] vi appaiono a letto assieme. «Un amore a Roma» potrà così mutilato essere regolarmente programmato in tutte le sale cinematografiche nelle date previste dalla casa di produzione. L'azione della censura, oggetto di aspre polemiche sulla stampa quotidiana, viene intanto nuovamente difesa dall'«Osservatore della domenica». «Un punto limite è stato raggiunto – ha scritto sul settimanale vaticano Raimondo Manzini, direttore dell'«Osservatore Romano» –: presentare accanitamente, svelatamente, impuramente una umanità di soli esseri deragliati, abbruttiti, invertiti, animaleschi per non aggiungere omicidi, sadici e neuropatici, come avviene in modo dilagante e calcolato nel cinema e nel teatro nostro e di fuori, non può essere alla lunga senza conseguenze». (Un lettore, sempre sulle colonne dell'«Osservatore della domenica», propone inoltre di «comminare pene ecclesiastiche ai registi, produttori e attori di film o lavori teatrali sudici o immorali»). La proposta non è stata accolta; il giornale vaticano ricorda ai fedeli che esista già il Centro Cattolico Cinematografico i cui giudizi debbono essere rispettati da tutti i fedeli». Questa presa di posizione del Direttore dell'«Osservatore Romano» Raimondo Manzini nei confronti del cinema italiano era stata già presente in alcuni suoi articoli, non firmati, risalenti al febbraio precedente. Nel pieno della polemica successiva alla distribuzione de *La dolce vita*, sulle pagine del giornale, il capolavoro felliniano veniva chiamato «*Schifosa vita*». Cfr. TULLIO KEZICH, *Fellini*, cit., p. 293. L'articolo della redazione romana sui tagli subiti da *Un amore a Roma* non fa riferimento alcuno a Flaiano ma, ironia della sorte, la stessa pagina 11, «Spettacoli», de «Il Giorno» è dominata dall'articolo dedicato alla prima de *Il marziano a Roma* diretto da Gassman, intitolata *Burrascosa «prima» della novità di Flaiano al Lyrico. Cade a Milano il marziano di Roma*, firmato da Roberto De Monticelli.
- ⁴⁷ Questa ambiguità deriva dal fatto che Risi era cosciente del rischio che correva con la prima parte del girato.
- ⁴⁸ La *location* della piazza di fronte al palazzo è stata utilizzata, fra gli altri, in *Guardie e ladri* del 1951, di Mario Monicelli, scritto anche da Flaiano, e in *Siamo uomini o caporali?* del 1955, di Camillo Mastrocinque. Subito dopo il film di Risi René Clément vi ambienta *Che gioia vivere*, distribuito a metà del 1961, che si apre con un'inquadratura della Fontana di Piazza delle Cinque Scole, di fronte a Palazzo Cenci.
- ⁴⁹ Sceneggiatura di «*Un amore a Roma*», pp. 38-40.
- ⁵⁰ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 30.
- ⁵¹ *Ivi*.
- ⁵² *Ivi*, pp. 25-26.
- ⁵³ *Ivi*, p. 32.
- ⁵⁴ Sceneggiatura di «*Un amore a Roma*», pp. 41-45.

- ⁵⁵ “Cesaretto”, il ristorante di Flaiano per antonomasia, in Via della Croce; il Teatro Arlecchino, oggi Teatro Flaiano, dove lo scrittore esordì come autore teatrale, nel 1946; la Galleria d’arte “La tartaruga”, aperta nel 1954 in Via del Babuino, dall’abruzzese Plinio De Martiis, luogo di ritrovo di artisti, intellettuali e letterati. Il nome della galleria fu una scelta del suo stesso pubblico di “amici”: proposto da Mino Maccari, fu estratto a sorte tra altri bigliettini dal cappello di Mario Mafai. Nel 1960 nella Galleria ci fu l’esordio di Kounellis e la prima personale a Roma di Brūning a cui seguirono l’esordio di Schifano, quello di Giosetta Fioroni a Roma e la mostra di Castellani e Manzoni nel 1961. Un ulteriore punto di contatto con “La tartaruga” potrebbe essere stata Vana Caruso, aiuto regista di Risi in questo e in alcuni film successivi prodotti dalla FAIR film. La Caruso nel 1964 sposa Giulio Turcato, che faceva parte del gruppo dei pittori di «Forma 1», con Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo. De Martiis ha pubblicato su «La Repubblica» del 14 giugno 2003 un ricordo della sua galleria e di quegli anni: *Piazza del Popolo anni Sessanta la vita non era poi così dolce*. Nell’articolo, si chiede, retorico: «Dove sono, oggi, Gadda e Ungaretti, dov’è Goffredo Parise e dove Ennio Flaiano? Mi manca Sandro Penna, che veniva sempre in galleria. E su tutto aleggiava, distante, metafisico, Giorgio de Chirico. Erano personaggi geniali che condividevano questa terra di Roma. Erano il concime della cultura nella Capitale. Accanto agli artisti c’erano i poeti: Sinisgalli, De Libero, Penna e Attilio Bertolucci».
- ⁵⁶ Le prime due inquadrature sono a macchina fissa e durano 15” ciascuna, per la loro brevità sono assimilabili a delle vere e proprie fotografie. È possibile che per la prima si sia ricorso a una vera galleria d’arte, ma non a “La tartaruga”, i cui soffitti erano in legno, a vista, a differenza che nel film. Il ristorante «Antica Pesa» ha una sua piccola ma notevole esposizione pittorica, in cui sono conservati anche alcuni quadri di Attardi. L’ampia sala del locale che appare in *Un amore a Roma* è stata poi riutilizzata nel 1976 per girare alcune sequenze de *Il grande racket* diretto da Enzo G. Castellari.
- ⁵⁷ Ancora oggi il foyer del teatro è praticamente lo stesso del film, ci sono persino le medesime *applique* alle pareti. A conferma la gestione è la stessa sin dal 1949.
- ⁵⁸ *Sceneggiatura di “Un amore a Roma”*, p. 48.
- ⁵⁹ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 33-34.
- ⁶⁰ Cfr. Nota 16, p. 13. Le follie di un set cinematografico appariranno poi anche ne *Le tentazioni del dottor Antonio*, un episodio di *Boccaccio ’70*, scritto anche da Flaiano e diretto da Fellini nel 1962.
- ⁶¹ Ideato dopo il successo di *Viale del tramonto* di Billy Wilder, il film nasce da un soggetto di Risi, che aveva diretto un documentario “sul cinema”, *Buio in sala*, ed è sceneggiato dal regista con Gino De Santis, Franco Cannarosso e Ettore Maria Margadonna. Il film racconta le aspettative di un gruppo di giovani attrici piene di sogni, che prendevano il cosiddetto “tram della speranza”, quello bianco e azzurro che portava al viale con lo stesso nome, quello di Cinecittà. È un film drammatico, con un finale decisamente moralista, in cui Mastroianni, scritto sui titoli di testa Mastrojanni, è doppiato da Nino Manfredi.
- ⁶² Risi tornerà ancora sul tema con le disavventure di Renato Pozzetto in *Sono fotogenico* del 1980.
- ⁶³ Il “marziano a Roma” è un personaggio emblematico della narrativa e poi del teatro di Flaiano. Si tratta del marziano Kunt, che atterra con il suo disco volante nel Parco di Villa Borghese, accolto con curiosità e clamore, ma poi termina la sua triste parabola annegato nella pigra indifferenza “romana”, tanto che la sua astronave gli sarà pignorata per debiti e passerà dal clamore alla totale indifferenza. Il razionale “marziano” è decisamente meravigliato di fronte agli umani comportamenti, che trova incomprensibili. Il disorientato Marcello Cenni che si perde nei meandri degli stabilimenti cinematografici anticipa anche lo smarrito Silvio Magnozzi che si reca a Cinecittà per parlare del suo libro con Vittorio Gassman in *Una vita difficile*.
- ⁶⁴ Nella vasca di Cinecittà galleggia un’antica nave, greca o forse vichinga, e nella sequenza successiva si vedono delle comparse vestite da barbari, già previste dalla sceneggiatura ma non nel romanzo. È facile pensare a un abile riutilizzo di costumi e costruzioni di scena, suggerito forse già in sede di scrittura del film, in virtù del fatto che fra i numerosi film storici e mitologici che si stavano girando in quel periodo negli studi (*L’assedio di Siracusa* di Piero Francisci, *Gli amori di Ercole* di Carlo Ludovico Bragaglia, *I giganti della Tessaglia* di Riccardo Freda e la cui colonna sonora è di Rustichelli, *La regina delle Amazzoni* di Vittorio Sala, *Revak, lo schiavo di Cartagine* il cui titolo americano è *The Barbarians* di Rudolph Maté, *Saffo*, *Venere di Lesbo* di Pietro Francisci) c’era anche *L’ultimo dei Vichinghi* diretto da Giacomo Gentilomo, in lavorazione a Cinecittà dal 25 luglio 1960, come scrive

- l'«Araldo dello Spettacolo» dell'11 agosto 1960. Inoltre, alcuni di questi titoli sono frutto anche della penna di De Concini il cui nome torna all'avvio del progetto di *Un amore a Roma*.
- ⁶⁵ Probabilmente le sequenze con De Sica sono state girare fra l'11 luglio, data di inizio della lavorazione di *Un amore a Roma* (cfr. p. 27), e il 26 dello stesso mese, giorno in cui De Sica comincia a dirigere, in esterni, *La ciociara*. Oppure le riprese sono forse state effettuate mentre De Sica girava gli interni del suo film negli studi di Cinecittà, anche se nel diario di lavoro de *La ciociara*, pubblicato a cura di Giancarlo Governi e di Emi De Sica, futura moglie di Baldwin, non c'è alcun riferimento al film di Risi. Cfr. *Vittorio De Sica. Lettere dal set*, a cura di Emi De Sica e Giancarlo Governi, Milano, SugarCo, 1987.
- ⁶⁶ Negli stessi giorni Guido Malatesta dirigeva *La furia dei barbari*, un film a basso costo le cui riprese vennero effettuate negli stabilimenti Interstudio di Roma, in Jugoslavia e a Manziana, come scrive l'«Araldo dello Spettacolo» del 2 agosto 1960. Questo piccolo paesino situato a nord della Capitale venne spesso usato come *location*, in quegli anni, per film storici e mitologici e poi, successivamente, per i *western* all'italiana.
- ⁶⁷ Sernas interpreta il «divo» cinematografico anche ne *La dolce vita*.
- ⁶⁸ Ma riferendo il problema agli attori francesi: «Quando devo girare qualche scena d'amore con un partner inglese o americano tutto va bene, riesco sempre a essere di qualche centimetro più piccola di loro. Ma quando il mio partner è francese allora cominciano i guai, perché debbono issarlo su uno sgabello...». È un'intervista senza firma, pubblicata in «Cineromanzo Cine intimità», n. 9, del luglio 1962, pp. 52-53.
- ⁶⁹ Vero o falso? La grande finzione del cinema. Nell'intervista pubblicata su «Cineromanzo Cine intimità» la Demongeot, parlando dei film che aveva interpretato, ricorda: «Mi è molto piaciuto *Buongiorno Tristezza*, il celebre film tratto dall'ancor più celebre romanzo di Françoise Segan e tra gli ultimi *Un amore a Roma*. *Un amore a Roma* è un lavoro curioso e attraente. Il soggetto che è stato scritto dagli stessi autori de *La dolce vita* è sorto dapprima come romanzo, in seguito è stato ridotto per il teatro e ora ne hanno fatto la trasposizione cinematografica. Io sostengo il ruolo di una ragazzina amorale – un ex premio di bellezza – che vive senza preoccuparsi del domani perché non ci pensa e che accetta degli amori che non lasciano nessuna traccia solo perché non è capace di rifiutarsi dato che l'unica legge che segue è quella del suo istinto. Una specie di animaletto...». Sul «lavoro del regista» e degli interpreti nel cinema italiano degli anni Sessanta Maurizio Porro scrive: «Un bravo regista può permettersi di tutto nel cast, può mescolare i passaporti, perché tanto alla fine, come si diceva allora, sa far recitare anche le pietre. Magari obbliga a recitare sul set i numeri, come faceva Fellini, tanto poi con la cinepresa prima e col doppiaggio dopo sistema tutto Lui, che, con un copyright inconfondibile, firmava non solo ogni sequenza, ma ogni espressione, silenzio o rumore». MAURIZIO PORRO, *Gli attori italiani e stranieri in Italia*, ne *La storia del cinema italiano 1960/1964*, a cura di Giorgio De Vincenti, cit., pp. 409-410.
- ⁷⁰ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 36.
- ⁷¹ *Ivi*, pp. 36-37.
- ⁷² *Ivi*, pp. 37-38.
- ⁷³ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 58-67.
- ⁷⁴ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 38-40.
- ⁷⁵ *Ivi*, p. 40.
- ⁷⁶ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 68.
- ⁷⁷ *Ivi*, pp. 69-70.
- ⁷⁸ *Ivi*, pp. 72-74.
- ⁷⁹ L'ampia veranda della «Sala San Sebastiano», posta fra le Mura romane, l'Appia Antica, e i larghi prati che si estendevano fino alla linea ferroviaria e che si vede anche nel film, era molto frequentata dalla gente di cinema. Ancora prima della costruzione di Cinecittà quella zona di Roma era stata sede di diversi stabilimenti cinematografici: la Cines dell'inizio secolo, in via Veio; i teatri della Scalera, degli anni Trenta, ricordati nello stesso romanzo di Patti; gli studi della SAFA Palatino. Oggi la «Sala San Sebastiano» è diventata il ristorante «Ar Montarozzo».
- ⁸⁰ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 43-46.
- ⁸¹ ENNIO FLAIANO, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Milano, Bompiani, 1986, p. 3. Ne *Il tempo dietro al tempo*, prefazione a *L'opera completa di Paolo Uccello*, del 1971, Flaiano torna sull'argomento scrivendo: «Non è più un mistero che oggi il cretino è pieno di idee». Ora in *Opere. Scritti*

postumi, cit., p. 794. Patti aveva inserito la frase nel suo libro, ma di sicuro il dilagare della “cretinaria” era già stato al centro di qualche intelligente conversare, tra il bar Rosati, il Gran Caffè Doney e la redazione della rivista di Pannunzio. Se si considera l’osmosi di idee che passa dal libro alla sceneggiatura e poi al film, e il loro incrociarsi, quante altre sceneggiature, idee e progetti “estemporanei”, saranno nati tra i tavolini dei bar notturni di Via Veneto? E quant’altri, con pari rapidità, saranno stati dimenticati, gettati via con le prime luci dell’alba del nuovo giorno?

⁸² *Sceneggiatura di “Un amore a Roma”*, pp. 72-74.

⁸³ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 51.

⁸⁴ *Ivi*, p. 55.

⁸⁵ *Ivi*.

⁸⁶ *Ivi*.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 117-124.

⁸⁸ *Sceneggiatura di “Un amore a Roma”*, pp. 83-88.

⁸⁹ Forse è un suggerimento dello stesso autore del libro. La voce dell’avvocato Fassi non sembra quella di Patti, probabilmente lo scrittore non è mai andato al doppiaggio per dire le poche parole. A tal proposito, il narratore di *Un amore a Roma* è Riccardo Cucciolla (come ne *I vitelloni*), mentre Giuseppe Rinaldi presta la voce a Peter Baldwin, Maria Pia Di Meo a Mylène Demongeot, Rosetta Calavetta a Elsa Martinelli, Fiorella Betti a Maria Perschy, Pino Locchi a Jacques Sernas e Dhia Cristiani a Maria Laura Rocca.

⁹⁰ Oggi il ristorante si chiama «Campo de’ Fiori». Oppure il regista ha girato negli studi INCOM.

⁹¹ Cfr. Nota 46, p. 166.

⁹² *Sceneggiatura di “Un amore a Roma”*, pp. 90-97.

⁹³ Dalla sequenza del film è possibile farsi una realistica immagine di come potesse apparire la zona fra Via Archimede e Piazza Euclide agli inizi degli anni Sessanta: un quartiere immerso nella più completa tranquillità borghese, un *aplomb* imperturbabile in puro stile anglosassone che neanche le future vicende della limitrofa Valle Giulia sarebbero riuscite a scalfire. Quest’area fu residenza di molti: gente dell’ambiente cinematografico, giornalisti, pittori e intellettuali, come Suso Cecchi d’Amico, Rossellini, Fellini, Totò, Brunello Rondi, De Sica, Risi, Corbucci, Loy, Quilici, Steno, Salce, Eduardo De Filippo, Audrey Hepburn, Angiolillo, Maccari, Ziveri, Omiccioli e tantissimi altri. Inoltre lungo Via Archimede c’era The Duke Hotel e non lontano l’Hotel Parco dei Principi, elitarie residenze per agiati ospiti di passaggio per la Capitale, sia negli anni Sessanta che ancora oggi. In quest’atmosfera ovattata e riservata ecco, inatteso, emergere lo «*Shaker*», un piccolo angolo d’inferno, una macchia minuscola ma significativa della Dolce Vita romana: caldo, accogliente, riservato e probabilmente lontano dall’indiscreto occhio fotografico dei famosi e famigerati “paparazzi”. Lo «*Shaker*» era di proprietà di Svandiro De Blasis, detto “Svandirino”, un ennesimo protagonista della Dolce Vita. Resta oscura, e forse lo resterà per sempre, la scelta di avviare questo sofisticato salottino in quella che, a tutt’oggi come allora, appare come poco più di un’anonima traversa minore, Via Teodoro Monticelli, lontana dal cuore vibrante di quegli anni, fra Via Veneto e Trastevere. Di quel periodo rimane una traccia sottile ma indelebile, impressa nella memoria di chi visse in prima persona quelle notti: gli “storici amici del quartiere” di Svandirino, un tempo protagonisti di secondo piano, oggi benestanti possessori dei locali del vecchio *night* trasformato in un elegante *coiffeur* per le raffinate signore del quartiere. Ad ascoltare questi antichi *viveurs* riappaiono ampi squarci di un mitico passato coperto ormai dalla sottile polvere del tempo. Cinquant’anni son passati, anzi, “volati” come loro stessi affermano. Nei ricordi aleggiano i fantasmi di quel lontano passato, affidati a un accento ancora fortemente romano, nonostante le altocate frequentazioni: «Come se chiamava quello? Quello cor ciuffo che sonava la batteria... aho, rideva sempre. Veniva tutte le mattine qui, ar baretto, insieme a quell’altro che sonava la chitarra, quello che nun parlava mai e facevano colazione: cappuccino e pizza rossa. Quanto je piaceva! A casa ciò ancora una foto che stamo assieme, qui de fronte... Erano famosi, erano i Bitors!». Si tratta di George Harrison e di Ringo Star dei *Beatles*, naturalmente, che alloggiavano nel vicino Hotel Parco dei Principi, al contrario del loro *manager* che aveva scelto come base logistica il più riservato The Duke Hotel (nei fatti l’episodio della presenza dei *Fab Four* a Roma è di qualche anno successivo: alla fine del giugno del 1965 il complesso di Liverpool tenne in soli due giorni quattro concerti all’Adriano. Fu probabilmente in quell’occasione che i due amici di Svandirino de Blasis li conobbero). E ancora il fiume di ricordi dei due testimoni, dotati di ottima memoria: «E lì? A quell’altro bar! Ce se metteva a sede Fellini... e ce stava le ore. Guardava, scriveva. Eppoi passavano tutti. Sì,

si, Risi abbitava quà de dietro, al Residenz... e se metteva lì, a scrive'!». “C'era questo e c'era quello”, ricitando il titolo di un libro di memorie dei *press agent* Enrico Lucherini e Matteo Spinola, ulteriori protagonisti di quegli anni d'oro. E poi il whisky, le litigate e le donne: tante, bellissime e perdute, felici e disperate, una vita senza il pensiero del domani, vissuta freneticamente all'insegna del più assoluto *carpe diem*. Ma poi un giorno, inaspettato, lo *Shaker* chiuse i battenti e scomparve nel nulla, la sua serranda rimase abbassata e tutti i personaggi che ruotavano attorno al locale, reali o immaginari che fossero, si dissolsero, come se non fossero mai esistiti, tutto finì nel nulla. Si era conclusa un'epoca, dietro l'angolo si affacciava, vorace, la nuova modernità che tutto divora... e anche Svandirino De Blasis, figlio prediletto del suo tempo, ne fu divorato e scomparve con essa, rimanendo soltanto nei ricordi degli “storici amici del quartiere”.

⁹⁴ «*I'll find a guy meant for me / I've waited long for his love / With his is my destiny... / Somedays my tears will all disappears*». La musica richiama una nota *blues ballad* che vanta numerose incisioni, fra cui una di Frank Sinatra con l'orchestra di Tommy Dorsey, del 1940, anno in cui fu anche inserita nella colonna sonora di *Buck Benny Rides Again* di Mark Sandrich. La versione più nota è quella di John Coltrane, *Say, It (over and over again)*, inclusa nell'album *Ballads*, che Rustichelli certamente conosce quando scrive la colonna sonora del film.

⁹⁵ Il clarinettista è quasi certamente Baldo Maestri, primo alto dell'orchestra della Rai di Roma e a tutt'oggi, seppur scomparso, considerato uno dei più importanti sassofonisti e clarinettisti del '900.

⁹⁶ Cfr. p. 50.

⁹⁷ È la situazione che nella sceneggiatura viene ambientata durante il pranzo della «setta» in trattoria, al termine del quale Marcello si alza dal tavolo con la scusa di dover telefonare.

⁹⁸ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 123.

⁹⁹ *Ivi*, p. 125.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 125.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 126.

¹⁰² *Ivi*.

¹⁰³ *Ivi*, p. 129.

¹⁰⁴ *Ivi*.

¹⁰⁵ *Sceneggiatura di “Un amore a Roma”*, p. 92.

¹⁰⁶ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 130.

¹⁰⁷ *Sceneggiatura di “Un amore a Roma”*, p. 98.

¹⁰⁸ *Ivi*.

¹⁰⁹ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 60.

¹¹⁰ *Ivi*.

¹¹¹ *Ivi*.

¹¹² *Ivi*, p. 61.

¹¹³ *Ivi*, p. 62.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 65-66.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 71-74.

¹¹⁶ La *location* è lo stabilimento balneare che tutt'ora si chiama «Luigi ai Faraglioni». S'intravede la fine della discesa dei Faraglioni che porta da Tragara al mare.

¹¹⁷ Basta pensare a Gassman o Sordi al posto di Baldwin.

¹¹⁸ Questa tipica frase da “sbruffone” avrebbe invece ben figurato sulla bocca di uno dei *Poveri ma belli*.

¹¹⁹ In questa sequenza si può notare uno scavalco di campo: in primo piano sullo schermo si vede dapprima la coppia che sale sul vagone, poi Anna che saluta Toni il quale, sul fondo dell'inquadratura, sale le scale firmando degli autografi a giovani ammiratrici. Immediatamente dopo il regista inquadra di nuovo Anna, all'interno della vettura della teleferica appena partita. La ragazza sta salutandolo l'amico rimasto a terra, ma rivolge lo sguardo in direzione esattamente opposta a quella in cui il pubblico ha visto per l'ultima volta Toni.

¹²⁰ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 72.

¹²¹ *Zingare'* è una canzone popolare napoletana riadattata da Armando Romeo. Nel film è cantata da tarantella e il testo, un po' modificato rispetto alla tradizione, suona: «Zingare', zingare'... dimm 'a sorte mia qual è?...Se so' nat' nu' pezzent 'o so' nat' figl' 'e Re... Si nnat'e c'una sorte bell'assaje'... si tarr'e bbuon' e t'accuntenderaje'...Chi tiene denare nun vuole l'ammore... Chi tiene l'ammore nun

vuole denareeeee...». Probabilmente la voce nel film è quella di Romeo: il brano faceva parte del suo repertorio e il cantante lo esegue anche in un film del 1954, *Assi alla ribalta*. *Zingare'* di Romeo fu incisa nel 1957 da Joe Sentieri, che allora si chiamava ancora Rino Sentieri. Nella sceneggiatura al nome e al personaggio di Joe Sentieri è ispirato Joe Carriero, che Anna nomina, quando racconta a Marcello: «Sto quasi sempre sola. È meglio, no? Questa sera, per esempio, sono stata al Sistina, a sentire Joe Carriero... Canta bene... urla un po', ma diverte...». Cfr. p. 60. Nel romanzo e poi nella sceneggiatura e infine, così modificato, nel film, il suonatore ambulante riappare in scena subito dopo l'ammissione del tradimento da parte di Anna, apostrofandola enfatico: «Zingare'», da perfetto cantante melodico napoletano. Forse Risi sorrideva, dirigendo questa scena.

¹²² ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp.74-75.

¹²³ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 116-120.

¹²⁴ Cfr. p. 33.

¹²⁵ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 83.

¹²⁶ *Ivi*, p. 81.

¹²⁷ *Ivi*, p. 80.

¹²⁸ *Ivi*, p. 81.

¹²⁹ *Ivi*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 85.

¹³¹ *Ivi*.

¹³² *Ivi*.

¹³³ *Ivi*.

¹³⁴ *Ivi*, p. 86.

¹³⁵ *Ivi*, p. 87.

¹³⁶ *Ivi*, p. 90.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 90-91.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 92-93.

¹³⁹ Nel 1960 Maria Perschy aveva ventidue anni, Mylène Demongeot venticinque, Baldwin e la Martinelli poco meno di trenta.

¹⁴⁰ Che funge da sfondo sia ad una sequenza de *Il mattatore* sia al dialogo di Marcello ed Eleonora sulla Piazza in *Un amore a Roma*.

¹⁴¹ Ne *Il profeta* appare anche la Scalinata di Trinità dei Monti, per pochi secondi, il tempo in cui la scende Gassman, ancora con la capra al guinzaglio.

¹⁴² Ma la piazza non è mai inquadrata, si vedono solo le bancarelle. La sequenza potrebbe essere stata girata ovunque.

¹⁴³ Nella prima parte della sequenza sulla Piazza c'è un'incoerenza: Fulvia ha completamente cambiato pettinatura e non ha più il nastro che le legava i capelli all'interno del negozio. Evidentemente è stata girata in un altro momento e la regia, per cercare di mascherare la contraddizione, fa legare la fascia di tulle alla borsa della ragazza.

¹⁴⁴ Si tratta di un luogo irriconoscibile. In sceneggiatura: «Strada di Boccea - (Esterno Giorno - Trasparente auto)», Risi invece gira in esterni. Quando la macchina di Eleonora riparte, è evidentemente trainata, infatti la ragazza muove ripetutamente il volante, ma in modo incoerente rispetto al percorso della vettura.

¹⁴⁵ La passione del padre di Eleonora per le giovani ragazze è già nel romanzo, ma non la risposta di Marcello.

¹⁴⁶ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 139-140.

¹⁴⁷ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 132.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 133.

¹⁴⁹ *Ivi*.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp.133-134.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 136-145.

¹⁵² *Ivi*, p. 143.

¹⁵³ *Ivi*, p. 145.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 145-146.

¹⁵⁵ In questo caso è in versione orchestrale, col tempo in stile *Two Steps*, perfettamente arrangiato, con un bel passaggio "minore-maggiore" e prosecuzione su un tema quasi *Dixieland*.

- ¹⁵⁶ Il regista inserisce precedentemente il bambino che si offre di guardare la macchina a Marcello, nella sequenza a Campo de' Fiori, quella del pranzo della «setta».
- ¹⁵⁷ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 143.
- ¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 145-146.
- ¹⁵⁹ Come mi ha confermato Claudio Risi, figlio del regista. Il capanno fra le dune di Tor San Lorenzo faceva parte del «villaggio degli artisti», luogo di villeggiatura, in quegli anni, di Turcato, Manzù, Visconti, Valentino Orsini, dell'architetto Busiri Vici e dello stesso Dino Risi.
- ¹⁶⁰ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 147-148.
- ¹⁶¹ Cfr. p. 194.
- ¹⁶² La ragazza li utilizza poi, a modo di sipario, quando la coppia si accorge degli sguardi indiscreti di una donna intenta a battere un tappeto nel palazzo di fronte.
- ¹⁶³ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 93.
- ¹⁶⁴ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 151-152.
- ¹⁶⁵ In linea d'aria in fondo a Via Caio Lelio si trova la Basilica di San Giovanni Bosco, quella in cui il Marcello de *La dolce vita* incontra Steiner, che abita in quella zona. Oltre alla Basilica si trovano i resti dell'Acquedotto Felice e il mercato di Cecafumo dove due anni dopo la «Mamma Roma» di Pasolini aprirà il suo banco di frutta. Parallela a Via Caio Lelio corre Via Calpurnio Fiamma, la strada dove la donna andrà ad abitare poco tempo dopo con il figlio Ettore. Si tratta della popolosa periferia romana dei primi anni Sessanta che si andava a sostituire alle antiche borgate, quelle che Pasolini definiva come «la corona di spine che cinge la città di Dio». Cfr. «Il Messaggero», 2 aprile 2010. Risi conferma la sua attenzione a questo fenomeno nel successivo *Il giovedì* in cui ambienta alcune sequenze in Piazza dei Caduti della Montagnola, all'epoca ancora Borgata Laurentina, mostrando una città in rapida e caotica crescita, fra impalcature e mattoni a vista, palazzi appena edificati e ampi sterrati incolti. La *location* di *Un amore a Roma*, Via Caio Lelio, oggi è molto cambiata, difficilissima a riconoscersi. Mentre, nonostante siano passati circa cinquant'anni, la città «storica» è rimasta quasi completamente intatta, protetta dal suo stesso «mito», in quasi tutte le sequenze ambientate nella periferia urbana si deve constatare un mutamento profondo del tessuto urbano. In questo caso è diversa la Via Tuscolana sullo sfondo: non ci passa più il tram e inoltre, in seguito all'allargamento della sede stradale, sono cambiati i palazzi sul fronte strada, con la costruzione di una nuova fila di edifici davanti a quelli che si vedono nelle immagini. Il bar dove entra Marcello è stato spostato, il negozio accanto al portone della casa di Anna ha cambiato destinazione (ora è una banca) e il suo ingresso, che era calpestabile, è divenuto parte integrante della nuova destinazione.
- ¹⁶⁶ Nella sequenza ambientata a Piazza Monte Gennaro, quando Marcello scende dalla macchina di Eleonora, si dirige, traversando lo spiazzo, verso due uomini che, in lontananza, sono in piedi accanto a un riconoscibilissimo tassì, una Fiat 600 Multipla, verde e nera, come quelle utilizzate per le auto pubbliche a Roma nel periodo 1950-60. Uno degli uomini, dal camice che indossa, sembra un tassista.
- ¹⁶⁷ Questa situazione, una strada «ancora in assestamento» nella periferia romana, è descritta anche in *Camilla*, un film del 1954 di Luciano Emmer, il cui soggetto e la cui sceneggiatura sono del regista stesso, di Rodolfo Sonogo e di Flaiano, e in cui la protagonista, ancora una volta una veneta venuta a Roma a lavorare, in questo caso come domestica, chiede dove sia il civico di un palazzo a un muratore, anch'egli veneto, e questi risponde, raccontando implicitamente l'incalzare dell'espansione edilizia romana: «L'ho costruito io».
- ¹⁶⁸ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 153.
- ¹⁶⁹ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 93-94.
- ¹⁷⁰ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 153-155.
- ¹⁷¹ *Ivi*, p. 156.
- ¹⁷² ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 93.
- ¹⁷³ *Ivi*.
- ¹⁷⁴ Cfr. Nota 54, p. 41.
- ¹⁷⁵ In questa occasione Risi aggiunge la palese delusione della ragazza, che subito chiede un whisky, quasi a volersi rincuorare.
- ¹⁷⁶ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 165.
- ¹⁷⁷ Analogamente alle due comparse vestite da barbari nel ristorante di Cinecittà.

- ¹⁷⁸ Sembra la stessa vestaglia che Marcello portava nella scena sul terrazzo. Il fatto non è solamente logico – sia nel film che nell'uso del cinema stesso – ma anche decisamente sarcastico.
- ¹⁷⁹ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 170-171.
- ¹⁸⁰ Baldwin non guarda verso il palazzo dove abita Anna, bensì a quello di fronte, più "fotogenico", ma il pubblico non può avvedersene.
- ¹⁸¹ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 172.
- ¹⁸² ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 97.
- ¹⁸³ «Topolino» era come veniva chiamata la Fiat 500, il più piccolo modello della casa automobilistica torinese, commercializzato fin dal 1936 e la cui terza serie, la Tipo C, uscì di produzione nel 1955. Questa vettura estremamente popolare, piccola e relativamente economica, ha contribuito alla motorizzazione del Paese subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.
- ¹⁸⁴ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 100.
- ¹⁸⁵ *Ivi*.
- ¹⁸⁶ *Ivi*, p. 101.
- ¹⁸⁷ *Ivi*, p. 103.
- ¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 102-103.
- ¹⁸⁹ *Ivi*, p. 103.
- ¹⁹⁰ *Ivi*, p. 104.
- ¹⁹¹ *Ivi*, p. 105.
- ¹⁹² *Ivi*, pp. 106-107.
- ¹⁹³ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 179-180.
- ¹⁹⁴ Peppino Barlacchi è interpretato da un giovane Umberto Orsini. L'attore aveva esordito in *Marisa la civetta* di Mauro Bolognini, del 1957, in cui recitano i due *Poveri ma belli* Marisa Allasio e Renato Salvatori. Appare poi nella scena finale de *La dolce vita* e quindi in poche pose di *Un amore a Roma*. Orsini è un attore in rapida ascesa: sempre nel 1960 interpreta *Chiamate 22-22 tenente Sheridan* di Giorgio Bianchi, ed è fra i molti interpreti de *La Pisana*, un grandioso sceneggiato televisivo tratto dal romanzo *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, prodotto dalla Rai per celebrare il centenario dell'Unità d'Italia. In occasione della trasmissione della prima puntata, lo sceneggiato fu preceduto da *Vita breve ed eroica di Ippolito Nievo*, un documentario parimenti prodotto dalla Rai, diretto da Nelo Risi, fratello del regista di *Un amore a Roma*. Nel 1961 Orsini è tra i protagonisti di *Io bacio... tu baci* di Piero Vivarelli e di *Il pianeta degli uomini spenti* di Antonio Margheriti, nonché di *Caccia all'uomo* di Riccardo Freda prodotto dalla FAIR film di Cecchi Gori.
- ¹⁹⁵ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 181.
- ¹⁹⁶ E non le sigarette: ancora più chiara la tresca.
- ¹⁹⁷ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 184-185.
- ¹⁹⁸ Il romanzo finisce a pagina 202.
- ¹⁹⁹ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 107-111.
- ²⁰⁰ *Ivi*, pp. 111-114.
- ²⁰¹ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 192.
- ²⁰² *Ivi*, p. 193. Nel romanzo, invece: «Marcello sentì un violento e disperato desiderio di averla anche lui come gli altri, senza darle importanza, quasi per un senso di rivincita per la sofferenza che lei gli procurava». Nella sceneggiatura non c'è un rapporto così diretto e consequenziale con tutti «gli altri» uomini che hanno posseduto Anna.
- ²⁰³ *Ivi*.
- ²⁰⁴ *Ivi*, p. 194.
- ²⁰⁵ *Ivi*, p. 196.
- ²⁰⁶ *Ivi*, pp. 196-197.
- ²⁰⁷ Il tremolo era un effetto utilizzato con le prime chitarre elettriche, in voga agli inizi degli anni Sessanta. Si attivava tramite un pulsante, di solito contenuto nell'amplificatore oppure inserito nella chitarra stessa. Il suono che si otteneva era riverberato e vibratissimo. Tuttavia l'utilizzo di effetti sonori analoghi al tremolo per enfatizzare la drammaticità di una situazione cinematografica era stato già teorizzato dal filosofo tedesco Ernest Bloch sin dagli inizi del secolo scorso: «Si sa che bisogna suonare l'armonium in tremolo quando il figlio di casa si è suicidato o quando Messina sprofonda nel terremoto. [...] la maniera con cui i bravi maestri di paese, dopo le fatiche giornalieri, possono fantasticare sul loro pianoforte, è stata nel cinema elevata a forma d'arte». Il brano, in cui Bloch sosteneva

che nel cinema muto la musica era chiamata a sostituire gli altri sensi, risale al 1914 e fu pubblicato sulla rivista «Die Argonauten», nell'articolo *Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik*, ora in *Hätte ich das Kino!, Katalog zur Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*, a cura di Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff, 1976, Marbach Schiller-Nationalmuseum, p. 50.

208 ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 117.

209 *Ivi*, p. 119.

210 *Ivi*, pp. 121-122.

211 *Ivi*, pp. 147-148.

212 *Ivi*, pp. 150-151.

213 *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 198.

214 *Ivi*, pp. 205-206.

215 *Ivi*, p. 219.

216 *Ivi*, pp. 221-222.

217 *Ivi*, pp. 223-225.

218 ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 161-162.

219 *Ivi*, pp. 170-172.

220 *Ivi*, pp. 173-174.

221 *Ivi*, p. 174.

222 *Ivi*, p. 175.

223 *Ivi*.

224 Probabilmente queste sono le righe che hanno fatto scrivere a Marco Lodoli, in un articolo pubblicato in occasione della riedizione del romanzo da parte della casa editrice Avagliano, che *Un amore a Roma* «è una vicenda di sentimenti e sesso un po' alla Moravia: un giovane intellettuale dal cuore inaridito si invaghisce di una soubrettina bella e zoccola, un fiore di fanciulla che proprio non riesce a mantenersi fedele». In MARCO LODOLI, *Amore a Roma ecco il romanzo dell'estate*, «La Repubblica», 28 luglio 2002.

225 ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 175-178.

226 *Ivi*, pp. 178-179.

227 *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 226-229.

228 Il Quartiere Coppedè è una piccola area urbana di Roma, situata nel quartiere Trieste, tra Piazza Buenos Aires e Via Tagliamento. Pur non essendo propriamente un quartiere, venne così chiamato dallo stesso architetto che lo aveva progettato, Gino Coppedè. Il nucleo centrale fu costruito fra il 1913 e il 1921, unendo differenti stili: in questo piccolo insieme di edifici si possono vedere elementi che vanno dal *Liberty* all'*Art Decò*, con variazioni sul Barocco e sul Manierismo e con richiami che vanno dal Medioevo alla Grecia antica.

229 *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 240-241.

230 ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 181-182.

231 *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, p. 242.

232 *Ivi*, pp. 243-246.

233 ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 181.

234 Forse la sequenza è stata girata a Tor San Lorenzo, dove si trovava il capanno di paglia del primo incontro fra Marcello ed Eleonora. I protagonisti sono gli stessi, e all'utilità del girare più sequenze in una sola giornata di lavoro si univa il fascino del malinconico tramonto serale. Una *location* estremamente simile, quasi certamente la stessa, torna nell'episodio *La nobile arte* de *I mostri*, in cui il vecchio *manager* di pugilato Guarnacci (Tognazzi) cerca un'ultima opportunità facendo tornare sul ring l'ex campione Antinori (Gassman). Anche in questo caso l'ambientazione è incerta, anche se i dialoghi portano a pensare che l'azione si svolga a Ladispoli, altra cittadina del litorale romano.

235 ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 182.

236 Un ritorno all'antico come una nuova purezza, oppure la nuova, ma in realtà «vecchia», acconciatura è già un triste presagio dei futuri avvenimenti? I pochi mesi di tranquillità sono passati in fretta e Marcello si ritroverà ben presto a rivivere l'antico incubo. Ecco, di fronte a lui, la «solita» Anna, quella dei Meneghini, dei Marcacci e dei Barlacchi. Ma ancora è tutto in divenire e, per il momento, lo spettatore viene ingannato dalla calda e familiare atmosfera creata dal regista.

237 Cfr. p. 106.

238 ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 183-184.

²³⁹ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 247-250.

²⁴⁰ Moreno è interpretato da Fanfulla, un attore romano, Capocomico d'avanspettacolo, apparso sempre in ruoli di secondo piano, in numerosi film negli anni Cinquanta e Sessanta e che nel 1959 era ne *Il mattatore* diretto da Risi e ne *Il mondo dei miracoli*, accanto a Sernas e De Sica. Moreno è apostrofato dal presentatore: «Vieni avanti, cretino!»: il regista cita una delle battute comiche più note e logore dell'Avanspettacolo, cavallo di battaglia di molti protagonisti di quel mondo, dai Fratelli De Rege a Walter Chiari e Carlo Campanini.

²⁴¹ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 162.

²⁴² Il "terzinato" è una scansione del tempo musicale molto in voga negli anni Sessanta, utilizzata specialmente per le canzoni melodiche e sentimentali, fino ad allora quasi prive di "movimento". Il "terzinato" consente la suddivisione del tempo originario di quattro quarti in dodici ottavi, trasformando ogni quarto in una terzina. Il notissimo *Only You*, suonato fra i molti dai *Platters*, è l'esempio tipico di un dodici ottavi, il "lento terzinato" per antonomasia, quello che in quegli anni in Italia veniva chiamato "ballo della mattonella".

²⁴³ L'Alambra di Patti e della sceneggiatura non esiste. In Via Appia Nuova, n. 275, c'era il cinema Alhambra. È stato un cinema varietà fino al 1956, per poi tentare di appartenere alla prima visione nel 1957 e tornare quindi al cinema varietà, fino al 1962, anno della sua chiusura. Ora è una banca.

²⁴⁴ Il cinema Massimo aveva una capienza di 750 posti, ma l'edificio che lo ospitava fu demolito nel 1970, per essere sostituito dal palazzo che ospita i Magazzini Coin.

²⁴⁵ GIOVANNA GRASSI, *Il ritorno di «Sciuscià»*, «Il Corriere della Sera», 24 luglio 1995.

²⁴⁶ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 184-185.

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 185-186.

²⁴⁷ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 251-252.

²⁴⁹ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 186.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 187.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 189-190.

²⁵² *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 252-256.

²⁵³ *Ivi*, p. 257.

²⁵⁴ Di questo si era reso ben conto Tommaso Chiaretti, come si legge nella sua recensione al film, pubblicata sul «Paese» del 16 gennaio 1961. Cfr. pp. 203-204.

²⁵⁵ Capitolo quarto della quarta parte del libro.

²⁵⁶ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., pp. 191-194.

²⁵⁷ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 258-266.

In queste pagine della sceneggiatura la parola «tassi» è scritta anche «taxi», indirettamente confermando quanto asseriva Risi, ossia che il testo sia stato redatto anche utilizzando strisce di carta tagliate dai testi precedenti. Nel romanzo Bompiani viene usata la parola «tassi», mentre nel testo della commedia pubblicato su «Sipario» è scritto: «tassi». Probabilmente Flaiano, di pugno, scriveva «taxi».

²⁵⁸ *Sceneggiatura di "Un amore a Roma"*, pp. 258-266.

²⁵⁹ *Un amore a Roma. Commedia in due tempi e quattro quadri di Ercole Patti*, in «Sipario», n. 7/8, luglio-agosto (numero 159-160) del 1959, pp. 62-63.

²⁶⁰ La malizia di Risi torna anche in questa inquadratura: quando Anna prova i suoi passi guardandosi fiera di sé nello specchio, il cappellino piumato le cade di dosso, quasi a sottolinearne la goffaggine artistica, che era stata già evidenziata nelle parole di De Sica nella sequenza di Cinecittà. Come il Marcello Cenni del film, di fronte a questi comportamenti della ragazza, il regista insinua sempre nel pubblico il dubbio se provare pena o tenerezza per l'infantile insipienza di Anna Padoan.

²⁶¹ Nella sceneggiatura: «Una volta mi hai detto che ti piace d'essere trattata male. Nello d'Amore ti ha trattata male e per questo ti piace».

²⁶² Nella sceneggiatura: «Io? Ti ho detto così? Forse volevo dire un'altra cosa. Lui non mi ha mai trattata male».

²⁶³ Nella sceneggiatura: MARCELLO (duro) «Io invece posso trattarti male!»

²⁶⁴ Nella sceneggiatura: «Ecco, posso strozzarti, e poi aprirti il petto e vedere che cos'hai al posto del cuore, un mucchio di stracci!».

²⁶⁵ Nella scena girata negli studi di Cinecittà si può interpretare il labiale di De Sica. L'attore, che veste i panni di un regista, dando istruzioni alla *troupe*, dice esasperato: «Azione», ma nel doppiaggio questa parola è stata poi sostituita con: «Motore», probabilmente per evitare ripetizioni.

- 266 ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 196.
- 267 *Ivi*, pp. 196-202.
- 268 *Ivi*, p. 201.
- 269 GIORGIO PULLINI, *Dal romanzo «Graziella» di Patti al film «La seduzione» di Di Leo*, in *Scrivere per il cinema. Atti dei Convegni. Padova, 17-19 novembre 2003 e 25-26 novembre 2004*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Farah Polato, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005, pp. 224-225.
- 270 A completa differenza di tutti gli altri testi, nella commedia il protagonista è «commosso» quando la ragazza lascia la sua casa, nonostante anche lui aspetti «la sua partenza ormai decisa, quasi come una liberazione». Le sue ultime parole ad Anna, però, sono: «Ti auguro tante cose bellissime. Ti auguro di essere felice come vuoi tu e che non accadano cose spiacevoli». A questa sorta di rappacificata benedizione, l'assennata protagonista del testo teatrale risponde, rassicurandolo: «Non accadranno più...». *Un amore a Roma, Commedia in due tempi e quattro quadri di Ercole Patti*, in «Sipario», cit., pp. 63-64.
- 271 Cfr. Nota 14, p. 37.
- 272 Racconta Giulietta Masina: «A Fregene io e Federico abbiamo passato uno dei periodi più felici della nostra vita. Federico suole dire che per lui Fregene è stata come la Genesi». GIULIETTA MASINA, a cura di Costanzo Costantini, *Gelsomina: Giulietta Masina racconta*, Roma, Il calamo, 2001, pp. 58-59. Sull'argomento, Costantini aggiunge, in *Fellini a Fregene*: «Diceva Fellini: "Fregene è per me come la Genesi. È a Fregene che sono nato come regista, con *Lo sceicco bianco*, il mio primo film. Oltre *Lo sceicco bianco*, vi ho ambientato il finale di *La Dolce Vita*, gran parte di *Giulietta degli Spiriti*, alcune scene di *La città delle donne*. Ma anche altri miei film li ho concepiti e in parte scritti a Fregene, dove io e Giulietta abbiamo vissuto per molti anni, o hanno come sfondo il mare, che è il mare di Fregene, oltre e più che il mare di Rimini". Il mare di Fregene, Fellini lo aveva visto per la prima volta sul finire degli anni Trenta, qualche tempo dopo che si era trasferito a Roma, e ne era rimasto incantato: "Restai a lungo – raccontava in seguito – col fiato sospeso. Era d'un azzurro puro, che all'improvviso trascolorava diventando verde, blu notte, rosso fuoco o rosso vino, come il mare cantato da Omero o dipinto da Giorgio De Chirico. Una spiaggia lunghissima, deserta, polinesiana, lungo la quale si rincorrevano le dune, fra solitari capanni di paglia. Al di qua del mare, una pianura sterminata, a perdita d'occhio vibrante del frastuono delle cicale, che sembrava il fotogramma d'uno dei film di Kurosawa, una landa del suo Giappone medioevale". Fu a Fregene, nell'estate del '58, che Fellini incontrò Marcello Mastroianni per proporgli il ruolo del reporter mondano ne *La Dolce Vita*, il film che avrebbe dato al regista, peraltro già vincitore di due Oscar, fama mondiale, e che avrebbe fatto dell'attore un divo di prima grandezza. Raccontava Mastroianni: «L'incontro avvenne a Villa dei Pini. C'era anche Ennio Flaiano. Fellini mi parlò, in termini molto vaghi del film e del ruolo che intendeva affidarmi. Io gli chiesi: "Posso vedere il copione?" – "Ennio fagli vedere il copione", disse a Flaiano. Flaiano mi porse una cartella: dentro c'era soltanto un disegno pornografico, che raffigurava un uomo dal sesso spropositato e creature marine che gli nuotavano intorno, come in un balletto stile Esther Williams». In Costanzo Costantini, presentazione di «Fregene per Fellini. Premio al cinema italiano», in Internet, al *link* http://www.fregeneperfellini.it/fellini_fregene.php. Lo stesso episodio ritorna anche in *Marcello Mastroianni - Mi ricordo, sì io mi ricordo*, l'affettuoso documentario di Anna Maria Tatò del 1997. Nel film Mastroianni racconta che, sulla spiaggia di Fregene, il regista, lo accolse «con quell'aria di incantatore, quella vocina come un flauto magico... oh, caro Marcellino, sempre questi diminutivi che servivano anche a tenerti... calmo». Poi l'attore ricorda che Flaiano, che definisce «il suo diretto collaboratore nello stendere le sceneggiature [...] con quell'aria scanzonata che aveva», gli portò una cartella con dentro il disegno di «un uomo che nuotava in mezzo al mare con un sesso lungo fino al fondo del mare e attorno al quale, come nei film di Esther Williams, un balletto di sirene girava, attorno a questo sesso». In una lettera del 24 aprile del 1955 Flaiano polemizzava con Fellini perché, durante la conferenza-stampa sul *Bidone*, questi aveva voluto «essere il solo responsabile di una storia che non è ancora un film, ma soltanto una sceneggiatura, trascurando che questa sceneggiatura è stata fatta anche da me e da Pinelli; che l'abbiamo inventata pezzo per pezzo in cinque mesi di lavoro», e concludeva: «Ti dico anche che aver agito così con me e con Pinelli, ben sapendo quello che devi a me e a Pinelli, non è da furbi. Potrei scusarti con la tua vanità, ma se penso che tra noi c'erano dei legami di lavoro e di amicizia, non trovo più scuse. Siamo in pieno Rossellini, ma senza grandezza. A questo punto, caro Fellini, devo onestamente dirti: continua così, ma non contare più su di me». Un paio di mesi dopo, il 27 giugno 1956, Fellini scrive a Flaiano e la lettera comincia con:

«Caro Enniotto», a cui segue: «ti cerco da tanto tempo ma non ti trovo più. Mi vieni in mente spessissimo specie quando mi guardo allo specchio (ma davvero sai?) e sento il bisogno di una chiacchierata inutile con te, di un giro in macchina di notte, di una confessione sgangherata sugli ultimi guai di questi ultimi tempi. Ho ricevuto il tuo libro proprio adesso e mi sono commosso. E io che non scrivo mai ti scrivo per dirti che ti voglio bene. E te? Me ne vuoi sempre? Tsè domani! Carissimo sciagurato, dove stai? A Fregene? Perché non mi telefoni tu qualche volta? [...] Come mi piacerebbe stare dentro l'acqua del mare di Fregene con quel commendatore di San Marino che tu hai avuto occasione di conoscere! Ah sì come mi piacerebbe! Bene fratellino mio, copriti non prendere freddo e non deluderti più sul conto mio, tanto sono quasi come te. Ti abbraccio caro Ennio e cerchiamo di vederci». Il regista si firma: «Tuo Federico». Le due lettere sono pubblicate ora in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 53-54 e p. 89.

²⁷³ Oppure, ricitando Antonio Costa: «si lascia andare». Scrive Costa, nel suo volume *Federico Fellini. La dolce vita*: «Quanto al finale, sulla spiaggia, con la duplice *apparizione* del pesce mostruoso e putrefatto e la fanciulla angelicata, è fatica sprecata affannarsi a dimostrare che sono due stereotipi: nell'universo regolato delle relazioni ottico-sonore, l'eroe, come abbiamo visto, è condannato ad attraversare un mondo di cliché. L'uno e l'altro si equivalgono. L'eroe non sceglie di identificarsi con l'uno o l'altro: si lascia attraversare dal flusso di sensazioni che l'uno e l'altro trasmettono. Essi semplicemente convivono in un universo in cui non c'è più tempo per scegliere, per orientare i propri percorsi. E così l'eroe, alla lettera, *si lascia andare*. ANTONIO COSTA, *Federico Fellini. La dolce vita*, cit., p. 145. Forse il solo che, quarantacinque anni dopo, abbia provato a “far quadrare” il cerchio sentimentale di questa storia d'amore, partendo dal romanzo di Patti o, più probabilmente, da *La dolce vita*, è stato Giovanni Veronesi, che in *Abbandono*, il quarto episodio del suo *Manuale d'amore*, del 2005, racconta un'analoga conoscenza casuale su di una spiaggia, fra Goffredo (Carlo Verdone) e Livia (Anita Caprioli), lasciando un finale “aperto” al loro incontro. Il soggetto del film è di Vincenzo Cerami e la sceneggiatura è di Veronesi e di Ugo Chiti.

²⁷⁴ *Sceneggiatura di “Un amore a Roma”*, pp. 268-274.

²⁷⁵ Dietro ai protagonisti il viavai dei passanti è continuo, inquadrati dal mezzobusto in giù. Non si vedono in volto. Questo continuo movimento è simile alla sequenza in cui, nel finale di *Una vita difficile*, Silvio Magnozzi sputa contro le auto sfreccianti sul lungomare di Viareggio. La sequenza, anche in quel caso, non era prevista così nella sceneggiatura, che si chiudeva con la moglie del protagonista che andava via in macchina e l'uomo, completamente ubriaco, che la seguiva per un po', traballante. Risi, per poterla girare, ha riutilizzato le stesse autovetture. Anche in *Un amore a Roma* potrebbe essere accaduta la stessa cosa, anche in questa occasione il viavai è una creazione del regista.

²⁷⁵ O, come scriverebbe forse più propriamente Sergio Miceli, «dal livello esterno al livello interno». Cfr. SERGIO MICELI, *I «livelli». Un metodo di analisi*, in SERGIO MICELI, *La musica nel film*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1982, pp. 223-230.

FELLINI, RISI, ANTONIONI, PATTI E... FLAIANO

Ne ho proprio piene le palle
 Di Goddard Chabrol e Malle
 Ne ho pieni i coglioni
 Di Fellini Visconti Antonioni

ENNIO FLAIANO¹

Se per Fellini, un riminese figlio di un piccolo rappresentante di liquori e dolciumi di Gambettola, un paesino in provincia di Rimini, *La dolce vita* voleva essere una «scomposizione picassiana»², si potrebbe ipotizzare che per il milanese Risi, figlio del medico del Teatro alla Scala, laureato in medicina ma psichiatra pentito³, che aveva suonato il violino, conosciuto Toscanini e frequentato in Svizzera il corso di regia tenuto da Jacques Feyder⁴, *Un amore a Roma* volesse essere un ritratto caravaggesco della città.

Il nitido bianco e nero del film, l'intensità delle emozioni e delle pulsioni dei protagonisti, il commento musicale di Rustichelli portano a pensare a Caravaggio.

Se l'idea originale di Fellini, Pinelli e Flaiano era di raccontare la storia di un «giovane provinciale che viene a Roma per fare il giornalista»⁵, Risi, invece, aveva scelto di dirigere una storia non sua, il cui protagonista era un nobile romano, un intellettuale.

Il giovane Conte Cenni potrebbe essere l'anello di congiunzione fra il Marcello Rubini di Fellini e il Giovanni Pontano de *La notte* di Antonioni.

La sua parabola è opposta a quella del protagonista di Fellini. Marcello Cenni subisce le azioni, le incoerenze e le follie di Anna, ed è sempre passivo fino al gesto finale, il solo momento in cui pare prendere una decisione. Ne *La dolce vita* Marcello Rubini diviene, passo dopo passo, sempre più indeciso, in una discesa negli Inferi che lo fa, nella scena finale, incapace di agire, ormai privo di qualsiasi forza vitale, come il mostro marino prigioniero delle reti dei pescatori, sulla spiaggia di Fregene⁶.

Marcello Cenni non ha in sé, però, il rigore di Pontano, intellettuale vero, scrittore che scrive e che «non sogna» di scrivere come il protagonista di Risi, anche se poi il «difetto fatale» del personaggio di Antonioni è di essere prigioniero della sua freddezza emotiva.

La sciatteria del «generone romano» che mangia la coda alla vaccinara è l'opposto del *party* letterario nella sede della Bompiani raccontato da Antonioni. Curtatoni

e il suo mondo sono il contrario di Umberto Eco, del Nobel Salvatore Quasimodo, di Valentino Bompiani, Giansiro Ferrata, Giorgio Gaslini e Ottiero Ottieri.

Il film di Risi è intriso del rimpianto per la storia con la 'S' maiuscola, testimoniata dalla carta di Roma nello studio di Palazzo Cenni. Una nostalgia del passato che si scontra con l'incoerenza di Marcello, intellettuale decaduto che non potrà mai essere né Steiner né Pontano. Il regista evidenzia l'indignazione della vecchiaia governante: la donna, che pare aver trascorso tutta la vita fra le mura del Palazzo nobiliare, alla morte del "vero" Conte, ultimo esemplare di un mondo che sta scomparendo, *Gattopardo* in sedicesimo, scopre che il destino della storica dimora è ormai nelle mani del giovane erede. E lo sconforto della domestica è chiarissimo quando questa capisce che Marcello ha l'arroganza di portare in casa Anna, una squallida *soubretina* indegna di tanta grazia.

Risi fa emergere tutto questo portando l'azione nell'aristocratico cuore della città, nella Storia, in residenze patrizie in cui forse molte altre Anne sono entrate nel tempo, ma non hanno mai avuto l'onore dell'ingresso principale. Nel romanzo, invece, la casa di Marcello è in Prati, in un «palazzo che era stato costruito una quarantina di anni prima da una cooperativa di funzionari dei ministeri»⁷. In questo senso è emblematico che il film inizi a metà della Scalinata di Trinità dei Monti, dove si consuma un addio, una frattura: e mentre Fulvia, rifiutata, sale, l'uomo scende e va verso un'attricetta, verso il peccato. Come meglio descrivere l'epoca, se non con una povera attricetta, errante e persa, di certo non ricca, una trevigiana giunta a Roma per costruirsi una carriera, così diversa ma poi così simile, nei fatti, ai problematici protagonisti di Antonioni e Fellini, che si negano entrambi ai "propri sentimenti" per inseguire il mito della modernità?

Tutto questo nasce nell'ambiente del cinema e della cultura dell'«indimenticabile 1960», ma nasce anche dall'unico nome che unisce i tre film, quello di Ennio Flaiano. Queste storie, questi intellettuali, questi Marziani, sono creature – anche – della sua inventiva, della sua indignazione, della sua malinconia, appartengono al suo mondo e alla sua filosofia di vita.

Poi c'è il regista, naturalmente, che sceglie di modificare la sceneggiatura, che la fa sua, sicché la cifra stilistica del film sembra rappresentata da una macchina da presa sostanzialmente quasi immobile, posizionata di fronte ai personaggi nell'attesa che questi procedano verso di lei. Il montaggio non è invadente, il film è praticamente privo di ritmo da questo punto di vista. I movimenti di Marcello sono sempre molto lenti, lasciano trasparire una serenità anche quando gli eventi suggerirebbero uno stato di ansia o agitazione.

Ma con molte probabilità Flaiano non ha vissuto questo come un tradimento. Secondo Minà, lo sceneggiatore, dopo aver visto il film, aveva detto a Risi che gli era piaciuto, aggiungendo poi, però: «L'hai fatto tu?». Questo ricordo il regista lo ha chiosato dicendo: «Sì, va be'... la battuta alla Flaiano»⁸, confermando l'immagine di un uomo prigioniero del suo stesso ruolo di "solitario satiro" della nostra cultura, aspetto che egli stesso si era costruito. Di certo, dopo aver scritto con l'abruzzese *Un amore a Roma*, il regista ha raccontato con soddisfazione ad Anna Maria Mori che il successivo *Una vita difficile* a Flaiano era piaciuto «molto»⁹. Nel giugno 1954, rispondendo a un questionario della rivista «Cinema Nuovo» sul ruolo dello sceneggiatore nel

cinema italiano della prima metà degli anni Cinquanta, alla domanda su chi fosse l'autore del film, Flaiano aveva replicato: «Rispondo tranquillamente che l'autore del film "diventa" il regista», ma aveva aggiunto poi:

una sceneggiatura è un viaggio in comitiva che può durare tre o quattro mesi: è bene scegliere i compagni adatti. Se si scelgono i compagni adatti la sceneggiatura può diventare un felice luogo d'incontro e anche di svago. Io, per esempio, evito di lavorare con registi e sceneggiatori molto puntuali o che si alzano presto e hanno subito le idee chiare o che parlano per schemi e inventano "macchinette"; o con persone che raccontano i film che hanno visto e quelli che vorrebbero fare. Io temo moltissimo chi ha belle idee per film e vuole raccontarmele. Per la verità ho sempre lavorato con amici simpatici, portando le cose fino al limite dello scherzo, perché il triste della sceneggiatura è questo: che una volta consegnata alla copisteria non ti appartiene più ed è meglio non contattarli¹⁰.

A distanza di dieci anni circa, nel 1965, lavorando a un progetto ispirato al *Tonio Kröger* di Thomas Mann, Flaiano, in una lettera al produttore sempre sullo stesso argomento, scriveva:

Per esperienza, io non credo ad una sceneggiatura fatta senza il concorso o almeno il consenso del regista che dovrà poi realizzarla. Tanto meno posso crederci per un racconto come *Tonio Kröger* in cui l'azione drammatica è molto sobria, tenuta sul filo dei sentimenti del protagonista e dei suoi ragionamenti. Secondo me quest'azione dovrà essere ricreata cinematograficamente in modo vivo ma senza invenzioni che deturperebbero l'opera di Thomas Mann, troppo famosa e in un certo senso "intoccabile". Per uno sceneggiatore sorgono inoltre precisi problemi che debbono essere discussi col regista. [...] Prima di procedere, io penso che sia necessario, per evitare sorprese e lavoro inutile, un accordo tra lo sceneggiatore e il regista, circa la linea da seguire¹¹.

Secondo Mario Verdone «Risi ha voluto ambientare nell'Urbe una Roma segreta in un racconto assurdo che però rientra benissimo nella realtà di ogni giorno»¹².

Il racconto è «assurdo» per Verdone, a cui Risi avrebbe aggiunto che Roma, nel film, è «una città sentita più che vista, sussurrata più che narrata», ma non per i suoi autori che vivono questo *Amore a Roma* come il ritratto di una città e di una storia infelice.

Verdone scrive che il film è fatto di «attricette, personaggi della "Roma bene", in un contesto quasi romantico, da Manon moderna [...] attraverso il costume, i preconcetti, le suggestioni, le situazioni sociali rappresentate, anche questa è Roma, anche se non c'è Trastevere o qualche monumento famoso»¹³.

Antonio Debenedetti, in una lunga conversazione con Paolo Di Paolo, così ricorda lo scrittore:

Flaiano è un eccellente cronista, racconta i fatti mentre avvengono, e ne dà una rappresentazione vivacissima, in pagine solo apparentemente frammentarie, perché poi sa allegarle, cucirle con il bisogno di descrivere la società. Naturalmente Flaiano non crea dei personaggi romanzeschi come Moravia, tanto per fare un nome. I suoi personaggi non si portano dentro una storia, un destino. Quella di Flaiano è un'umanità descritta contando le parole, nello spazio d'una battuta o d'un aforisma.

Di qui, da questa voluta assenza di chiaroscuri e di sfumature, nasce la spettacolarità crudele di un raccontare senza narrare, tutto per incidenti e gag. A volte questo ingegnossissimo scrittore di costume sembra, nel riferire macchiette e piccoli episodi di vita vissuta, imprestarsi il tono delle barzellette e dei barzellettieri. Ma è solo un *trompe l'oeil*. L'uomo di Flaiano è in sostanza un inurbato con radici però nel *bon ton* d'una provincia ancora infestata di vecchie zie umbertine, di mamme troppo grasse, di baffuti padri di famiglia dall'occhio lungo. È un borghese inquieto che avverte in qualche modo il solletico intellettuale d'uno scetticismo dalle origini assai complesse e ramificate (tali da giungere perfino al futurismo petroliniano). Vero personaggio di romanzo, però, è chi trasforma un'invenzione del destino in una storia, in una vicenda umana. Questo in Flaiano non succede perché la sua scrittura si risolve, si consuma in epigrammi, favolette, ritratti, bozzetti. Parrebbe quindi uno scrittore minore, quasi uno scrittore nato dalle ceneri d'un gusto post-crepuscolare. Invece no. I frammenti, le illuminazioni di Flaiano finiscono col saldarsi, dando vita a una specie di poema in prosa della borghesia romana del dopo-guerra.

Non a caso Flaiano, insieme a Fellini, scriverà *La dolce vita*. Insieme e per puro caso, sfogliando non so quale libretto, trovano il nome Papparazzo. Lo racconta Flaiano, nella *Solitudine de satiro*, a conclusione di una pagina datata 'giugno 1958'. Questo la dice lunga perché il Papparazzo, visto con l'ottica di Flaiano, si trasforma nel poeta senza poesia della società romana anni Cinquanta e Sessanta. È lui il testimone dell'effimero con le sue avventure senza mistero. È lui l'occhio spalancato sugli effetti del boom economico, sulle fantasmagorie del consumismo. È lui l'Omero di una società che invece di dipingere, invece di scrivere, fotografa.

- Si spieghi meglio.

Flaiano è il cronista immaginifico – oso dire post-dannunziano pensando all'esempio lasciato dal Duca Minimo ed a certe sue sortite sulle pagine della *Cronaca bizantina* – di una società avida e cinica; è ironico ma anche imbronciato, tragico e irridente «grillo parlante», d'una *enclave* romana in perenne, sfacciata posa davanti all'occhio fotografico. Il flash, ci fa temere Flaiano, viene ormai confuso con lo sguardo di Dio. Le conseguenze? Questo talentuoso «burino» dallo sguardo di ghiaccio e dal cuore di velluto ce le mostra e dimostra tutte¹⁴.

Su Flaiano e Roma, la “società” e Gabriele d'Annunzio, si sofferma anche Emanuele Trevi, in occasione del Centenario della nascita dello scrittore:

Inorridito e affascinato, Flaiano non smette di scrutare questa macchina di menzogne che chiamiamo 'la società'. Più che per ogni altro tipo di artista, per lo scrittore nutrito di tali interessi è decisivo il luogo in cui passa la vita, studiando il prossimo. Non ci potremmo immaginare le opere di Dickens senza Londra, né quelle di Balzac e Zola senza Parigi. Ebbene, il legame tra Flaiano e Roma è della stessa natura. Roma è il suo banco di scuola, la cotenna sulla quale si affila il suo ingegno, il suo esclusivo oggetto di amore, di rimpianto, di derisione. Da questo punto di vista Flaiano, nato a Pescara nel 1910, vive un'esperienza non troppo dissimile da quella di Gabriele d'Annunzio, prima cronista mondano e poi romanziere di quell'alta società romana dai riti e dai misteri celebri in tutto il mondo. Certo, tra le città di d'Annunzio e di Flaiano si spalanca un abisso. Nella prima, si girava in carrozza, mentre la seconda, soffocata dalle macchine, è diventata l'immenso «garage del ceto medio». Nella prima è ancora preponderante un ideale di aristocrazia, nella seconda tutto è diventato di massa,

anche la cultura e la raffinatezza. È questa la grande intuizione di Flaiano. Forse nessuno più di lui, nemmeno il drammatico Pasolini, comprese il legame oscuro che unisce il benessere al conformismo intellettuale, la circolazione delle idee alla stupidità collettiva. È un fenomeno di proporzioni immani: aggredito a colpi di osservazioni minuziose e pungenti. Sarebbe un errore identificare la Roma di Flaiano esclusivamente con via Veneto. Le più profonde mutazioni della città, Flaiano, romano di Montesacro, le osserva simultaneamente sia dal centro, dove il 'jet set' conversa ai tavolini dei bar, sia dalla periferia in catastrofica espansione. Seppe descrivere la nascita dal nulla dei nuovi quartieri, meglio di qualunque urbanista o sociologo. Studiando Roma, infine, Flaiano capì l'Italia, o forse il mondo intero¹⁵.

Le opinioni sono difformi, com'è evidente, ma nel disperato tentativo di Anna e Marcello, i due protagonisti di questa storia, non si possono non riconoscere, anche, le «ispirazioni sbagliate» narrate da Flaiano in tante sue storie, e sin dal titolo della sua prima recensione, *Le ispirazioni sbagliate*, pubblicata nel gennaio del 1939 su «Cinema»¹⁶. Un titolo simbolico, poiché indubbiamente, per tutta la sua vita, Ennio Flaiano ha raccontato ambizioni deluse, inganni e sogni frustrati, figli della sua amara autobiografia.

Le «ispirazioni sbagliate» sono quelle di un calabrone, raccontate da Flaiano nel 1957:

Il calabrone entra nella stanza illuminata, va a battere velocemente contro la lampada, le pareti, i mobili. Rumore secco delle sue zuccate. Dopo un po' si acquatta per riprendere le forze. Ricomincia contro la lampada, le pareti, i vetri, e daccapo contro la lampada. Infine cade sul tavolo, zampe all'aria, la mattina dopo è secco, leggero, morto. Non ha capito niente, ma non si può dire che non abbia tentato¹⁷.

Anche nel film di Risi non stupirebbe trovare, «la mattina dopo» i corpi «secchi, leggeri, morti» di Marcello ed Anna, all'esterno e all'interno della porta d'ingresso del Cinema Teatro Gloria, come il calabrone che per tutta la notte aveva sbattuto nella stanza illuminata. Ognuno dei due, non si può negare, ha provato con tutte le proprie forze a vivere questo *Amore a Roma*.

Di certo Flaiano, per allontanarsi da *La dolce vita*, aveva la necessità di modificare la trama del romanzo di Patti, ma in questo *Amore a Roma* lo sceneggiatore deluso, l'uomo che aveva detto di voler lasciare il cinema per dedicarsi al teatro, ha ritrovato anche i suoi temi profondi, subendo il fascino di questa ennesima sfida: raccontare il tentativo fallimentare di Marcello Cenni e Anna Padoan e la loro inevitabile sconfitta.

Ne *La dolce vita* ci sono altre assonanze con il romanzo di Patti: la ragazza a cui, nella scena dell'orgia finale, Marcello Rubini impone di fare «la gallinona» per poi coprirla di piume, riporta all'Anna protagonista del romanzo: entrambe vengono dal Veneto ed entrambe sono andate a Roma sperando di fare il cinema. Ma poi, nel film di Risi, la Demongeot somiglia fisicamente alla ragazza che interpreta il film di Fellini¹⁸.

In un'intervista del 1961 Flaiano parla di Antonioni e di Fellini. Si tratta di pochi «brevi brani in otto millimetri, inediti, tremolanti, sovrapposti, sbagliati», come recita la voce narrante del documentario:

Flaiano: Sì, soprattutto per *La notte*. Poi abbiamo... non c'era più niente da dire evidentemente, più da comunicarci, come si suol dire, era finita, interrotta la comunicazione, ma, comunque io lo stimo, vede in Italia ci sono due registi per me, uno è Fellini e l'altro è Antonioni, ma il guaio comincia qui, che Antonioni va verso la fotografia e Fellini verso l'abbigliamento. [...] Credo che Antonioni viva solo nelle difficoltà, lui è come certi pesci che vivono soltanto in profondità abissali, lui, anzi se non ci sono le crea¹⁹.

In questo mondo comune tutti si influenzano a vicenda, le storie passano dalla vita allo schermo e dallo schermo alla vita. Flaiano modifica Patti per il film di Risi, dopo avere utilizzato il finale del romanzo per Fellini, ma poi Patti corregge se stesso, per allontanarsi dalla sua stessa storia, trasformando nel testo teatrale la giovane Silvana della spiaggia di Fregene in una ragazzina che lavora in una stireria romana, e dove a far da sfondo a tutto questo c'è anche la "pesca miracolosa" raccontata da Flaiano in *Una e una notte*.

Anche il regista riminese, naturalmente, non si sottrae a questo gioco. Rileggendo il volume di Kezich scritto sul *set* de *La dolce vita* durante la sua realizzazione, si scopre che nella sceneggiatura del film, sulla spiaggia, all'alba, accanto al corpo del mostruoso pesce appena pescato, l'attenzione di Marcello veniva attratta da:

[...] piccole, dolci figure femminili apparse sulla spiaggia, dalla pineta. Si direbbero bambine. Esse si avvicinano al mare, tranquille, sicure, allegre, come sono le ragazze quando sono in compagnia.

Come sollevato da questa vista, Marcello le osserva attento, attratto, quasi già con un leggero sorriso sulle labbra.

Si sentono le loro voci gaie e un po' sciocche.

Marcello – che aguzza lo sguardo, come se ne riconoscesse una – si alza, getta via la sigaretta e gli va incontro con le mani in tasca.

Sono di fronte.

Marcello le sta a guardare con un mezzo sorriso: tutte lo sorpassano occhieggiando e sorridendo, eccettuata una. Essa resta ferma davanti a Marcello: è timidissima, eppure lo guarda dritta negli occhi, educata e sicura.

Marcello la guarda a sua volta, e di fronte a tanta docilità e gentilezza non sa che dire.

MARCELLO: *Tu... come ti chiami?...*

PAOLA (stupita – ma lievissimamente – come se egli lo dovesse sapere): *Paola!*

MARCELLO: *Ma noi!... Mi pare... ci conosciamo....*

Paola accenna di sì, più volte, molto decisa, con la testa, con un sorriso fra trionfante ed impacciato.

MARCELLO: *Sai... che non mi viene in mente...*

PAOLA: *Lavoravo a Tor Vaianica... portavo da mangiare alla signora...*

MARCELLO (con allegra sorpresa): *Ah, sì... adesso mi ricordo: Paola...*

Tutti e due sono stranamente lieti dell'incontro: c'è qualcosa di profondamente gioioso nella loro espressione.

MARCELLO: *E cosa fai qui?*

PAOLA: (con naturalezza) *Lavoro.*

(ma si sente obbligata a precisare)

Qui alla Pensione Amalfi...

(e furbescamente nella sua assoluta ingenuità)

Si guadagna di più!

Paola ha un sorriso.

(con un guizzo)

Adesso io e le mie compagne siamo venute a farci un bagno...

Guarda impaziente, infantile, allegra, verso le sue compagne, che tirandosi su le sottane, alcune, altre in costume, stanno bagnandosi le gambe poco più in là.

Si vede che ha molta voglia di raggiungerle, di stare con loro, di divertirsi con loro.

Marcello però ha ancora qualcosa, non sa nemmeno lui cosa, da dirle. Vorrebbe trattenerla.

MARCELLO: *Aspetta...Hai visto cosa hanno pescato! Vieni a vedere...*

Priva di vero interesse per la cosa, ma incapace di dire di no all'uomo, Paola lo segue verso il gruppo di pescatori.

Il gruppo si è frattanto diradato. Gli amici di Marcello si stanno allontanando dall'altra parte lungo la spiaggia. E alcuni pescatori sono già chini a arrotolare le reti, al loro lavoro quotidiano.

Il pesce è ancora lì, sotto il sole. Ma ormai è superato: è un povero pescione morto. Anche il suo occhio è come spento, forse perché camminandogli accanto, qualcuno gli ha fatto cadere sopra un po' di sabbia.

MARCELLO: *Vedi?*

Paola guarda un momento il pesce: poi – benché sempre gentile e sorridente – alza lievemente le spalle come a mostrare che di quella bestia le importa poco.

PAOLA: *È un pesce.*

E con un guizzo improvviso, corre verso le sue compagne. La sua corsa è un po' esagerata ed è piena di una dolce goffaggine infantile. Correndo si volta un attimo verso Marcello, come per scusarsi, con inconscia crudeltà.

PAOLA: *Addio.*

Rimasto lì accanto al pesce, Marcello è incerto: non sa se seguirla, chiamarla...

MARCELLO (a voce bassa): *Paola!*

Ma Paola corre verso le sue compagne. A un certo punto si ferma, si toglie le scarpe, e continua a correre scalza.

Marcello si muove lentamente, andandole dietro. Essa è già laggiù, nella luce freschissima della mattinata, che entra in acqua, raggiungendo le sue amichette. Si sentono le loro voci, le loro lunghe risate un po' scioccarelle che non finiscono mai.

Marcello è preso da una profonda, inesplicabile commozione: ma non sa nemmeno lui se è per dolore o per gioia, per disperazione o per speranza.

Così raggiunge il punto dove Paola ha lasciato le sue scarpe. Egli si china e le tocca; poi le prende in mano.

Sono delle povere, graziose scarpine da poche lire, un po' scalcagnate.

La commozione di Marcello è struggente.

Guarda laggiù, nel mare fermo e luminoso, le ragazzette che impazzano felici misteriose messaggere di una nuova vita²⁰.

Così finisce la sceneggiatura di *La dolce vita*, ma è noto come Fellini affermasse che per lui la sceneggiatura fosse solo uno spunto su cui far lavorare la sua creatività, ed era questo uno dei motivi di discussione con Flaiano. Indubbiamente in queste sequenze ci sono delle eco della chiusa del romanzo di Patti, e in una «scaletta» del film, che Brunello Rondi aveva mostrato a Kezich, l'episodio finale veniva raccontato così:

Orgia finale a Fregene. Bassa, spenta, più che l'inferno il limbo, personaggi senza luce, inerti. Arriva l'alba. Il mare che tutta la notte è stato tempestoso (e ne abbiamo udito la voce e il vento) ora è immobile limpido lucente. Sulla spiaggia un gruppo di pescatori attorno a un mostro gelatinoso che fissa Marcello con il suo piccolo occhietto misterioso. Sulla spiaggia arriva correndo Paolina a piedi scalzi seguita da un'altra servetta. Marcello va loro incontro. «Non guardare – le dice – non andare a vedere». Ormai è giorno²¹.

È evidente la differenza fra la «scaletta» e la sceneggiatura, come è evidente quella fra quest'ultima e il film diretto poi da Fellini.

Flaiano aveva rivendicato il suo ruolo nel gruppo dei collaboratori del regista in diverse sedi, come in questa intervista concessa a Daisy Perrotti subito dopo l'uscita del film. Alla domanda della giornalista: «Come giungete – lei e Fellini – al soggetto?», Flaiano aveva risposto:

Il nostro lavoro procede assai lentamente, dura dei mesi, parliamo, ci confessiamo, discutiamo, litighiamo, e alla fine “partoriamo” il soggetto del film, che viene fuori quasi per caso, dalla conversazione, dall'approfondimento psicologico di fatti e personaggi²².

Sul rapporto tra Fellini e Flaiano aggiunge utili informazioni anche Brunello Rondi:

Per quanto riguarda Flaiano devo dire che il rapporto con lui è sempre stato molto misterioso [...] Fellini ha sempre diviso i suoi collaboratori a gruppi, con Flaiano e Pinelli compiva un certo tipo di lavoro preparatorio sul film in sede di sceneggiatura [...] Io non so assolutamente che tipo di contributo possa aver dato Flaiano ai film di Fellini [...] si è trattato piuttosto di un tipo di apporto satirico, critico, negativo, cioè Flaiano tendeva a svalutare alcuni aspetti tipici del fellinismo e non a dare un reale contributo di invenzione [...] ad ogni modo credo che ci fosse, specialmente ne *La dolce vita*, un contributo di ironia e di luccichio intellettuale molto notevoli da parte di Flaiano²³.

Fellini invece racconta così la nascita del film:

Tirai fuori dal cassetto *Moraldo in città*, seguito delle avventure dei *vitelloni* che avevo scritto anni prima con Pinelli e Flaiano. Cominciammo a lavorarci senza troppo entusiasmo e ci accorgemmo presto che non andava più. Parlava di una Roma d'altri tempi, quella che scoprii arrivando da Rimini. La bohème, nel senso di allora, non esisteva più. Non c'era una comunità di artistoidi che vivono alla giornata saltando i pasti tutti insieme. C'erano il giornalismo, i fotoreporter, la motorizzazione, l'ala della café-society. Un altro mondo. Per un attimo pensammo a un *Moraldo* storicizzato; ed è quella infatti una storia che si potrebbe girare soltanto in costume, immersa nell'aria del '39. Ma era un'idea balorda. Così ci dicemmo: «Teniamo lo schema e facciamo un copione nuovo, *Moraldo '58*». Trovammo quasi subito una chiave che mi parve buona: la moda a sacco, le donne che sembrano uccelli, farfalle, canguri, abitatrici di un mondo irreal.

Poi dissi: «Inventiamo episodi, non preoccupiamoci per ora della logica e del racconto. Dobbiamo tentare una scomposizione picassiana. Il cinema è narrativa nel senso ottocentesco: ora tentiamo di fare qualcosa di diverso». Pinelli non era del tutto convinto, Flaiano sembrava più interessato. Lavorammo a lungo, nella sua villa di Fregene. Lavorammo? La mattina parlavamo per un paio d'ore di Moraldo, che intanto era diventato Marcello, con un occhio a Mastroianni. Poi facevamo il bagno, chiacchieravamo con le ragazze sulla spiaggia. Suonavano sempre quella canzone che fa *Maaagic Moooments...*²⁴

Tullio Pinelli, inizialmente contrario al progetto, racconta:

Una certa opposizione da parte mia c'è stata. Siamo partiti da Moraldo e questo non mi entusiasmava. In genere non mi piace tornare su cose già fatte, lavorare su materiale vecchio mi sembra un errore. Perciò all'inizio non mostrai un grande entusiasmo al progetto di Fellini. Gli dicevo: «Devi cambiare strada, fare qualcosa di diverso. Pur restando te stesso devi staccarti anche formalmente dai tuoi motivi tipici». Ci furono discussioni interminabili. Fellini ribatteva: «Io sento così, vedo così, non posso fare altro». [...] Per *La dolce vita*, c'eravamo associati in un gruppo di amici e ci vedevamo mattina, pomeriggio e sera. C'erano delle lunghe riunioni e una volta superata la fase di formazione dell'idea generale, si cominciava a scrivere. Il trattamento in genere lo scrivevo io, e su questo ci si divideva le sequenze²⁵.

Molto più pragmaticamente Moraldo Rossi²⁶, aiuto regista sul set felliniano, ricorda, al contrario, come Fellini si lamentasse del suo sceneggiatore:

«Quel rompicoglioni di Flaiano è proprio un rompicoglioni!... Le sue cose da scrittore e non lo smuovi...e poi è pigro, è pigro. Scrive solo quando è costretto, quando ha bisogno di soldi... ma quando avrebbe vinto il Premio Strega se Longanesi non lo avesse preso per finire il libro?... O scrivi o tiri la cinghia!». «E ha scritto»²⁷.

Nei tre mesi trascorsi durante l'estate del 1958 Fellini, Pinelli e Flaiano hanno scritto la sceneggiatura de *La dolce vita*, nel farlo ci sono state «discussioni interminabili» nel «gruppo di amici» che si «vedevamo mattina, pomeriggio e sera», come ricorda Pinelli. Questo lavoro è lo stesso che «procede assai lentamente» e «dura dei mesi», in cui gli autori parlano, si confessano, discutono, litigano, e alla fine «partoriscono» «il soggetto del film, che viene fuori quasi per caso, dalla conversazione, dall'approfondimento psicologico di fatti e personaggi» descritto da Flaiano, finito il quale, sempre citando Pinelli:

Ci si divideva le sequenze. Poi ci rivedevamo insieme e più si andava avanti meno il copione diventava organico. C'era la scena del ballo del castello, l'episodio del mare. Fellini prendeva tutti i differenti racconti e li rifondeva. Il copione che noi gli davamo non era più un copione architettato, ma un seguito di materiali che poi lui ricuciva. Poi noi rivedevamo questo suo montaggio successivo: era un lavoro elaboratissimo, tutto il contrario di quello che si crede²⁸.

È possibile che la sequenza dell'orgia l'abbia scritta Flaiano²⁹, ma poi, come qualcuno ha detto a Patti come finiva la sceneggiatura de *La dolce vita*, qualcun altro –

o forse la stessa persona – può aver ricordato a Fellini come terminasse il romanzo dello scrittore catanese. E allora, mentre il regista dirige, ha un'intuizione e nel film scompare «Paolina a piedi scalzi»³⁰ e le «povere, graziose scarpine da poche lire, un po' scalcagnate» della ragazza.

Sempre nel libro di Kezich, Giancarlo Romani, «l'assistente di Fellini che ha seguito il film dagli inizi alla copia campione», in «una sua breve "scaletta" desunta dal montaggio definitivo» per «il confronto fra il film come appare sugli schermi e il copione originario», scrive:

Il finale è certo il cambiamento più importante. Marcello, stanco e svuotato, si stacca dal gruppetto intorno al pesce e va a sedere sulla sabbia poco lontano. A questo punto Paola che sta giocando con altre bambine oltre la foce di un piccolo fiume, lo vede e lo chiama. Marcello non la riconosce e il rumore del mare gli impedisce di sentire quello che lei grida. Così i due sulle due rive del fiume si guardano a lungo sorridendo e cercano di capirsi con la mimica. Poi Paola gli grida «scemo» e scappa via sulla spiaggia con le sue amiche. La pittrice tedesca si stacca dal gruppo di amici e prende Marcello per mano riconducendolo tra loro³¹.

Nello stesso libro questo cambiamento è raccontato anche da Kezich, che scrive: «Il regista ha avuto una nuova idea per il finale di Paolina»³². Poi descrive come Fellini effettivamente dirigerà il suo film: con la spiaggia, con Marcello che non sente Paola, e con la chiusa che tutti conoscono. L'appuntamento è datato 27 agosto, la commedia di Patti era andata in scena al Teatro Parioli sei mesi prima, le influenze reciproche si confermano ancora una volta.

Di certo, in così tante sovrapposizioni, influenze e rispecchiamenti, *Un amore a Roma* rimane l'ennesima «ambizione sbagliata» di Flaiano, un coinvolgente tentativo, con molti – forse troppi – padri, i quali, pur condividendo un ambiente comune, erano probabilmente troppo lontani fra loro, avevano una visione del mondo troppo diversa. Indubbiamente, però, il film rimane un ritratto davvero originale di una storia d'amore forse troppo in anticipo sui suoi tempi, con due protagonisti di grande fascino, ma con incompatibili diversità, che si muovono in uno scenario unico, una città raramente così bella sullo schermo.

NOTE

¹ Quanto sarà stata ironica questa poesia contenuta nell'*Agendina Blu* di Flaiano, scritta fra il 1961 e il 1962? In ENNIO FLAIANO, *L'uovo di Marx*, cit., p. 176.

² Così Kezich ricorda le parole di Fellini: «Poi dissi: inventiamo episodi, non preoccupiamoci per ora della logica e del racconto. Dobbiamo fare una statua, romperla e ricomporne i pezzi. Oppure tentare una scomposizione picassiana. Il cinema è narrativa nel senso ottocentesco: ora tentiamo di fare qualcosa di diverso». In *La dolce vita di Federico Fellini*, a cura di Tullio Kezich, Rocca San Casciano, Cappelli, 1959, p. 34.

³ In un brano di un'intervista inserito nel documentario *Quel mostro di Risi*, di Massimo Ferrari e Gaia Capurso, cit., il regista ricorda: «Io penso a volte: "Che avrei fatto se non facevo il cinema?" Penso che, non lo so... non credo... il medico no, perché ho rifiutato. Ero al manicomio di Voghera, a fare il medico e ho detto: "No!" E allora ho scelto un manicomio più divertente, che era il cinema, e le ragazze che erano carine...».

- ⁴ Con colleghi come Giorgio Strehler, Dante Isella, Vico Magistretti, Ernesto Rogers, Luciano Erba, e docenti quali Luigi Einaudi, Gianfranco Contini, Paolo d'Ancona, Gustavo Colonnetti, Gustavo Del Vecchio, Amintore Fanfani, Luigi Preti, Lamberto Vitali, Diego Valeri.
- ⁵ *Gli amici della notte (I)*, ne «L'Europeo», 15 luglio 1962, poi *Fogli di via Veneto (I)*, in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 623.
- ⁶ La scena in realtà è girata a Passoscuro, vicino a Fiumicino.
- ⁷ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 16.
- ⁸ Cfr. p. 24.
- ⁹ Cfr. Nota 29, p. 38.
- ¹⁰ «Cinema Nuovo», Milano, III, 37, 15 giugno 1954, pp. 339-340.
- ¹¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 245-246. La lettera si chiude con la decisione di Flaiano di restituire «lo cheque ricevuto come anticipo contrattuale», in mancanza del chiarimento richiesto. Di questa lettera si conserva un'altra redazione, pubblicata nel volume Ennio Flaiano, *Tonio Kröger*, «Trattamento» inedito. *Riduzione cinematografica del romanzo di Thomas Mann*, a cura di Maria Sepa, Lecce, Piero Manni, 1989.
- ¹² MARIO VERDONE, *Il cinema a Roma*, Roma, Edilazio, 2003, p. 89.
- ¹³ *Ivi*. In un'intervista inserita nel programma de La7 «La valigia dei sogni», dedicato a *Il mattatore*, il film precedente di Risi, il regista, riferendosi all'ambientazione di quel film, ricordava: «L'EUR era un luogo molto amato dal cinema, insomma... era «poco romano». C'era un bel paesaggio... e allora, per non fare la solita Roma: monumentale, noiosa».
- ¹⁴ ANTONIO DEBENEDETTI, *Un piccolo grande Novecento. Conversazione con Paolo Di Paolo*, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, pp. 106-107.
- ¹⁵ EMANUELE TREVI, *La Roma di Flaiano. Via Veneto ma anche le periferie, così lo scrittore riuscì a capire l'Italia*, «La Repubblica», edizione romana, 3 marzo 2010.
- ¹⁶ Cfr. LUCILLA SERGIACOMO, *Invito alla lettura di Ennio Flaiano*, cit., p. 14.
- ¹⁷ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 536. Fra i motivi per cui a Flaiano, come ricorda Risi, era piaciuto *Una vita difficile*, potrebbe anche esserci il fatto che la storia di Silvio Magnozzi racconta, indubbiamente, una fallimentare, ma romantica, «ispirazione sbagliata».
- ¹⁸ Oppure è l'altra a ricordarla? O forse entrambe ricordano la vera Franca Pasut, l'attrice de *La dolce vita* che nella sceneggiatura del film è definita «la ragazza coperta di piume»? Dal cognome è facile arguire che anche Franca Pasut era una giovane ragazza veneta venuta a Roma per fare l'attrice. L'indimenticata protagonista di *Accattone*, entrata nel mondo del cinema con *La dolce vita*, ne uscì poco dopo, avendo però fatto in tempo a interpretare Stella nel film di Pasolini. Nel vederla per la prima volta, il protagonista, di fronte al suo sguardo entusiasta e aperto, la «battezza», dicendole: «Ma dimme un po', me pari così ingenua, così ragazzina, così bona, senza cattiveria, boh? Manco io to so spiega! Ma sei de Roma? È strano, boh! E beata te che non capisci niente». Franca Pasut ha poi interpretato una schiava in *Orazi e Curiazi* di Ferdinando Baldi (in compagnia di due interpreti felliniani: Franco Fabrizi e Mino Doro) e un ruolo di contorno in *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini. Lasciò poi definitivamente le scene, dopo un'amichevole apparizione di pochi secondi ne *La ricotta* di Pasolini (secondo l'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo» è in visita alla troupe assieme a Enzo Siciliano, fra la coorte che accompagna il produttore sul set, ma il suo nome non è nei titoli di testa e non è facile riconoscerla nel confuso gruppo di intellettuali veri o presunti). Nata da una costola dell'una o dell'altra è probabilmente Luciana Zanon, la protagonista femminile di *C'eravamo tanto amanti*, un film (felliniano-flaiano) sceneggiato da Scola, Age e Scarpelli, fatto di finte osterie (il Re della Mezzaporzione) e veri luoghi deputati della vita romana degli anni Sessanta (Piazza di Spagna, Fontana di Trevi, *La dolce vita*, insomma), in cui Stefania Sandrelli interpreta un'attricetta venuta a Roma per fare il cinema che, nel presentarsi al famoso regista (nella parte di se medesimo) mentre questi sta rigirando la scena del bagno di Anita Ekberg, gli dice, ansiosa, di essere «di Trasaghis, vicino a Peonis, Udine».
- ¹⁹ In un'intervista video d'epoca, inserita ne *Il segno di Flaiano*, cit.
- ²⁰ *La dolce vita di Federico Fellini*, a cura di Tullio Kezich, cit., pp. 241-243.
- ²¹ *Ivi*, pp. 26-27.
- ²² DAISY PERROTTI, *A colloquio con Flaiano sul «Marziano a Roma»*, «Il Paese», 13 febbraio 1960. In questa intervista concessa subito dopo il successo de *La dolce vita*, il cognome dello scrittore è di nuovo «Flajano» nel titolo, ma torna ad essere «Flaiano» nel corpo dell'articolo.

- ²³ *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 5-6.
- ²⁴ Cit. in TULLIO KEZICH, *Il dolce cinema*, Milano, Bompiani, 1978, ora ne *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, cit., pp. 3 e 4.
- ²⁵ In AA.VV., *La città del cinema*, Roma, Napoleone, 1979, ora ne *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, cit., p. 4.
- ²⁶ Moraldo Rossi, aiuto regista di Fellini da *Lo sceicco bianco* fino a *La dolce vita*, è un importante testimone del mondo felliniano. Compagno di strada di Fellini fin dagli inizi, ne è stato a lungo l'*alter ego*, e soprattutto è l'ispiratore del Moraldo de *I vitelloni* (nonché di *Moraldo in città*) e il primo potenziale interprete de "il Matto" de *La strada*.
- ²⁷ MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna/Le Mani, 2001, p. 112.
- ²⁸ In AA.VV., *La città del cinema*, cit., ora ne *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, cit., p. 4.
- ²⁹ Anche Fernaldo Di Giammatteo attribuisce la sequenza del "mostro" a Flaiano. Nel brano Di Giammatteo, associandolo a Tullio Pinelli, definisce i due come gli «abituati mentori-sceneggiatori» di Fellini. In FERNALDO DI GIAMMATTEO, *Lo sguardo inquieto*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 254.
- ³⁰ Forse Paolina ha i piedi scalzi, ma è sempre inquadrata da lontano e non lo si può vedere. Di certo ne *La dolce vita* non ci sono le orme dei «piedi piccoli forse di ragazza» narrate da Patti, né «piedi scalzi», né «povere scarpine scalcagnate».
- ³¹ *La dolce vita di Federico Fellini*, a cura di Tullio Kezich, cit., p. 250.
- ³² *Ivi*, p. 119.

APPENDICE

Risi, la critica e *Un amore a Roma*

Nel 1972 la rivista francese «Positif» ha pubblicato una lunga intervista di Lorenzo Codelli a Dino Risi. Parlando di *Un amore a Roma* il regista, oltre a ricordare il valore delle collaborazioni che hanno positivamente contribuito alla realizzazione del film, lascia emergere la significativa e suggestiva immagine della città che vi ha fatto da sfondo:

Un amore a Roma, c'est l'un de mes films sérieux sortis au mauvais moment. Il sortirait aujourd'hui, avec le néo-romantisme ambiant, il aurait le succès qu'il a raté alors. Je crois que c'était un beau film, inspiré d'un livre de Patti et écrit par Flaiano. C'est un film que j'aime beaucoup, d'abord parce que c'est le seul film dramatique que j'ai fait, et plus parce qu'il me paraît très réussi, la fin surtout, avec une excellente musique de Rustichelli. C'étaient les années des coproductions: lui, Peter Baldwin, était Américain, elle, c'était Mylène Demongeot. Naguère on ne faisait de film que s'il y avait une coproduction avec l'Allemagne, la France ou l'Espagne: naturellement souvent cela a causé l'échec de certains films parce que le producteur essayait de combiner l'affaire sans s'intéresser le moins du monde à réunir une distribution idéale. Il en naissait souvent des monstres, des Espagnols qui jouaient des Italiens ou vice-versa. De toute façon Demongeot était parfaite et Baldwin, qui était un jeune acteur à ses premières armes, a très bien marché. Il devait jouer le rôle d'un jeune intellectuel et il en avait l'apparence: les acteurs italiens ont si peu des têtes d'intellectuels... [...] Il y avait une belle Rome de nuit. La vieille Rome une grande ripaille de coda alla vaccinara, ces choses typiquement romaines. Plus cet air de la Rome décadente, patricienne, des grands palais, du Generone... Le film a beaucoup plu à ceux qui l'ont vu, mais ils furent très peu à y aller. C'était un film qui "n'appelait" pas¹.

Il rapporto del regista con la città, descritto quasi come una relazione "sentimentale", emerge anche nei ricordi di Antonio Debenedetti, nel libro che riassume una sua lunga conversazione con Paolo Di Paolo. Debenedetti sottolinea quanto la Roma che si manifesta nei film di Risi sia frutto di un ironico distacco che non gli ha impedito tuttavia di coglierne l'intima essenza, tra realtà e finzione:

La Roma di Risi è un immenso teatro di posa, e la sua memoria fa pensare a una sterminata Cinecittà popolata di eroi furbi e ridicoli. Personaggi che, resi proverbiali dalla commedia all'italiana, hanno avuto sullo schermo i volti di Vittorio Gassman e di Ugo Tognazzi, di Alberto Sordi e di Nino Manfredi. Devo dire che, nonostante viva da più di mezzo secolo nella Capitale, Dino Risi è rimasto milanese dalla testa ai piedi.

Afferma anzi, non senza una punta di civetteria, di essere ancora innamorato delle larghe strade milanesi, dei loro balconi. Non stupisce perciò che abbia saputo raccontare Roma e soprattutto i romani con l'ironia anti sentimentale che è al tempo stesso attentissima ai sentimenti di un ispirato nipotino della Scapigliatura. Il Tevere col suo barcone ozioso e galeotto nelle scene più memorabili di un *cult movie* come *Poveri ma belli*, i deserti ferragostani così presaghi di un cupo destino all'inizio del *Sorpasso* e finalmente la città degradata che fa da sfondo ai duetti balordi dei *Mostri* sono altrettante, irrinunciabili icone della Capitale nell'era del neocapitalismo trionfante. Come il suo amico di giovinezza Soldati, di cui condivide in parte una erre inconfondibilmente nordica e alto borghese, Risi ha sempre visto la nostra città come una meravigliosa vetrina della vita. Tutto quel che muove sotto il cielo di Roma diventa, per entrambi, spettacolo e dunque seduzione. La Roma di Risi esiste e non esiste, è una campionatura della realtà e insieme un'invenzione, crudele, grottesca e caricaturale. È, al tempo stesso, fatta di luoghi reali, riconoscibili e viceversa costruiti con la mente, anzi con l'occhio pensante del regista nato.

– Ma che lei sappia, è stato un amore a prima vista, quello di Risi per Roma?

So che non si è innamorato facilmente di Roma e che l'ha scoperta per gradi, girando i suoi film. È arrivato nella capitale all'inizio degli anni Cinquanta, dopo aver girato un documentario intitolato *Buio in sala*. «Appena sceso dal treno – mi ha raccontato – ho preso alloggio in una tristissima pensione dietro piazza Venezia. Dividevo la stanza con un suggeritore della compagnia teatrale di Luchino Visconti e con un giornalista di «Paese Sera». La mattina venivamo svegliati tutti e tre da un rumore di guerra. La pensione confinava infatti con una copisteria e alle otto una ventina di ragazze cominciava a battere sulle tastiere delle loro Olivetti. Che chiasso!»².

L'«immenso teatro di posa» di cui parla Antonio DeBenedetti è raccontato come un *Bestiario metropolitano* da Valerio Caprara che del film coglie l'essenza nella relazione dei personaggi con la città. Tra i protagonisti e il loro sfondo si stabilisce un profondo rapporto, quasi come se Marcello e Anna trovassero la loro identità e la loro ragion d'essere proprio in virtù della Roma alla quale appartengono:

Storia della passione infelice di un giovane e nobile scrittore per un'attricetta. *Un amore a Roma* interrompe la specializzazione brillante e si afferma come uno dei migliori film di Risi in assoluto. Colpevolmente recensito all'uscita con goffa bonomia, è stato poi recuperato dagli studiosi della commedia all'italiana soprattutto perché onorato da stupende soluzioni di regia (abbastanza insolite per il linguaggio accanitamente funzionale di Risi). L'uso impeccabile e raffinato delle carrellate ed il gioco crepuscolare delle luci, naturalmente, non sono fini a se stessi ma rendono struggente il rapporto dei personaggi con la città. Una Roma riprodotta per scorci inquietanti e distanziata in un'atmosfera di suspense, drammaticamente mossa pur nella concretezza dei suoi sfondi, luogo d'elezione per esplorazioni ed avventure che abbiano per posta il sesso. Il regista coglie lo spunto letterario proprio per il suo lancinante senso d'impotenza, la sua chiave disperata, i suoi conati di impossibile fedeltà mentre Mylène Demongeot è guidata con grazia nel suo itinerario di fragile vitalità, di involontaria auto-distruzione, di eccitante amoralità. Ed è affascinante come dettagli psicologici e dettagli fisici si fondano in sequenze che hanno la stessa durata delle emozioni. La verità della donna è, insomma, la sua falsità. Anna non potrà mai appartenere a Marcello perché *appartiene* al buio che inghiotte ogni sera la pigra sensualità della metropoli. Raramente il cinema italiano ha restituito il sapore di una notte d'amore con pari sensibilità di lin-

guaggio: uno sguardo, dei capelli striati dalla luce, dei passi incerti che lasciano assaporare la malinconia del “dopo”. Risi, per una volta, rinuncia a girare attorno ai fenomeni, ma il lasciarsi coinvolgere dal pathos della storia non fa che rendere il suo sguardo più nitido e quindi più doloroso. Come dimostra la sequenza finale, dettagliata da un Aldo Viganò degno di Manuel Puig: «La convivenza tra Marcello e Anna è ormai diventata impossibile, soprattutto da quando abitano nella fredda casa patrizia di lui. Anna ama il sole e la vita e, per questo, è portata, istintivamente, a ristabilire i rapporti con i vecchi compagni di lavoro: grossolani e volgari, ma capaci di farla sentire viva. Marcello la scopre davanti a uno specchio, mentre felice e allegra prova un abito di scena. Incapace di comprenderla, la trascina a forza fino al teatro di varietà dove si esibisce la compagnia in cui Anna aveva lavorato. Dalla platea, si vede il palcoscenico su cui si sta provando il balletto: Marcello spinge, brutalmente, Anna lungo il corridoio. Controcampo sul primo piano di Anna. Dopo una pausa d'incertezza, Anna si gira per fermare Marcello che se ne sta andando. Lo insegue fino al marciapiede davanti al teatro. Sua soggettiva sulla strada vuota. Lentamente Anna, inquadrata a figura intera, rientra nel teatro, mentre sulla porta a vetri che si chiude alle sue spalle resta solo il riflesso del traffico cittadino». Svincolandosi definitivamente dalla glaciata neorealista, questo “unicum” ridà piena dignità al genere sentimentale con un leitmotiv che si dirama sottilmente, si mimetizza, si nasconde, svia, musicalmente riappare. E questo grazie ad una tonalità in bilico fra poesia e cronaca, e in una scenografia che è sempre al di qua o al di là della trama e potrebbe anche surrogare un palcoscenico o la nebbia di un sogno...³

Il periodo “di passaggio” di Risi, il “generone romano” e le difficoltà delle cooperazioni internazionali tornano anche nelle parole di Claudio Carabba:

Nascono da questa voglia di rinnovamento due film inquieti e non troppo fortunati: *Un amore a Roma* ('60) e *A porte chiuse* ('61). Il primo ha una partenza alta, un romanzo di Ercole Patti sceneggiato da Ennio Flaiano, e racconta l'amore agro di un giovane scrittore (l'americano Peter Baldwin) per una stellina del varietà (la francese Mylène Demongeot) leggera e fuggitiva. Dietro l'intreccio sentimentale c'è uno sguardo, tutt'altro che convenzionale sulla Roma, cupa e notturna, del «generone» borghese o addirittura della vecchia nobiltà patrizia. [...] In entrambi i casi il cast internazionale, imposto dal sistema delle coproduzioni, è un dato negativo che pesa anche sugli incassi. *Un amore a Roma* arriva faticosamente a 200 milioni, e *A porte chiuse*, con i suoi poveri 73 milioni, è un vero disastro. Giudicando con il senno di poi, il regista ha difeso con autoironia *Un amore a Roma* («il film è piaciuto molto a quelli che lo hanno visto, ma sono andati in pochi a vederlo») e ha liquidato *A porte chiuse*, come un'avventura sbagliata, anche se partita da uno spunto carino: in sostanza «un film da rifare». La sensazione è che si tratti comunque di due tappe necessarie per arrivare all'aspro stilnovo dell'incattivita maturità⁴.

Ma Carabba introduce anche il tema dell'«alienazione» dei sentimenti, dell'impossibilità di Anna e Marcello di far vivere il loro “amore a Roma”.

Fermandosi ai soggetti, nei film di Risi si potrebbe trovare una sorprendente parentela con il cinema dell'«alienazione» (parola caduta in disuso) e della solitudine, coltivata e cresciuta proprio in quel periodo. La differenza è tutta nello stile. Insieme a Rodolfo Sonego e agli altri sceneggiatori di fiducia, il regista sceglie la commedia non

tanto come genere ma come mezzo e linguaggio ideale per rappresentare il mondo. Gli spunti e le battute comiche sono la spia di una disperata, ma non rassegnata, vitalità⁵.

E questa alienazione torna nelle parole di Enrico Ghezzi.. Questi, descrivendo il film *Un amore a Roma* come «forse uno dei più belli, più felliniano di Fellini», ci riporta necessariamente a Flaiano, ma poi, aggiungendo «di notte, nel vuoto, il Campidoglio...»⁶, sembra rappresentare le atmosfere del cinema di Antonioni, i climi, le luci. Atmosfere e luci che si ritrovano in queste parole di Valerio Caprara:

Storia della passione infelice di un giovane e nobile scrittore per una promiscua attricetta, *Un amore a Roma* rende, al contrario, drammatico il rapporto dei protagonisti con le svarianti atmosfere. Le luci crepuscolari, la pigra sensualità dello sfondo: svincolandosi definitivamente dalla glaciazione tardoneorealista, questo splendido, sottovalutato scorcio sentimentale s'inventa una tonalità in bilico fra poesia e cronaca ed una scenografia che sembra sfumare nella nebbia di un sogno erotico alla *Brigadoon*⁷.

Meno entusiasta e più critico nei confronti del film è Paolo D'Agostini, che nel «Castoro» dedicato al regista parla di «un'atmosfera un po' falsa» dovuta al doppiaggio e sembra quasi considerare *Un amore a Roma* una prova di maestria, un «esercizio di stile» diretto più alla critica che agli spettatori:

In piena commedia del boom Risi fa due film di tono diverso, e diversissimi tra loro. *Un amore a Roma*. Vuole essere e secondo molti è una parentesi nobile. Il romanzo di Patti, il copione di Flaiano, la musica di Rustichelli, la fotografia di Montuori. La Roma patrizia da questi ricreata, la vecchia Roma tutta o quasi notturna delle sue raffinate immagini. Elementi che contribuiscono a creare un film di qualità. Che non sembra però nelle corde di Risi, anche se egli lo difende – soprattutto come impeto di reazione al «cinema di consumo», dal quale era stato gratificato ma cui forse si era anche sentito forzato: sentimento autentico o indotto dalla critica? – e, tanto all'epoca che oggi, trova dei convinti o anche accesi estimatori.

[...] Ciò che contribuisce a creare un'atmosfera un po' falsa è in primo luogo l'impatto sonoro fatalmente asettico determinato dall'uso di due interpreti stranieri e quindi doppiati (di cui, del resto, Risi è compiaciuto e soddisfatto) per i ruoli principali: problema comune a tanto cinema di quegli anni di massiccia utilizzazione di giovani attori non italiani. In secondo luogo proprio la dimostrazione di saper captare certi umori e segnali – quelli dei romanzi di Moravia, del cinema dell'incomunicabilità, di un'attenzione alla figura femminile che ha consentito la nascita, per esempio, dei personaggi di Pietrangeli o della *ragazza con la valigia* – e di sapersi sintonizzare sulle variazioni, così di moda, sui temi della noia e del disordine morale – cose che fanno dire a molti: Risi è maturato, sa finalmente mettere in gioco più alte ambizioni espressive – finisce con il lasciare l'impressione che, appunto, si è trattato proprio di voler dimostrare: queste cose le so fare anch'io.

È un'impressione e potrebbe essere sbagliata.

In ogni caso il prodotto, la confezione è di eccellente livello (e chi ne poteva dubitare?)⁸.

L'analisi forse più attenta e completa del film è quella di Aldo Viganò. Nel suo volume dedicato al regista si legge:

Nella filmografia di Risi esistono, poi, almeno due film in cui la donna assurge al ruolo di protagonista: [...] *Un amore a Roma* e *L'ombrellone*.

In entrambi, lo sguardo oggettivamente impietoso che Risi è solito rivolgere ai personaggi maschili di cui mette in scena il comportamento, si stempera in curiosità affettuosa. *Un amore a Roma* costituisce un caso anomalo alla filmografia di Risi: prima di tutto è la trascrizione cinematografica – abbastanza fedele – di un romanzo, e la cosa è molto strana in un regista che si accosterà alla letteratura solo in questi ultimi anni; poi, il comico è completamente assente e così pure le annotazioni satiriche e graffianti sul contemporaneo. Tutto il film consiste nello studio attento e meticoloso della impossibile relazione tra un intellettuale (Peter Baldwin, perché «gli attori italiani hanno così poco la faccia da intellettuali») e un'attricetta di cinema e di varietà (l'affascinante e umanissima – dolce e sensuale insieme – Mylène Demongeot), raccontata sullo sfondo di una inedita Roma notturna. Sul piano formale è certo l'opera più preziosa di Risi, ma è anche una delle più nitide ed essenziali. I lunghi piani-sequenza percorsi da lenti carrelli esplorativi dei sentimenti dei personaggi; la cura concessa alla scenografia che svolge il ruolo di specchio psicologico dei protagonisti; l'uso narrativo e drammatico dell'illuminazione, con i riflettori che isolano nelle tenebre un volto o un particolare significante (ad es. i capelli dorati della Demongeot) testimoniano della straordinaria capacità di Risi di adeguare il proprio stile al soggetto raccontato. *Un amore a Roma* è un film intimista e commosso, che dice molto di più sulla femminilità e sulla crisi della coppia di quanto faccia il tormentato deambulare delle «eroine» di Antonioni; ma è anche un film in cui Risi traduce in termini di classicità la sua predilezione a «girare intorno alle cose» per meglio comprenderle e conoscerle. Su tutti emerge in primo piano il personaggio di Anna/Mylène Demongeot, che per molti aspetti può essere apparentata a quei «diversi» di cui parlavo a proposito di *Ornella*⁹: è fragile ma sincera, irresponsabile ma consapevole di quello che sta facendo. Le avventure amorose in cui si lascia trascinare per una sorta di pigra amorosità testimoniano in lei un attaccamento alla vita e un'autenticità di comportamento, che non possono fare a meno di affascinare l'intellettuale Marcello («Sei molto migliore di me, sai. Tu accetti la vita per quello che offre, che vale. Come viene, viene. Tu ricominci sempre da capo», le dirà nell'atto di abbandonarla definitivamente), ma che le precludono anche ogni speranza nel futuro.

Stupenda, in questo senso, è la sequenza finale del film [...] ¹⁰.

Ancora una volta constatiamo come Risi riproponga la frattura tra apparenza e realtà, in modo tale che è difficile stabilire da quale delle due parti della vetrata stia la vera vita. Di sicuro c'è solo la tragicità occasionale di una scelta e il rinvio a un futuro di oscurità, verso cui viaggeranno anche molti protagonisti delle opere seguenti di Risi ¹¹.

Nel suo *Vacanze romane. Set. Protagonisti. Film* Franco Cordelli evidenzia invece il «ritratto del sentimento» di un'epoca, raccontato dal regista milanese:

Essendo Dino Risi autore di commedie, così ragionava la critica (e così ha continuato a fare), come non pensare che *Un amore a Roma* del 1960 non fosse fatto apposta per piacere agli intellettuali? Tratto dal romanzo di Ercole Patti, scritto da Ennio Flaiano e messo in musica da Carlo Rustichelli, il film si avvaleva della prestigiosa fotografia di Carlo Montuori, un bianco e nero chiarissimo, netto, memorabile: i personaggi si sta-

gliano sullo schermo con un'evidenza raramente raggiunta nel nostro cinema. Ma a mio parere nel film c'è qualcosa di più d'una somma di questi fattori: nella sua asciuttezza, nella sua (paradossale) mancanza di pretese, c'è il ritratto d'un'epoca, o meglio il suo sentimento. Al pari di *Senilità* di Svevo, de *La noia* di Moravia o di *Un amore* di Buzzati, *Un amore a Roma* è la storia di un intellettuale che si innamora. Questa frase, a dirla così, sembra comica. Perché gli intellettuali non dovrebbero innamorarsi? Ma non è una malizia interpretativa per così dire postuma. È l'idea, il luogo comune, di una cultura laico mondana dominante negli anni del benessere. Per altro gli autori che ho ricordato non lesinavano il loro contributo alla formazione di un simile luogo comune. Che cosa dice Marcello Cenni (Peter Baldwin), il protagonista di *Un amore a Roma*? Dice: «Vorrei innamorarmi di una donna le cui virtù siano la semplicità, l'intelligenza, una certa ingenuità. Ma in quelle che ho incontrato finora la semplicità era ignoranza, l'intelligenza era furbizia, l'ingenuità era cretineria. Tu sei diversa dalle altre». Con una dichiarazione del genere come non applaudire la donna che si fa gli affari suoi? Gli uomini si muovevano in una società in cui ancora le differenze di classe erano sensibili e come tali percepite; e ci si innamorava, quando questo terribile evento accadeva, d'una persona proveniente da altra classe, come fosse proveniente da un mondo esotico; e ci si innamora soggiogati, vinti dal mito dell'Autenticità, un mito che oggi è come poteva essere l'oracolo di Delfi per i greci. Nel film di Risi la donna che si fa gli affari suoi è Milène Demongeot, scapigliata e bellissima; e giustamente alla fine lei e il troppo palpitante Baldwin, così simile a Montgomery Clift, si separano: in lacrime, ma ognuno per la sua strada, nel suo diverso mito¹².

Le recensioni dell'epoca

Le recensioni successive all'uscita nelle sale cinematografiche di *Un amore a Roma* sono contrastanti: la critica non riconosce in Risi l'autore di *Pane, amore e...* e di *Poveri ma belli*, e questa evoluzione del regista è accolta solo in parte, creando qualche insoddisfazione. Nell'insieme, però, i giudizi sul film, spesso incentrati sulla fotografia di Montuori, sul *pathos* dato dalle musiche di Rustichelli, sull'origine letteraria e sui nomi dei padri tutelari dell'operazione, Patti e Flaiano, sono positivi. Alcuni critici ritrovano nel film una certa verbosità, e altri evidenziano la scabrosità della storia raccontata; ma comunque i giornali dimostrano, in genere, una certa benevolenza per il progetto, per l'interpretazione del semiconosciuto Baldwin, per lo stuolo dei comprimari, fra cui vengono evidenziati Claudio Gora e Elsa Martinelli.

Anche se praticamente tutti lodano Mylène Demongeot, reduce da due film, *La battaglia di Maratona* e *Sotto dieci bandiere*, che non ne avevano certo esaltato le qualità interpretative, e, anche se vengono messe nel dovuto risalto le possibilità drammatiche dell'attrice, al contempo la maggior parte delle recensioni ne criticano il personaggio, descrivendo Anna come una donna stupida, leggera, volgare che trascina nel vortice di una relazione perversa il povero e ingenuo intellettuale.

Nonostante il trascorrere del tempo, tra la stesura del romanzo e la realizzazione del film, il personaggio di Anna, che trova le sue antesignane nell'Adriana di *La romana* di Alberto Moravia del 1947 e nella Letizia di *La Fiorentina* di Flora

Volpini del 1953, è “visto” ancora una volta in maniera unidimensionale. Per i critici del 1960 Anna Padoan rimane “solamente” un’«attricetta quattro soldi», una «ballerinetta senza spina dorsale e sempre pronta ad ogni invito», «incapace di prendere una decisione e di costruirsi una vita», una «piccola e squallida Manon moderna», un’«attricetta friulana che è stupida, è volgare», «una ragazza poco seria», una «novella Taide».

In nessuna delle recensioni viene evidenziata la modernità del personaggio, già creato da Patti a metà degli anni Cinquanta e che Flaiano modifica ben poco¹³, riconoscendone l’attualità. Nonostante il *boom* economico, i ruoli femminili dominanti sono ancora quelli di mogli e madri, fidanzate e casalinghe, maggiorate pronte a trasformarsi in angeli del focolare, figure da cui Anna differisce totalmente, essendo il suo «uno straordinario personaggio femminile in linea con le moderne figurazioni di Moravia e di Antonio Pietrangeli»¹⁴. Il suo desiderio di realizzarsi, la sua solitudine interiore e la sua insoddisfazione, evidenziata nel titolo francese del film, sono aspetti innovativi e molto diversi dalla gran parte dei modelli coevi. Annunciano da un lato le donne del cinema di Antonioni, dall’altro la Stefania Sandrelli e la Catherine Spaak dei film di Luciano Salce, Damiano Damiani e Antonio Pietrangeli, preludono, insomma, a quelle donne “conosciute bene” che nessuno poi è veramente in grado di capire.

Il solo Mario Soldati, forse, riesce a intuirne le potenzialità e le sfaccettature e, infatti:

recensendo *Un amore a Roma*, nota con interesse che negli anni trascorsi tra il romanzo di Patti e il film di Risi il personaggio centrale è cambiato, e di conseguenza l’identificazione del pubblico: adesso lui parteggia per la donna, che nel romanzo gli pareva estranea e incomprensibile¹⁵.

Le recensioni francesi e tedesche sono molto simili a quelle italiane. Probabilmente in piena *Nouvelle Vague* il personaggio della Demongeot in Francia è meno amato dalla critica che dal pubblico, mentre nella moderata Germania Occidentale dei primi anni Sessanta il film è distribuito con il titolo *Liebesnächte in Rom (Notti d’amore a Roma)* e vietato ai minori di diciotto anni. L’edizione per quel mercato è più corta della versione italiana di quasi cinquecento metri¹⁶, per una durata quindi di circa venti minuti in meno. Anton Sterzl, sulla «Kölnische Rundschau» del 7 maggio 1961, dimostra di apprezzare molto il film e i suoi interpreti e ricorda che alla prima del film a Colonia era presente Giulietta Masina, in quegli anni “esiliata” dal cinema felliniano e impegnata in trasferte europee¹⁷. Non casualmente, dunque, anche sulla stampa tedesca la gran parte degli articoli fa inevitabilmente riferimento a *La dolce vita* e a Fellini.

«La Stampa», 25 novembre 1960

Un amore a Roma

La trasposizione cui hanno lavorato lo stesso Patti ed Ennio Flaiano non si presentava facile; oltre che per l’interiorità della vicenda e per la qualità poco cinematografica di certi passaggi, anche perché qualche episodio il nostro cinema se lo era

già assimilato. Il regista Dino Risi è venuto a capo di tante difficoltà, dandoci un film, se non robusto, elegante e omogeneo. [...] Questo schiavo d'amore dei giorni nostri, con uno speciale squallore e una sua speciale malinconia, è a tratti, non sempre, autenticamente delineato. Un bellissimo momento è quando raggiunge la ragazza nel teatrino di varietà, mentre si beve con gli occhi un volgare cabaretista, di cui è stata e forse è l'amante. Qui la morsa del dolore si chiude e la stessa gelosia si arrende al mistero della donna. Chiamato a una difficile prova, il giovane attore americano Peter Baldwin si porta complessivamente bene. Sorride un po' troppo in principio, poi si rinsalda e alla fine addirittura s'impone. Anna è una vecchia mascherina, ma Mylène Demongeot ne ha tratto la sua interpretazione più bella. Si imbruttisce persino per darle vita e verità, tra innocenza e corruzione.

L. [Leo] Pestelli

«L'Unità», 15 gennaio 1961

Un amore a Roma

Dino Risi ha tratto questo film da un romanzo di Ercole Patti, che ha avuto abbastanza fortuna ed è stato anche trasferito recentemente sulle scene. Sia il libro, sia la pellicola trattano di un giovane intellettuale, Marcello, il quale incontra per caso un'attricetta, Anna, e se ne innamora d'un colpo. La ragazza è quella che, per certi versi, si potrebbe definire una fanciulla libera: con incantevole candore e arrendevolezza aliena da malizia e doppi fini, ella si concede, lieta del suo stato, a svariate persone nelle quali le capita di imbattersi: un maturo e danaroso uomo d'affari, un modesto attore, un fotografo e un cantante di avanspettacolo. Nonostante la simpatia che la lega a Marcello, Anna è fatta per essere di tutti e di nessuno. Marcello, che è attratto da un personaggio così sconcertante e pur intimamente lindo, commette l'errore di non capire la vera personalità della sua amante, dea in sedicesimo votata esclusivamente all'amore, e circonda Anna di un affetto ossessivo, ingombrante, geloso, pieno di sospetto e, a sprazzi, toccato da una punta di umana pietà. Anna, però, scombussola i suoi schemi mentali di spregiudicato intellettuale, che, in fondo, cova aspirazioni e atteggiamenti da fidanzatino piccolo-borghese. La separazione si renderà inevitabile. Su questa traccia sottile e delicatamente sfumata da Ercole Patti, Dino Risi ha ricavato un film che cuce e illustra le pagine più essenziali del testo letterario ispiratore. Il regista, tuttavia, ha avuto soprattutto il torto di imprimere alla narrazione un tono sgombro da qualsiasi intento ironico, e di spostare la vicenda, immaginata da Patti, in un clima teso e drammatico, che fra l'altro spiana la strada a un finale di sapore moralisticheggiante. Sotto questo aspetto, ci sembra che la versione filmata di *Un amore a Roma* tradisca lo spirito del romanzo, cui si richiama, e nel contempo non offra nemmeno la contropartita di un adattamento suscettibile di soluzioni conformi al mezzo espressivo adottato. Mylene [sic] Demongeot, Peter Baldwin, Elsa Martinelli, Claudio Gora e Vittorio De Sica sono gli interpreti principali.

[Anonimo]

«Il Messaggero», 15 gennaio 1961*Un amore a Roma*

Il romanzo di Ercole Patti dal quale Dino Risi ha tratto, dopo almeno una dozzina di pellicole «facili», questo suo primo film «impegnato» è stato, per ammissione dello stesso scrittore, un libro fortunato. Uscito nel 1956 e subito tradotto in varie lingue, *Un amore a Roma* fu portato sulle scene, circa due anni fa, da Lucignani ed ha perfino dato lo spunto ad una canzone. Era dunque un successo già prima del film di Risi e una trasposizione cinematografica, in queste condizioni, presentava troppe tentazioni e difficoltà per non suscitare un'istintiva diffidenza. Ma come la sceneggiatura di Flaiano vinse la diffidenza dell'autore, dobbiamo dire che il rispetto dimostrato dal regista per l'atmosfera e la psicologia dei personaggi ha vinto la nostra.

Raccontando l'amore di Marcello (un giovane intellettuale che non si concede illusioni ma nemmeno disperazioni) per Anna, un'attricetta che non può fare a meno di tradirlo semplicemente perché non ha la forza di agire diversamente, cioè per indolenza più che per perversità, Risi sembra essersi ricordato che i personaggi di Patti esistono e si orientano attraverso le sensazioni e non secondo una logica spirituale o una meccanica di atti e di volontà. Marcello si innamora di Anna, incontrata casualmente la notte in cui ha troncato un altro amore, per certi particolari che il film non può certo rendere tangibili ma tuttavia suggerisce. Così, il fatto che Anna lo tradisca occasionalmente e che egli accetti questa realtà apparentemente illogica, non fa di Marcello un personaggio passivo, schiavo d'una passione torbida. C'è, nella loro diversità, nel loro scambiarsi il dolore e il piacere, una naturalezza che impedisce qualsiasi forma di giudizio. E poiché ogni dramma è in definitiva un «giudizio», non possiamo imputare al regista certe disuguaglianze di stile (talvolta ci è parso di riconoscere in questa Anna, pur così sensitivamente caratterizzata da Mylène Demongéot [*sic*], una recente «Manon») e la sostanziale lentezza (e tendenza alla divagazione) del racconto, che non ha e non potrebbe avere un finale.

Nessuno infatti potrà persuaderci che, come già una prima volta, Marcello non riannoderà la relazione con Anna e che l'averla restituita così violentemente all'ultimo dei suoi non amati amanti, non sia un episodio, soltanto un episodio, di questo strano amore. I pregi del film vanno, come si diceva, ricercati altrove e forse nel morbido equilibrio che Risi ha saputo creare tra i personaggi e i luoghi, grazie anche alla nitida fotografia in bianco e nero e all'accompagnamento musicale. Per finire, riconosciamo che Peter Baldwin ha impersonato Marcello con quella contenutezza e quel tatto che appunto richiedeva un personaggio verso il quale Patti tradisce tanta simpatia. Compostamente bravi, nello interpretare le figure che fanno da contrappunto ai protagonisti, Elsa Martinelli, Maria Perschi [*sic*], Claudio Gora e gli altri.

Vice

«Il Popolo», 15 gennaio 1961*Un amore a Roma*

Un libro di Patti, una sceneggiatura di Flaiano, una regia estremamente abile di Dino Risi danno vita a un film accattivante e inconsistente, che sembra dir molto e

finisce con il non dir nulla. Vi è persistente traccia di certo filone del cinema italiano che ha la sua punta più avanzata e più nobile, anche se non sempre compiutamente espressa, in Antonioni, certo psicologismo sottile che vuole adombrare una prospettiva morale e una crisi di valori. Ma questa prospettiva e questa crisi sono solamente accennate e non mai impostate chiaramente nel film di Risi che si ferma alla superficie, al racconto e non cerca mai di capovolverne l'angolazione per farne scaturire un significato interiore.

Resta la storia, molto ben raccontata, anche se con frequenti ripetizioni, di Marcello Cenni, aristocratico e saggista dilettante, svogliato e di modesta fortuna e di Anna, ballerinetta senza spina dorsale e sempre pronta ad ogni invito, incapace di prendere una decisione e di costruirsi una vita. Si incontrano in una piazza della vecchia Roma, si innamorano, si lasciano, una, due, tre volte, per indolenza, per pigrizia; e poi per pigrizia e per indolenza ritornano assieme fino all'ultimo, finale e non più smentito addio.

Il film è tutto qui, nella definizione, difficile dei due personaggi e nella descrizione ambientale, abilmente giocata su due piani, su quello di Marcello e dei suoi svagati amici della «buona società» e su quello di Anna e dei suoi squallidi teatri di posa cinematografici e degli ancor più squallidi palcoscenici dell'avanspettacolo. Qui, nel costruire attorno ai due personaggi, tutta una serie di annotazioni, di ritrattini, nel muoversi in una Roma certamente non inedita ma spesso suggestiva, il film trova i suoi momenti più felici e più intensi. È la definizione psicologica dei personaggi che è talvolta sfuggente, che non raggiunge la tipicità e resta a uno stadio descrittivo e narrativo di non ampio respiro.

Questo racconto, poi, se ha il merito di essere tenuto su di un piano unitario, senza fratture e senza cedimenti, denuncia al tempo stesso, oltre alla consueta e fastidiosa scoria sensuale, scarso rilievo e l'assenza di nodi centrali su cui poggiare saldamente le sue fila.

Dino Risi racconta bene, ha maturato il suo mestiere fino a portarlo a un notevole livello, ma dà impressione di aver poche cose da dire, di fare del cinema fine a se stesso e non di usarne strumentalmente per illuminare dei personaggi e, attraverso di loro, degli spettatori. Attorno a Mylene [*sic*] Demongeot e Peter Baldwin, protagonisti, l'interpretazione di Claudio Gora, di Elsa Martinelli, di Jacques Sernas, di Maria Perschi [*sic*], di Vittorio De Sica, la fotografia di Mario Montuori e le musiche di Carlo Rustichelli contribuiscono ad aggiungere al film artigianali ma non ha trascurabili pregi.

P. V. [Paolo Valmarana]

«Il Secolo d'Italia», 15 gennaio 1961

Un amore a Roma

Fummo fra coloro che salutarono in Dino Risi, al suo sorgere con «Poveri ma belli», un regista giovane e pieno di brio ed a lui affidammo ed affidiamo ancora credito anche se l'impegnativo film con cui si presenta oggi, «Un amore a Roma», non ci ha convinto del tutto. Tratto dall'omonimo romanzo di Ercole Patti, sceneggiato da Ennio Flaiano il film si presentava come una delle tante «attese» della pre-

sente stagione e non ha, alla resa dei conti, la statura enorme che gli si attribuiva. Il difetto, nel nostro vedere, sta proprio nel manico, nella scelta stessa del soggetto cioè, nella frammentarietà del romanzo conservata nella trasposizione cinematografica così come la si era mantenuta nella trasposizione e riduzione teatrale curata dallo stesso Patti. La sceneggiatura del film, la lacunosità e gratuita condensazione dei sentimenti dei personaggi, il loro procedere senza regola (anzi, con una regola di andata e ritorno incessantemente scontata) e senza nulla di definitivo o importante aggiungere alla comprensione e completezza dei due personaggi centrali non hanno permesso al pur dotato regista di dare unità al film, di dargli cioè quel calore e quella immediatezza che sempre una vicenda d'amore deve avere. Il soggetto rimane legato alla struttura letteraria, più ricco di pensieri – si direbbe – che non di fatti: ma il cinema (o il dramma) pensiamo ha bisogno di azioni: è conflitto. Per questo, là dove si presentavano semplicemente gli ambienti ed i due protagonisti, il film ci ha convinto e interessato, mentre il resto (tutta la seconda parte) ci è parso scontato e poco veritiero. La storia, peraltro, è semplice. Un giovane intellettuale, un conte, si innamora di un'attricetta leggera e svampita e dietro di lei (fra litigi e riaccostamenti, tradimenti e pentimenti) passa un certo periodo della sua vita. Sono, nel film, solo le reazioni intime, lo sviluppo del sentimento e le sue ripercussioni i motivi della storia ed è qui, cioè nel loro evolversi, il cedimento del racconto. Si aggiunga ancora che il pur simpatico Peter Baldwin non è dotato di una «faccia» che riveli autentici tormenti interiori e che il suo personaggio risulta solo a sprazzi – quando esce dallo schematismo del sentimento – autenticamente vissuto. Mylène Demongeot, bella ed espressiva, rivela (nel ruolo dell'attricetta) qualità non comuni di penetrazione. Accanto ai due vanno ricordate le prestazioni di Elsa Martinelli, Claudio Gora e Vittorio De Sica. Bianco e nero.

PAS. [Pino Passalacqua]

«Il Globo», 15 gennaio 1961

Un amore a Roma

Dall'omonimo romanzo di Ercole Patti, Ennio Flaiano ha tratto questo racconto cinematografico che pur mantenendosi sotto certi aspetti fedele alla sua fonte letteraria, sotto certi altri ne vivifica ed amplia suggestioni e significati. La storia, assai semplice e lineare, narra dell'assurdo testardo attaccamento di un giovane patrizio romano alla vita di una ragazzetta di avanspettacolo, semplice, sensuale, affascinante e traditrice. E in verità tutta la vicenda si riduce ad una serie di momenti felici e di tradimenti, di sospetti e di gelosie, che distruggono la vita del giovane patrizio, fino a fare del suo legame sentimentale più un vizio che una passione.

Il regista Dino Risi, che con questa pellicola abbandona per una volta il genere della commedia brillante, ha narrato la storia con un'attenta e partecipe sensibilità ed impeccabile chiarezza. Nuoce forse al favore che il film incontrerà, un che di rarefatto e di intellettuale, che svela forse nell'autore un disagio di fronte alla per lui inconsueta elevatezza del tema; tuttavia l'opera si raccomanda senza riserve come un altro di quei prodotti di qualità che il cinema italiano va realizzando nello scorcio di que-

ste ultime stagioni. Un cenno particolare merita il commento musicale, aderentissimo al clima della vicenda, e l'interpretazione di tutti gli interpreti, che sono Miléne [sic] Demongeot, Peter Baldwin, Elsa Martinelli, Claudio Gora, Vittorio De Sica e Jacques Sernas.

m. I. [Maurizio Liverani]?

«Avanti!», 15 gennaio 1961

Un amore a Roma

Da «Nonna Sabella» e «Belle ma povere» a questo «Amore a Roma» Dino Risi ha fatto un bel passo avanti. Vi era stata la parentesi de «Il mattatore», ma dato il tipo di film, affidato più che altro all'estro del «mattatore» Gassman non poteva essere altro che un episodio abbastanza circoscritto. «Un amore a Roma», tratto dal romanzo di Ercole Patti, è già invece un'indicazione positiva. Risi ha fortunatamente abbandonato la tematica dei «poveri ma belli» nata da un equivoco e generatrice a sua volta di equivoci, ed ha affrontato una storia.

Ne è protagonista Marcello, discendente nobile di una famiglia mediocrementemente facoltosa, studioso di letteratura e non privo di velleità accademiche. Il film non segue però le sue ansie di intellettuale, quanto piuttosto le sue incertezze sentimentali. L'inizio del film lo mostra mentre sta abbandonando una ragazza (Elsa Martinelli) con la quale ha avuto una lunga relazione e mentre ne inizia una nuova con una fanciulla conosciuta per caso, venuta a Roma a fare del cinema. Iniziata come un'avventura e trasformata presto in amore la nuova relazione, passa però di delusione in delusione; Anna (Miléne Démongeot [sic]) dice di amare Marcello, ma si tratta di amore alquanto strano: pur continuando a profferirlo Anna tradisce Marcello appena può con l'attore di terzo ordine, con l'operatore, con il commendatore sposato, con il primo venuto. Marcello la lascia, e poi la riprende combattuto tra l'amore e la gelosia, sempre nella speranza di giungere ad un comune equilibrio. Ma in Anna c'è qualcosa che è più forte di lei. Sembra così che debbano lasciarsi per sempre, Marcello si fida e starebbe quasi per sposarsi, quando riveduta Anna, dopo un lungo periodo di lontananza, la riprende con sé, rompendo con la fidanzata. I due vivono ancora giorni felici ed ore serene. Un giorno, però, Marcello scopre che Anna ha ripreso nuovamente a tradirlo. Allora la lascia per sempre.

Un bel passo avanti, lo abbiamo detto, ed è fuor di dubbio che lo sia. Ma quali siano altresì i limiti di una simile storia appare evidente. Risi segue da vicino il personaggio, lo analizza in modo plausibile, gli dà una patina di umanità talmente accettabile da renderlo ovvio.

In questa sua ovvietà, però, Marcello non esiste: è un uomo che ama, d'accordo, ma quale è il punto, il dilemma della storia? Non è riamato o non è riamato nel modo con cui di solito si vuole esserlo. Forse è qui la ragione. Ma allora la storia va spostata su Anna, sul suo modo di amare che è più velleità che realtà. Anche Anna non è, però, «spiegata». In quello che fa – in quello che si vede – essa è umanissima, perfino amabile. Delle ragioni per cui «fa» invece non si sa nulla.

«Un amore a Roma» rischia così di essere un semplice fatto, descritto, eseguito, accarezzato, ma del tutto inspiegato. Vero è che c'è dietro un testo letterario per mol-

ti versi notevole. Ma una cosa è la letteratura, un'altra il cinema. E tanto differenti sono le due cose che «Un amore a Roma» resta essenzialmente un fatto letterario, un'ottima illustrazione del romanzo, ma tutto sommato irrisolta in termini cinematografici. Questi limiti obiettivi del film non tolgono però ad esso i pregi: che sono da riscontrarsi nel livello costantemente notevole del racconto, ma forse soprattutto nella dolcezza con cui i personaggi sono smussati di ogni angolosità, singolarmente umanissimi anche se insieme poco significanti.

Alla riuscita di certe pagine intimistiche vanno unite le non poche visioni di Roma notturna, cui la penna di Flajano (autore della sceneggiatura) ha dato un clima suggestivo di irreale bellezza. La regia di Risi, attenta e sicura, fa comunque di questo «Amore a Roma» il miglior film che il regista di «Poveri ma belli» abbia finora diretto.

L. M. [Lino Micciché]

«Il Paese», 16 gennaio 1961

«Un amore a Roma»

La commedia di Ercole Patti *Un amore a Roma*, dalla quale è stato desunto l'omonimo romanzo (o è il contrario? Non so) ottenne un legittimo successo e si impose tra le cose meno sensazionali ma sufficientemente acute del nostro anemico teatro. Dino Risi ha desunto da quel testo un film che non sappiamo, e non vogliamo dire, quanto sia fedele all'originale. Sta di fatto che, anche in questo caso, si tratta di un film non sensazionale, ma abbastanza felice, per un suo garbo narrativo e per l'acutezza con cui vengono costruiti i due caratteri fondamentali: Marcello e Anna.

Marcello è il rampollo intellettuale di una antica famiglia patrizia romana: ragazzo gentile, ma un pochino instabile e sofferente nel prendere decisioni. Si comprende (ma il film non lo dice esplicitamente) che egli – scrittore di saggi e di articoli, di tendenze probabilmente radicali (infatti scrive sull'*Espresso*, o quantomeno lo legge) – è abbastanza annoiato dell'ambiente di belle isteriche donne e di giovani fatui in cui sta immerso. Cosicché quando incontra Anna, una bionda ragazza del popolo, che è venuta a Roma per fare del cinema, e che gli si offre con gioia e sincerità, senza nulla chiedere di impegnativo, Michele [*sic*] è felice. Si getta nell'avventura, e ne esce malconco: perché Anna è il contrario di quel che a lui sembra: cioè il ritratto medesimo della infedeltà. La donna gli è infedele per vocazione, stupidamente, per caso, e non dà mai peso a questo suo tradimento: giura di amarlo, ma lo mette sempre in condizioni di respingerla. E Marcello, nonostante tutto, nonostante l'equivoca atmosfera da cui si sente travolto, e che repugna al suo stato, torna sempre da Anna, e l'ama, ricambiato, in brevi attimi di felicità, fino alla definitiva rottura. Lei andrà per la sua strada, vivendo una vita giorno per giorno, lui si incrudelirà in una solitudine aspra.

Questo è tutto: non è una storia nuova, che l'abate Prevost aveva inventato con Manon Lescaut e con il cavaliere des Grieux i medesimi personaggi. Ma Dino Risi è stato abbastanza abile nel costruire, attorno ai due, un ambiente pieno di moderne annotazioni, di pungenti malizie, di gusti diversi (spesso di cattivi gusti, bisogna dire). In definitiva un film onesto, tranquillo, ben congegnato e assai ben recitato:

Mylène Demongeot dà qui finalmente la misura delle sue capacità. L'ottimo Peter Baldwin è l'incantato giovane, ma non si comprende perché sia stato scelto un americano, per questa parte. Claudio Gora è eccellente in una parte di fianco. Qualche taglio e la eliminazione di un inutile *speaker* gioverebbero forse, a nostro avviso, alla qualità del film.

T. Ch. [Tommaso Chiaretti]

«Il Tempo», 16 gennaio 1961

Un amore a Roma

Il romanzo di Ercole Patti da cui è tratto il film di oggi (diretto da Dino Risi) era delicato e piacevole, garbatamente pervaso da felici intuiti psicologici e così ricco di notazioni ambientali da riuscire, con pochi tratti, ad evocarci una Roma borghese e tradizionalista piena di sincerità e di colore. Il film, invece, nonostante lo abbia scritto lo stesso Patti con la collaborazione di Ennio Flajano, è ben lontano dalla freschezza e dalla logica ora cordiale ora amara del testo cui si ispira: il protagonista è sempre quell'intellettuale di buona famiglia che si innamora di una ragazza poco seria e tenta invano di rimetterla, al suo fianco, su di una buona strada, ma gli elementi di contorno, la stessa debole e contraddittoria fisionomia della ragazza, divenuta un miscuglio di istintività e di incoscienza (e un miscuglio non di rado implausibile) e l'ansimante costruzione narrativa cui il racconto adesso si affida non ottengono più l'interesse e la simpatia di chi li accosta. Lui infastidisce, lei prima stupisce poi suscita perfino dispetto, gli altri personaggi sono evanescenti, i loro drammi non commuovono o perché mancano di intensità, o perché si perdono in fatuità, dissolvendosi in un tristo grigiore. Dino Risi ha tentato di darci almeno di Roma e di una certa vita romana un quadro alla Patti, arguto ed umano ad un tempo, ma le sue fatiche non sono andate oltre un descrittivismo esteriore e formale, convincente solo per la qualità delle immagini e su un piano, perciò, quasi del tutto documentario: felice solo nel risolvere qualche pagina più delle altre pervasa da certi sinceri risentimenti drammatici. Gli interpreti sono Mylène Demongeot che inaspettatamente rivela un temperamento di attrice intensa ed espressiva, Peter Baldwin, più adatto ai momenti disinvolti e sereni del suo personaggio che non a quelli dolorosi e interiori, Claudio Gora, Elsa Martinelli e, di sfuggita, Vittorio De Sica.

G. L. R. [Gian Luigi Rondì]

«La Voce repubblicana», 16-17 gennaio 1961

Un'avventura a Roma

Già nel 1943 Mario Soldati aveva attinto alla narrativa di Ercole Patti, per trarne lo spunto di «Quartieri alti»: di un film, purtroppo, non molto fortunato perché programmato in un particolare periodo della nostra vita nazionale che non invitava davvero il pubblico ad infilarsi in una sala cinematografica. Ora Dino Risi ha

trasferito sullo schermo il romanzo dello scrittore siciliano «Una avventura a Roma» che, parimenti ispirato a «Manon», narra l'incontro e l'amore di Marcello e di Anna, di un De Grieux, cioè, dei nostri giorni e di una Manon in abiti moderni. Il romanzo (da cui fu tratta anche una commedia) si impernia sull'analisi dei sentimenti di questi due «eroi»: lui, un patrizio intellettuale e lei una giovane donna che, pur ripetendo al ragazzo di amarlo, lo tradisce continuamente, fino a che Marcello non restituisce in modo violento ad un suo amante la ragazza e si chiude in un'aspra solitudine. Ma, ci si domanda alla fine, è questa una *rottura* senza più possibilità di ritorni, o è solo un episodio di un amore strano, che, nonostante i tradimenti, è doloroso e gioioso insieme?

La risposta a questo interrogativo può darla solo lo spettatore a seconda del modo in cui egli è penetrato nei sentimenti dei due protagonisti-antagonisti. Ed è questa possibilità di una «ripresa», uno dei maggiori pregi del film, che Dino Risi ha diretto, impegnandosi più che non nelle sue opere precedenti, e tentando, quasi morbidamente, di creare un'armonia segreta tra i personaggi e l'ambiente: un ambiente costruito attraverso acute notazioni, talvolta maliziosamente ironiche, talvolta con qualche cedimento di gusto. Ma occorre riconoscere che «Un'avventura a Roma» nonostante qualche difetto è senza dubbio il film più serio di Risi, troppo spesso sciupato dall'accettazione di soggettini facili e inconseguenti. Inoltre la interpretazione, specialmente per quanto riguarda Milène [*sic*] Demongeot, è veramente ottima: la giovane francese *sta* perfettamente nel suo personaggio e si rivela attrice di maturate possibilità. Misurato Peter Baldwin, il «Marcello» della favola e, come al solito, bravissimo Claudio Gora, in una di quelle caratterizzazioni in cui s'è specializzato. Nitidissima la fotografia e aderente il commento musicale. Ed ora ci auguriamo che Risi, ormai imboccata la strada giusta, non sia costretto dai produttori a camminare a ritroso.

caran. [Nicolò Carandini?]

«Telesera», 16-17 gennaio 1961

Un amore a Roma

La storia del film «Un amore a Roma» diretto da Dino Risi è quella di una piccola e squallida Manon moderna. Si chiama Anna e da un paesetto del veneto è «sbarcata» a Roma per fare l'attrice del cinema. In realtà è soltanto un'«attricetta» ed infatti non ottiene più che qualche partecina ed alla fine accetta una scrittura in una modesta compagnia d'avanspettacolo.

Di lei si innamora Marcello, un giovane scrittore che discende da una nobile famiglia romana privo ormai di beni di fortuna. Scrive Ercole Patti, nel romanzo dal quale è tratto il film: «Quella ragazza che era l'unica che andasse bene per lui e che per lui aveva quella enorme importanza, non ne aveva nessuna per gli altri. Uomini come Curtatoni e Marcacci potevano averla senza nessuna fatica quando faceva loro comodo e poi non se curavano più».

Nel facile ambiente dove la ragazza vive e lavora, è sufficiente che un uomo insista per possederla e Anna per sua natura è cedevole, senza malizia e senza difesa:

una sensitiva pigra. Marcello, invece, è continuamente tormentato da un complesso di sospetti, di gelosie e di rancori.

Dopo esserne stato varie volte tradito e dopo avere varie volte tentato di legarla stabilmente a sé, Marcello scaccia Anna, la quale ritorna alla sua esistenza futile e volubile pur conservando il vago e inerte rimpianto di quell'amore che l'affascinava e la rassicurava senza tuttavia permearla. Nel romanzo Anna non è scacciata da Marcello, come accade nel film; ma ne abbandona volontariamente la casa per seguire un attorcucolo del quale in passato è stata l'amica.

È questa una delle varianti che la sceneggiatura, dovuta ad Ennio Flajano, ha apportato al romanzo. Un'altra è l'introduzione del personaggio di Fulvia, una ragazza che, innamorata di Marcello, cerca ostinatamente, ma invano di riconquistarlo dopo averlo perduto a causa di Anna. La sceneggiatura, sensibilissima alla dimensione dello spettacolo cinematografico e priva di inutili bravure, intessuta con dialoghi essenziali e strettamente legati all'azione, costantemente tesa alla definizione dei caratteri, è per la sua precisione e la sua solidità uno degli elementi essenziali del film. La regia di Dino Risi, misurata, attenta, lineare, ha tradotto questa sceneggiatura in immagini con una ammirevole chiarezza, che si rivela anzitutto nella scelta degli interpreti e poi nel buon gusto con il quale una storia scabrosa nella sua sostanza è stata raccontata: senza pudore e senza eccessi, con cordiale penetrazione psicologica. Peter Baldwin è Marcello; Mylène Démondgeot [*sic*] è Anna: due interpreti appropriati e non di rado immedesimati sinceramente nei loro personaggi. Ottime prove sono senza alcuna riserva quelle di Elsa Martinelli, che è Fulvia, e quella di Maria Perschi [*sic*], che con una recitazione molto acuta e gelidamente esatta dà vita ad un altro personaggio collaterale: Eleonora, la figlia di un ricco costruttore, temporaneamente fidanzata di Marcello del quale le fa gola il titolo nobiliare. Ritornando ad un personaggio che gli è divenuto tipico in questi ultimi tempi («I delfini», «Adua e le compagne»), Claudio Gora è l'ingegnere Curtatoni, padre di Fulvia ed amante occasionale di Anna: al suo «cliché» l'attore aggiunge qualche nuovo tratto efficace. Brevi apparizioni sono quelle di Vittorio De Sica e di Jacques Sernas. Il film offre inoltre un'immagine fresca, spontanea, non insistita in chiave dialettale di una certa Roma di oggi: i vecchi quartieri ricoperti di nobile lebbra, e le ampie strade oltre Porta San Giovanni con i nudi cinema popolari, la periferia cinematografica. Ma questo sfondo, pur costituendo una parte integrante del racconto, non lo soverchia mai.

«Un amore a Roma» è un film composto con equilibrio, con intelligenza, con sensibilità. Se gli attori, soprattutto i protagonisti, avessero avuto la capacità di approfondire maggiormente i personaggi, se li avessero scavati più intimamente, il regista Dino Risi sarebbe stato l'autore di un'opera di rara umanità e di autentica poesia. Al suo film infatti non si può riconoscere che una sola carenza, quella di essere disegnato con un tratto che, pur appearing impeccabile nel suo svolgimento, non è incisivo in maniera adeguata all'importanza psicologica della storia narrata. Un lieve velo offusca impercettibilmente luoghi e personaggi, togliendo ad essi l'evidenza della compiuta trasfigurazione¹⁸.

Giovanni Calendoli

«Paese sera», 16-17 gennaio 1961

Un amore a Roma di Dino Risi

La donna, Anna (Mylène Demongeot) che occupa il centro di questo film, tratto dalle pagine del noto racconto di Ercole Patti e sceneggiato da Ennio Flaiano, è un problema; e l'averla fatta diventare tale senza toglierle un'oncia di umanità, è una prova di ingegno. Perché questa Anna brucia degli stessi fuochi che arsero la inverconda carne di Taide; passa da un uomo all'altro con risoluta facilità, senza amore e senza pudore. Non si cercano per la novella Taide attenuanti, né si conduce l'azione verso soluzioni o catastrofiche o accomodanti. La ragazza, che è venuta a Roma per fare del cinema, è, per sua confessione, fragile. Fa avvertito Marcello (Peter Baldwin), che si è incapricciato di lei, dei pericoli cui si espone; ma anche gli promette di essergli fedele. Ahimè, non si è animaletti per nulla. Marcello è un intellettuale che cerca dapprima un'avventura breve; è annoiato dall'amante Fulvia (Elsa Martinelli) e dalla fidanzata (Maria Perschi) [*sic*] e cerca una distrazione. Turbato dalla bellezza e tormentato dalla infedeltà di Anna, cupamente di lei si innamora. Egli si illude di possedere il cuore di questa cortigiana disinteressata, ma ben presto si trova stretto dalle sofferenze della gelosia; Anna gli fa conoscere gli infiniti aspetti dell'ebbrezza, ma soprattutto i triboli dell'infedeltà. E alla fine Marcello è costretto a lasciarla. Che cosa ha trovato, questo intellettuale moraviano, al fondo della tazza bruciante, nel torbido gorgo? Nuova solitudine, inasprita dalla breve illusione, intravista e lasciata cadere.

Il film è trattato con finezza; immagini e dialogo però utilizzano, insieme, l'essenziale e il superfluo; ribadiscono spesso il già espresso. La verità è che l'impostazione stessa di «Un amore a Roma», nelle prime sequenze, contiene già l'intero film, e ciò che si dice dopo è tanto inevitabile che presagito. Sappiamo subito tutto: che Anna non ha ritegni morali e che Marcello non ha tolleranza. E tuttavia, dopo una operazione chirurgica e che tolga il sovrabbondante, il film risulterà opera densa e degna. Situazioni e personaggi sono limpidamente tracciati; assai più è da notare che esiste un'atmosfera singolarmente adeguata al dramma, e anzi è già dramma di per sé. Cattivante è anche la recitazione. La parte dell'animaletto incosciente, dagli slanci imprevisi, sembra fatta apposta per la Demongeot. Ella è una graziosa e velenosa cosa di carne, uno di quei pesci rosati che, nel mare, sembrano, con i loro tentacoli vischiosi, i fiori di un giardino fiorito. Non si può non guardarli, ma chi li tocca muore. Bravi anche gli altri, da Claudio Gora a Jacques Sernas, da Elsa Martinelli a Vittorio De Sica, in una gustosa caratterizzazione di regista.

[Anonimo]

«Giornale d'Italia», 16-17 gennaio 1961

Un amore a Roma

Come dice il titolo, il nuovo film di Dino Risi, tratto dall'omonimo romanzo di Ercole Patti, che ha affiancato Ennio Flaiano nel lavoro di sceneggiatura, è la storia di un amore, ma strettamente tenuta entro i limiti del rapporto erotico-sentimentale fra i due protagonisti. Gli sconfinamenti nel costume e nella descrizione

ambientale, che nel romanzo hanno un loro rilievo, anche perché queste sono le corde tipiche dello stile di Patti, sono stati evitati. Forse non sempre con vantaggio. Il racconto rimane, così, tutto concentrato sul carattere della relazione fra Anna e Marcello, seguendone le vicende fino al loro esaurirsi. Anna è una ragazza che prende la vita come viene e per lei la vita è l'istinto sessuale e il suo appagamento immediato, senza inibizioni di alcun genere. Fedele soltanto a se stessa, Anna non fa mistero neanche a Marcello del suo modo di essere. E, a questo suo modo, cioè al disopra delle occasionali infedeltà, Anna riserva a Marcello il proprio affetto. Senonché Marcello è innamorato ed è un intellettuale che porta nel suo sentimento una coscienza, una pietà e dignità non sopprimibili. Il loro amore è dunque pieno di contraddizioni e di conflitti. Dovrebbe essere un amore passionale, drammatico e violento. In qualche momento lo è, ma subito spento e soffocato, si direbbe, dal senso della noia, della caducità e precarietà di ogni cosa di questa vita. Le ostinazioni sentimentali di Marcello non valgono a salvarlo; e così, dopo mille tradimenti e umiliazioni, un giorno finisce per sempre, senza drammi e senza lacrime.

Ad un primo tempo un po' dispersivo, monotono e di scarso mordente, fa seguito un secondo tempo ben più riuscito e convincente. Il racconto qui è penetrante e vivace. E soprattutto prendono rilievo le psicologie. Forse con qualche tocco formalmente più spregiudicato, con un pizzico in più d'audacia nell'articolazione della vicenda, Risi poteva toccare una quota più alta. Ma senza dubbio «Un amore a Roma» è un buon film, dove non manca una certa grazia. La Demongeot è assai brava nelle vesti e nelle sottovesti di Anna, e Peter Baldwin è un Marcello efficace, sensibile e preciso. Bene Elsa Martinelli in una parte di fianco. Fra gli altri vanno ricordati Claudio Gora e Grazia Perschi [sic].

G. V. [Gino Visentini?]

«Momento sera», 17 gennaio 1961

Un amore a Roma

Le donne più contese sono sempre state quelle con molti difetti; le meno serie, le meno oneste, le meno belle, alle volte. Così si spiega l'amore, «un amore a Roma», del giovane nobile intellettuale per l'attricetta quattro soldi e si spiega come mai – dopo averla sorpresa in continue, ingiustificate e nauseanti flagranze – il giovanotto sia sempre disposto a riprenderla fra le sue braccia, circondandola di amore e di attenzioni che ben altre donne meriterebbero.

Anna (Mylene Demongeot) [sic] è una ragazzetta bella, piccante, ma terribilmente leggera; pur essendo innamorata – e lo ripete più di una volta – del suo bell'intellettuale (Peter Baldwin), non sa dire no all'avventura amorosa, da qualsiasi parte provenga: accetta la corte di un giovane attore presuntuoso e vacuo, quella di maturi industriali, quella di un automobilista che le offre un passaggio da Siena a Roma, quella di un cantante di terz'ordine. Ma giura di essere sempre innamorata del suo Marcello, anche quando questi la prende a schiaffoni, anche alla fine, quando la caccia di casa, dopo essersi indebitato per lei, e la riporta nell'ambiente del varietà di

terz'ordine, dove potrà dar sfogo alla sua incerta passione per l'arte e alla sicura passione per gli uomini.

Se non sapessimo che le donne più disperate sono sempre quelle che più danno motivo di scandalo, il romanzo di Ercole Patti, dal quale è stato tratto il film, potrebbe sembrare sconcertante, assurdo, eccessivamente amaro. Eppure, malgrado l'amarezza dispettosa, «Un amore a Roma» è l'autentico quadro del costume corrente di una società concreta, con personaggi e situazioni che sono autentici, anche se fanno rabbia.

Dino Risi s'è assunto il difficile compito di tradurre in film il romanzo di Patti e ci è riuscito in pieno. La fatica del regista è stata sorretta da una sceneggiatura impeccabile e dall'interpretazione controllata degli attori, da Mylene Demongeot [sic] a Peter Baldwin, da Maria Perschi [sic] a Elsa Martinelli, a Claudio Gora e Jacques Sernas.

i.d. [Italo Dragosei?]

«La Giustizia», 17 gennaio 1961

«Un amore a Roma»

Per la prima volta un regista abituato a lavorare con indifferenza, consegnando al pubblico un prodotto «standard» di sicuro consumo, ha fatto sul serio, e in *Un amore a Roma* nessuno identificherebbe la mano di chi ha diretto la serie dei *Poveri ma belli*, se i titoli di testa non stabilissero che si tratta della stessa persona. Evidentemente, Dino Risi è migliore dei film che finora ha girato.

Un amore a Roma è la riduzione del romanzo omonimo di Ercole Patti, che ha avuto rapido successo e larga notorietà anche all'estero or sono quattro o cinque anni. Fine e acuto il libro, fine e sensibile anche il film. Fuori dai confini italiani ha certo giovato alla diffusione del romanzo il suo sfondo ambientale, la città dei palazzi illustri e delle piazze armoniose, e Risi ha efficacemente riportato sullo schermo questa cornice umanissima.

Un giovane aristocratico, inclinato agli studi letterari ma un po' pigro, incontra casualmente una attrice del varietà. Tra loro il rapporto è subito allacciato, i due stanno bene insieme. Al mattino si lasciano; si rivedono dopo un po' di tempo, senza essersi cercati, e stavolta non hanno voglia di separarsi. Innamorati, sì, ma non nella stessa maniera: Marcello non si interessa più a nessun'altra, e Anna ogni tanto intavola una relazione, breve o meno breve.

Anna e Marcello come Manon e Des Grieux: la piccola attrice si dà perché non ha la forza morale di reagire, mentre è perfino disinteressata, e il giovane conte si imbatte contro un fatto di temperamento e, in definitiva, di natura. Alla riduzione del romanzo ha atteso Ennio Flaiano, e il film è distinto da una generale finezza di tratto che denuncia inconfondibilmente l'origine da una buona letteratura: ma non tutti gli sviluppi della movimentata relazione risultano convincenti, sia per la meno compiuta stesura di qualche scena, sia per la meno incisiva realizzazione. In verità la definizione psicologica dei protagonisti è parziale, e, se Mylène Demongeot sopperisce ai vuoti con una sottile intelligenza della psicologia della scongiata ragazza, l'attore americano Peter Baldwin, personalmente simpatico, sorride quasi di con-

tinuo senza individuare con precisione il carattere dell'intellettuale intricato dell'amore. Nel film c'è, quasi al di là dei due personaggi come tali, una freschezza di stile, occasionalmente e misuratamente sensuale, nel ritrarre il legame dei due giovani c'è un disegno quasi sempre sobrio e a volte acuto dei loro incontri con «gli altri», e la limpida eleganza delle immagini si addice assai bene alla materia, cui aggiunge attrattiva l'aderentissimo commento musicale del Rustichelli. Nei ruoli di fianco, Elsa Martinelli, Maria Perschy, Jacques Sernas, Claudio Gora.

m. c. [Marcello Clemente?]

«Espresso Sera», 1 luglio 1961

Un amore a Roma

Questo film suggerisce tre considerazioni.

1) Che questo è veramente il momento più felice della cinematografia italiana da quando esiste cinema, ed infatti anche un prodotto di medio livello artistico si distacca nettamente dalla folla dei films estivi ed impone un suo particolare gusto, una sua intelligenza.

2) Roma è veramente una città che sembra nata per il cinema, i suoi palazzi, le sue ombre, la sua luce, soprattutto le sue notti, quelle strade gonfie di chiese e statue, e i suoi personaggi, il dialetto, le cupole, la povertà sommersa e la straripante ricchezza, nobiltà e volgarità. Non esiste in tutto il mondo, nemmeno nei fantastici paesi dell'oriente, una città che sia così fatta per il cinema.

3) Dino Risi è un regista che ha smarrito un po' il ritmo. Fin dai suoi primi lavori (noi ricordiamo ancora la descrizione di una squallida ma vorticosa sala da ballo di periferia) noi ammirammo la rapidità del racconto, cioè le storie raccontate soprattutto per immagini, una dopo l'altra, velocissime, una macchina da presa che frugava dovunque, come una lampadina tascabile in una stanza buia. Or invece Risi si è acquietato, cioè si è fatto più raffinato ed estetizzante, ma anche più lento nel pensare e nell'espone. Fino ad alcuni anni fa non avrebbe fatto mai ricorso alle didascalie sonore, alla voce del protagonista fuori campo, per spiegare uno stato d'animo: ci avrebbe mitragliato di immagini. Così Risi è diventato più letterato ma anche più retorico, più raffinato ma anche più pretenzioso. È la storia di un amore a Roma, l'amore di un uomo che è giovane, bello, intelligente, forte, colto e nobile, che potrebbe cioè avere tutte le donne che vuole, e invece si innamora di una attricetta friulana, che è stupida, che è volgare, che soprattutto lo tradisce irrefrenabilmente nel senso cioè che non c'è uomo che le passi accanto che ella non gli si strofini contro gemendo. E non ha nemmeno il pudore di mentire all'amante. «Sono fatta così – dice – Se qualcuno mi tratta male non resisto, non resisto!». La storia, breve, semplice, di questo amore ingenuo ed osceno, il principio della fine. Dino Risi l'ha narrata con una tranquillità maturità, indugiando forse un po' troppo in alcuni preziosismi di linguaggio, anche cinematografico. Magnifica l'interpretazione di Peter Baldwin e insospettabile per bravura ed efficacia drammatica, quella di Milene [sic] Demongeot. Il cinema italiano è così formidabilmente lanciato da riuscire a far apparire come fuoriclasse anche attori stranieri che al loro paese sono delle mezze tacche.

G. [Giuseppe] Fava

«La Rivista del Cinematografo»

Rattenuto sul filo del rasoio di un illogico conflitto sentimentale esasperato di erotismo, il racconto non precipita mai in dramma risolutivo, né smuove i personaggi da un atteggiamento che si ripete stancamente fino all'ultimo, malgrado i soprassalti che scuotono sovente il clima burrascoso in cui «nasce, vive e muore» per dirla con una frase fatta, l'amore di due esseri che nonostante tutto e a modo loro, si amano. Lui è un giovane intellettuale, un personaggio non precisamente passivo e tanto meno cinico, ma come svirilizzato, privo di una dimensione esatta, di una volontà precisa. Gli si addicono i mezzi toni, le ribellioni rientrate, la docile se pur vigile e dignitosa rassegnazione e anche quella certa carica di nobiltà che mette nel tentativo di far rinsavire la ragazza e nella comprensione del suo temperamento sfrenato che la rende irresponsabile dei tradimenti a rotazione di cui si macchia con una incoscienza che sconfinava nell'umiliazione e nella delusione; cioè nei toni grigi e sfumati che contrastano colla furia della protagonista, ma si addicono a quella specie di malato romanticismo di cui si è avvolto il personaggio maschile. *Un amore a Roma* è diretto da Dino Risi che ha adattato l'omonimo romanzo di Ercole Patti. Interessante come quadro di costume e descrizioni ambientali il film peraltro risulta a tratti dispersivo e poco avvincente e non di rado si avvertono sforzi di adattamento riscattati, però, da qualche bella pagina di sapore drammatico¹⁹.

«Bianco e Nero»

[...] L'apporto di Flaiano, scrittore piuttosto vicino a Patti, sotto diversi aspetti, e sceneggiatore esperto, [è consistito] nell'innesto di "idee drammatiche" su di un contesto trasposto con aderenza intima e con frequentatissima fedeltà anche alla lettera (certi dialoghi del romanzo di Ercole Patti, "Un amore a Roma", sono stati trasferiti quasi di peso nel film). Tali "idee drammatiche" funzionano tutte, si può dire, anche se il ritrovamento della ragazza di notte, sotto il diluvio, da parte di Marcello sa un po' di *ficelle*, d'altronde ben sfruttata dal regista. Fra le trovate più puntuali includerei in primo luogo la presenza clandestina di Anna ai funerali del padre di Marcello: presenza che sottolinea con efficacia il fondo affettuoso, tenero della sua indole. Fra questa "idee drammatiche" rientra anche l'introduzione di un personaggio importante che nel romanzo non esisteva: quello della ex amica del protagonista. Il film si apre anzi con una scena notturna di rottura, per incompatibilità di carattere, tra i due; e nella notte stessa, dopo la rottura, il giovane – in stato di disponibilità sentimentale – incontra Anna, in circostanze identiche a quelle del romanzo, dove egli era stato tuttavia dipinto invece come un alieno dalle relazioni stabili. Oltre ad introdurre questo personaggio, ad inventare le accennate situazioni, a sfrondare il romanzo di certi tratti riguardanti la redazione della rivista per cui Marcello lavora e l'*entourage* di suo padre, Flaiano ha eliminato taluni particolari più laidi, relativi ai rapporti intimi accettati dalla protagonista. Ma quest'ultima operazione non ha inciso in misura sensibile sulla definizione del suo carattere e delle reazioni di Marcello nei suoi confronti. (Più discutibile ed arbitraria può apparire, casomai, la diversa presentazione della casa paterna di Marcello, che Patti aveva opportunamente collocata in via

Boezio ai Prati, dall'“aria di distinzione ministeriale un po' decaduta”, perfettamente conveniente al clima familiare di aristocrazia papalina in dignitoso declino). Insomma, Flaiano ha fornito al regista un materiale delicato dal punto di vista psicologico e agile dal punto di vista narrativo, e Risi ne ha saputo approfittare, fornendo quella che è fino a oggi la sua prova più matura: un prodotto “medio” di più che decoroso livello, che mi auguro rappresenti la premessa di una attività più proficua – artisticamente parlando – di quella passata.

Il giudizio positivo che ho formulato sul film è infatti relativo sia all'opportunità che in Italia prenda sviluppo quel prodotto medio che per tanti anni è mancato alla nostra cinematografia (creando un percorso “vuoto”, sia ai precedenti del regista, che ha ora compiuto un passo innanzi abbastanza deciso, dopo quello più modesto rappresentato – nell'ambito del divertissement – da *Il mattatore*. *Un amore a Roma* non è dunque un'opera d'eccezione, ma semplicemente un film garbato e civile, il quale esprime alcune verità psicologiche in forma abbastanza appropriata. L'aspetto di esso che può lasciare un po' perplessi è l'interpretazione, in quanto due personaggi molto italiani come quelli dei protagonisti sono stati affidati a due attori stranieri, in conformità con un andazzo che si va diffondendo, agevolato in molti casi dalle coproduzioni. Superato lo sconcerto di partenza, è onesto tuttavia riconoscere che sia Mylène Demongeot sia Peter Baldwin, l'una francese, l'altro americano – danno vita a quelle figure in maniera più che plausibili. Rimane il fatto che la prassi del doppiato, applicato pressoché sistematicamente ai film italiani, è da condannarsi, sia in sé sia per le conseguenze negative che provoca agli effetti del formarsi di quella di attori di cui il nostro cinema ha tanto bisogno. Oltre ai due protagonisti, meritano ricordo Elsa Martinelli (che è l'ex amica), Maria Perschy, un'altra straniera (che è la temporanea fidanzata di Marcello), l'ottimo Claudio Gora (che è l'amico più maturo di Anna e padre della fidanzata di Marcello), non che – in una fugace parte di regista cinematografico – Vittorio De Sica, il quale non per la prima volta si è prestato a prendersi giuoco di se stesso²⁰.

«Cinema nuovo»

Un amore a Roma

Con *Un Amore a Roma* il regista di *Poveri ma Belli* ha palesemente voluto adeguarsi ai nuovi umori da qualche tempo circolanti nel cinema italiano e francese; la sua protagonista infatti, se esteriormente ricorda l'Aida de *La ragazza con la valigia*, in sostanza si rifà al tipico personaggio interpretato da Brigitte Bardot, soprattutto in *En cas de malheur*: la ragazza tutta istinti che, pur sinceramente innamorata, è nondimeno incapace di rifiutarsi alle occasioni erotiche che la vita le offre. Siamo insomma nell'ambito di sentimenti e situazioni ormai ben noti: tuttavia, il primo tempo di *Un amore a Roma* è senz'altro degno di ricordo, sia per la riuscita descrizione ambientale (belle le immagini della periferia romana e belle soprattutto le satiriche scene della vita di Cinecittà e il felice ritrattino del regista di film mitologici, impersonato da Vittorio De Sica), sia per la caratterizzazione di alcuni personaggi minori (come quello interpretato da Claudio Gora), sia infine per il semplice garbo con cui vengono presentati i due protagonisti e illustrati i loro primi rapporti.

Purtroppo in seguito la narrazione si disperde in inutili lungaggini, scendendo sempre più verso il livello del fumetto: l'immagine del disordine morale contemporaneo offertaci da Risi non si anima di alcuna nuova verità e non ha nemmeno quel vivace ardore polemico che fa la nobiltà se non la coerenza artistica dei film di molti nostri giovani registi. Probabilmente, se fosse stato possibile ridurre *Un amore a Roma* nelle dimensioni di una novella cinematografica non più lunga di una mezz'ora, questi difetti sarebbero stati se non eliminati almeno attenuati; ma una soluzione del genere sarebbe evidentemente apparsa troppo audace, a un consumato «routier» come Dino Risi, anche in un momento di rinnovare ambizioni espressive come quello da cui l'ultima sua opera è nata²¹.

«Intermezzo»

A prescindere dal testo letterario (che per altro è stato tradito in altri modi) l'opera cinematografica è però interessante per lo studio dei personaggi, discretamente approfondito e spesso riuscito, per la buona prestazione di Mylene [*sic*] Demongeot, aderente al difficile personaggio, e di Peter Baldwin. Bravo anche Claudio Gora in una delle sue tipiche caratterizzazioni. Ottima la fotografia. Fastidioso il commento parlato, sia se l'immagine parla di sé, sia nel caso contrario²².

«Image et Son»

L'Inassowie

Sur un scénario simpliste et généreux à souhait – un homme de lettres s'éprend d'une actrice de petite vertu, mais réussit cependant à triompher de cette passion néfaste – M. Dino Risi, qui semble pourtant honorablement doué, nous livre un penum digno de la presse du cœur. Nous ne sommes pas déçus car nous connaissons ses œuvres passées: «Pauvres mais beaux», un sketch dans «Amore in città»...

Nous subissons (citons Pêle-Mêle) le cabaret, une réception mondaine, le music-hall, une messe d'enterrement, la voiture de sport, la villa avec piscine, saus oublier le studio de prises de vues où nous avons la chance d'apercevoir Vittorio de Sica qui s'ennuie (cela se comprend) à faire travailler Mylène Demongeot. C'est bête, laid et ennuyeux. Elsa Martinelli et Jacques Sernas font pourtant l'impossible. Quant à Mylène Demongeot, elle reste égale à elle-même, c'est-à-dire détestable. La scène de rupture est un chef-d'œuvre d'obscénité larmoyante.

J. M.²³

«Image et Son»

L'Inassowie

Dino Risi est un habile faiseur qui sait exploiter à fond le genre «presse de cœur». On y retrouve tous les poncifs (voiture de sport, réceptions...). Malgré une réalisation honnête et une interprétation intelligente (excepté celle de Mylène Demongeot), ce film est ennuyeux et laid. Le tout est rehaussé d'une musique insi-

pide et vulgaire. Dino Risi avait réalisé «Pauvres mais beaux» : on n'attendait guère mieux de lui.

J. Mz.²⁴

«Cinéma 62»

L'Inassouvie

Prisonnier d'une classe sociale dévitalisée, l'homme se cherche. Pour être révélé à soi-même il a besoin d'autrui, et cette présence ne peut être trouvée qu'un dehors de son propre milieu. Mais sortir de l'aristocratie signifie déchéance : une fois trouvé, cet amour qui n'est en fait qu'un objet de consommation, il y a chez l'aristocrate une jouissance morbide dans la contemplation de sa dépravation, jouissance qui l'incite à poursuivre malgré tout cette descente aux enfers. L'issue possible est simple: il devient à son tour épave, ou bien il se cabre, rejette une liaison compromettante, et retourne dans son milieu. C'est cette dernière solution que choisit le personnage de Dino Risi, puisqu'à aucun moment l'étendard de la révolte n'a été levé.

Certes, le scénario relève directement d'un filon littéraire assez usé. Ce qui arrive à un aristocrate peut tout aussi bien arriver à des roturiers, et ce n'est qu'un épisode mineur de la lutte des classes.

Le film de Risi vient trop tard (bien que réalisé à Rome en 1960) après l'œuvre d'Antonioni, après «La Dolce Vita». Mais l'intérêt de son film réside non pas dans la facture cinématographique sans grande invention, conventionnelle et découpée comme un roman-photo, mais dans le ton et l'allure générale. Une insurmontable veulerie domina le tout: la mollesse de caractère du personnage central devant les femmes correspond à une certaine attitude de l'intellectuel italien devant les problèmes de l'amour. Conscient de la supériorité de ses facultés, il cherche à les dissimuler, tente sans cesse de se rabaisser et pour cela poursuit, dans ce qu'il croit être la naïveté et la simplicité d'une jeune fille qui n'est pas de son milieu, un impossible amour.

C'est ce qui fut le drame de Cesare Pavese, rongé, miné par sa liaison malheureuse avec une actrice, obsédé par un complexe de fixation; il en fut réduit au suicide. Du monde fellinien de la dissolution à la cruauté désespérée de «La Notte», l'Italien aboutit naturellement à Pasolini. En définitive, le film de Risi est beaucoup plus écrit que vu. De cette littérature cinématographique de l'incommunicabilité, issue de Moravia et de Pavese, dont Antonioni est le pape, Risi n'est que le sacristain trop zélé.

Pk.B.²⁵

«Westdeutsches Tagesblatt», Dortmund, 18 marzo 1961

Notti d'amore a Roma

C'era da aspettarsi che le immagini critiche del costume, messe in scena nella *Dolce vita* di Fellini, sarebbero stato ben presto imitate. Ennio Flaiano ed Ercole Patti hanno inventato la storia dello scrittore Marcello dal sangue blu, che si innamora del-

la stellina cinematografica Anna. Anna è però volubile, ha rapporti sempre con uomini nuovi, cosicché Marcello si rivolge alla brava borghese Eleonora. Il padre di questa, però, è uno degli amanti di Anna. Mentre Anna tocca il fondo ed Eleonora rivela il proprio egoismo, anche Marcello decade moralmente. Già da alcuni anni il regista Dino Risi, da quando ha abbandonato il film documentario, si dedica ad osservare in modo oggettivo smarrimenti e perdizioni dell'“uomo moderno”, che però è molto meno malato della moda malata di tali rivelazioni cinematografiche. Dove c'è luce, c'è anche ombra. Le ombre del vizio di solito si rivelano un affare più sicuro. L'americano Peter Baldwin, la francese Mylène Demongeot, la tedesca Marina Perschy e l'italiano Vittorio De Sica (nel ruolo di un regista cinematografico) interagiscono nel senso della coproduzione, ma ognuno per conto proprio²⁶.

[Anonimo]

«Kölnische Rundschau», 7 maggio 1961

Notti d'amore a Roma

Notti d'amore sul Mississippi e a Siviglia, notti d'amore di Ercole e di Lucrezia Borgia: il titolo è ormai consumato, e così anche il contenuto della recente creazione romana, anche se si atteggia con orgoglio ad erede della *Dolce Vita*, della critica sociale e del Neorealismo italiano.

«Capisco che oggi *L'opera da tre soldi* non è più così rivoluzionaria come negli anni Trenta, visto che oggi i direttori d'orchestra sposano con disinvoltura le mannequins» ha affermato Marlene Dietrich durante la sua ultima *tournee* in Germania. Questo lo poteva percepire la stessa Giulietta Masina al suo debutto tedesco in *Das kunstseidene Mädchen*²⁷ e questo vale anche per i giochi dell'alta società romana. Figli di nobili con stelline e reginette di bellezza: ne sono strapiene le pagine pettegole della stampa scandalistica. Chi ha ancora voglia di avere grande successo così, deve avere grandi capacità artistiche o essere distribuito dalla signora Kubaschewsky²⁸ oppure deve censurarsi in un volontario autocontrollo.

Tutto questo non appartiene a Dino Risi, pur avendo [il regista] ingaggiato lo sceneggiatore di Fellini, Ennio Flaiano, riprodotto la sua scenografia cupa e avendo creato un eroe negativo di nome Marcello, a cui ha affidato il ruolo del figlio di un funzionario della corte papale.

Il suo film però si distingue molto da *La dolce vita* di Fellini. Risi non rovista nel fango con la cinpresa e non mette in scena spogliarelli dalle pie velleità. Il suo film è piuttosto uno studio psicologico molto freddo e sobrio, attento allo sfondo sociale, un po' elegiaco e nichilista come tutta la morale cinematografica italiana; ma questa storia della stellina ossessionata e sfinita è credibile. L'immagine è vera, moderna e alla fine non c'è nessun simbolo di pesce viscido che scruta il mare vuoto.

La ragazza Anna, invece, dalla casa nobile romana fa ritorno al varietà. Il suo fidanzato Marcello non sente più passione, né compassione. Ma proprio allora, però, inizia la compassione dello spettatore. Ora domina la scena un po' di quella salvifica acrobazia di grazia che il giovane Fellini sapeva utilizzare così magistralmente con i suoi nullatenenti e vagabondi.

L'onda italiana si è infranta nelle ultime settimane con violenza contro Colonia.

Questa *nuova onda* non è tutto. Ancora alcuni film di questo genere di critica sociale e bisbigli nel letto e l'ultima moda è codificata.

La cosa sorprendente e affascinante in *Un amore a Roma* è stato il nuovo volto di Mylène Demongeot e la grande recitazione di Peter Baldwin, che può diventare un modello di amante completamente nuovo nella vecchia Europa²⁹.

Anton Sterzl

«Süddeutsche Zeitung», 1 agosto 1961

Notti d'amore a Roma

Se un playboy (Peter Baldwin) incontra una playgirl (Mylène Demongeot), non è detto che ne venga fuori un gioco divertente. Per lui infatti è fatalmente il grande amore unito alla gelosia feroce; lei invece è un po' ninfomane e non può evitare di esserlo. «Sono una cagna», dice lei, e non ha nulla da aggiungere. Anche il playboy se ne rende conto presto, e in seguito se ne renderà conto più volte. Ogni volta che lei dice di essere a Milano, in realtà è nel suo appartamento, e non da sola. Lui soffre terribilmente, e anche se donne così affascinanti come Fulvia (Elsa Martinelli) e Eleonora (Maria Perschy) gli si gettano letteralmente al collo, la sua sofferenza non si allevia. Il tutto ha la tragicità melodrammatica della Traviata senza canto. Dino Risi ha descritto con grande precisione l'ambiente – anche l'atmosfera nello studio cinematografico – e questo compensa qualche sofferenza davanti e sullo schermo³⁰.

NOTE

¹ LORENZO CODELLI, *Dino Risi*, «Positif», n. 147, 9/1972, p. 25. La predilezione del regista a ritenere un attore non italiano più adatto ad un ruolo di "intellettuale" torna nel successivo *Il sorpasso*, in cui è il francese Jean Louis Trintignant a interpretare Roberto Mariani, timido e introverso studente universitario.

² ANTONIO DEBENEDETTI, *Un piccolo grande Novecento. Conversazione con Paolo Di Paolo*, cit., pp. 109-110.

³ VALERIO CAPRARA, *Bestiario metropolitano*, in *Dino Risi: maestro per caso*, cit., pp. 33-34. Nel suo *Il buono, il brutto, il cattivo: storie della storia del cinema italiano*, Napoli, Guida, 2006, p. 142, Caprara acutamente mette in relazione *Un amore a Roma*, definendolo «sottostimato», con il contemporaneo *La ragazza con la valigia* di Valerio Zurlini, «storia dell'aspirante soubrette che fa perdere la testa a un romantico ragazzino [...] apologo di magica leggerezza sul fascino di quella struggente impossibilità del possesso».

⁴ CLAUDIO CARABBA, *Dino Risi. Gli anni facili*, cit., p. 52.

⁵ *Ivi*, p. 53.

⁶ In SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit., p. 472.

⁷ VALERIO CAPRARA, *La difficile arte dell'equilibrio*, in *Dino Risi. Maestro dell'equilibrio e della leggerezza*, a cura di Angela Prudenzi e Cristina Scognamiglio, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002, p. 19.

⁸ PAOLO D'AGOSTINI, *Dino Risi*, Milano, Il castoro, 1995, pp. 44-45.

⁹ *Ornella* è il terzo episodio del film di Risi *Vedo nudo* del 1969, il racconto di un malinconico amore omosessuale, un'altra storia di solitudine e incomunicabilità, ma raccontata con tutt'altre corde.

¹⁰ Questo brano è già inserito in *Bestiario metropolitano* di VALERIO CAPRARA. Cfr. pp. 192-193.

- ¹¹ Dino Risi, Aldo Viganò, Milano, Moizzi, 1977, pp. 63-65.
- ¹² FRANCO CORDELLI, *Vacanze romane. Set. Protagonisti. Film*, Alessandria, Falsopiano, 2008, pp. 101-102.
- ¹³ Mentre Anna cambia pochissimo dal testo cartaceo al testo filmico, rimanendo, fondamentalmente, "l'oscuro oggetto del desiderio" del protagonista maschile, il personaggio che si trasforma, nel passaggio dal romanzo al film, è indubbiamente Marcello. Il giovane Conte Cenni messo in scena da Risi è diverso da quello descritto nella sceneggiatura, che a sua volta si allontana dal protagonista cui aveva dato vita Patti. Tutti e tre hanno la stessa "magnifica ossessione", ma, così come le psicologie, i caratteri e le storie dei loro tre autori divergono, così muta il personaggio da loro creato. Se «Madame Bovary c'est moi» valeva per Gustave Flaubert, ancor più si può ipotizzare che nei differenti Marcello Cenni raccontati ci siano Ercole Patti, Ennio Flaiano e Dino Risi, con le loro diversità. Ognuno degli autori si immedesima, in qualche modo, col "proprio" protagonista, ognuno dei racconti è anche una forma di autobiografia.
- ¹⁴ SEBASTIANO GESÙ, LAURA MACCARRONE, *Ercole Patti. Un letterato al cinema*, Catania, Maimone, 2004, p. 144.
- ¹⁵ EMILIANO MORREALE, *Mario Soldati: le carriere di un libertino*, Recco, Le Mani, 2006, p. 202. L'articolo di Soldati è stato pubblicato su «Avanti!», 2 aprile 1961.
- ¹⁶ Secondo la scheda dell'Archivio del cinema italiano, costituito dall'ANICA con il contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento dello Spettacolo, e curato da Aldo Bernardini, la lunghezza del film è di 2649 metri. Invece per il *Jugendprotokoll*, ovvero il documento della censura tedesca che contiene la «Motivazione della valutazione ai sensi del § 6 della legge per la protezione della gioventù in pubblico», datato 8 febbraio 1961, il film è lungo 2952,7 metri e dura 108 minuti. La certificazione, dopo una scheda tecnica, si conclude disponendo che «il film dovrebbe quindi essere considerato in grado di pregiudicare l'educazione dei giovani per l'efficienza mentale e sociale. Il Comitato ha pertanto deciso di distribuire il film solo ai maggiori di 18 (diciotto) anni».
- ¹⁷ Subito dopo *Le notti di Cabiria* i destini artistici di Fellini e della moglie si allontanano. Nel 1958 l'attrice è la protagonista principale di *Fortunella*, scritto dai medesimi autori di *Le notti di Cabiria* (Pinelli, Fellini e Flaiano), ma diretto da Eduardo De Filippo. Secondo Moraldo Rossi, Fellini ideò *Fortunella* «per non avere tra i piedi Giulietta nel momento più duro della preparazione della *Dolce vita*» (Moraldo Rossi e Tatti Sanguineti, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 101). Nell'anno successivo la Masina partecipa, accanto ad Anna Magnani, a *Nella città l'inferno*, diretto da Renato Castellani. Va poi su due set tedeschi, per interpretare *Jons und Erdme (La donna dell'altro)* di Victor Vicas e *Das kunstseidene Mädchen (La gran vita)* di Julien Duvivier, del 1960, che ha avuto il visto della censura italiana nel febbraio del 1961 ed è stato poi distribuito in Italia solo nell'aprile successivo. L'attrice ha raccontato con passione questa sua esperienza tedesca in un'intervista radio di Renato Turi del 13 agosto 1961, dicendo: «Ho girato due film in Germania perché m'è sembrato che di tutti i soggetti che mi avevano offerto erano quelli che rispondevano di più alle mie ambizioni. Un film buono lo si può fare in Germania, lo si può fare in Francia, lo si può fare in America, lo si può fare in Africa, lo si può fare, fra un po', su Marte, perciò non ho altro da dire. Mi son trovata bene: il cinema è una grande famiglia, perciò per noi attori, come per tutti gli altri componenti di una troupe cinematografica, pur di fare un buon film è completamente indifferente lavorare in un paese o in un altro». Giulietta Masina torna al cinema italiano nel 1965, diretta dal marito in *Giulietta degli spiriti*.
- ¹⁸ Dalla recensione si evince che il film era programmato nei cinema romani Capranica, Ariston, Roxy e New York.
- ¹⁹ GIACINTO CIACCIO, «La Rivista del Cinematografo», anno XXXIV, n. 2, febbraio 1961, p. 61.
- ²⁰ GIULIO CESARE CASTELLO, «Bianco e Nero», anno XXII, nn. 2/3, febbraio-marzo 1961, pp. 129-132.
- ²¹ V. S. [VITTORIO SPINAZZOLA], «Cinema nuovo», anno X, n. 151, maggio-giugno 1961, p. 250.
- ²² [Anonimo], «Intermezzo», 28 febbraio 1961, anno XVI, n. 3/4, p. 4.
- ²³ JEAN MAZÉAS, «Image et Son», anno XVII, n. 156, 11/1962, p. 39.
- ²⁴ JEAN MAZÉAS, «Image et Son», anno XVIII, Saison 63, p. 156.
- ²⁵ PATRICK BUREAU, «Cinéma 62», anno VIII, n. 69, 9/1962, p. 120.
- ²⁶ «Westdeutsches Tagesblatt». Es war zu erwarten, daß Fellinis anklagendes Sittenbild vom „süßen Leben“ schon bald kopiert werden würde. Ennio Flaiano und Ercole Patti erfanden die Story vom blaublütigen Schriftsteller Marcello, der sich in die Filmeleinan Anna vergafft. Anna jedoch ist haltlos, treibt es mit immer neuen Männern, so daß sich Marcello der gutbürgerlichen Eleonora zuwendet. Deren Papa gehörte aber zu Annas Liebhabern. Dieweil Anna völlig auf den Hund kommt und

Eleonora ihre Eigensucht enthüllt, kommt auch Marcello seelisch herunter. Regisseur Dino Risi verlegt sich seit seiner Abkehr vom Dokumentarfilm schon seit Jahren auf ein angeblich objektives Beobachten von Verwirrung und Verirrung, Leere und Verlorenheit des „modernen Menschen“, der jedoch weitaus weniger krank ist als die einseitige Modekrankheit solcher Filmenthüllungen. Wo Licht ist, ist auch Schatten. Die Lasterschatten erweisen sich meistens als geschäftssicherer. Der Amerikaner Peter Baldwin, die Französin Mylene Demongeot, die Deutsche Marina Perschy und der Italiener Vittorio de Sica (in der Studie eines Filmregisseurs) spielen im Sinne der Coproduktion zusammen und sonst nur nebeneinander.

²⁷ *Das kunstseidene Mädchen (La gran vita)* di Julien Duvivier, del 1960.

²⁸ Ilse Kubaschewski è stata una delle più rinomate produttrici cinematografiche della Germania ed ha ricevuto nel 1986 la Filmband in Gold, il più prestigioso premio cinematografico del suo Paese, assegnatole «per il suo continuo eccezionale contributo al cinema tedesco nel corso degli anni».

²⁹ *„Kölnische Rundschau“*. Liebesnächte am Mississippi und in Sevilla, Liebesnächte des Herkules und der Lukrezia Borgia: der Titel ist allmählich verbraucht und beinahe auch der Inhalt der jüngsten römischen Kreation, selbst wenn sie sich stolz als Dolce-Vita-Nachfolge, Sozialkritik und Neoverismo italiano gebärdet.

„Ich begreife es, dass heute die Dreigroschenoper nicht mehr so revolutionär wirkt wie in den dreißiger Jahren, wenn heute Generalmusikdirektoren mit schöner Selbstverständlichkeit Mannequins heiraten“, sagte Marlene Dietrich bei ihrem letzten Deutschland-Gastspiel. Das gleiche konnte Giulietta Masina bei ihrem deutschen Debüt im „Kunstseidenen Mädchen“ verspüren, und es gilt beinahe auch schon für die römischen Spiele der high society. Adelige Söhne mit Starlets und Schönheitsköniginnen: davon quellen Reportageseiten und Klatschspalten über. Wer damit noch Furore machen will, der muß schon von künstlerischem Höhenflug emporgetragen werden, bei Frau Kubaschewsky im Verleih stehen oder von der Freiwilligen Selbstkontrolle verstümmelt werden.

All das war Regisseur Dino Risi nicht beschieden, obwohl er sogar Fellinis Drehbuchautor Ennio Flaiano und einen Teil seiner düsteren Stimmungsdekoration übernommen hatte, einen negativen Helden namens Marcello beschäftigte und diesen sogar Sohn eines päpstlichen Hofbeamten sein ließ. Aber sein Film unterscheidet sich doch sehr stark von Fellinis „Dolce vita“. Er wühlt nicht mit der Kamera im Schmutz und veranstaltet nicht strip-tease mit Frömmigkeitsanwandlungen. Sein Film ist vielmehr eine sehr kühle und nüchterne psychologische Studie auf sozialem Hintergrund, ein wenig elegisch und nihilistisch wie die ganze italienische Filmmoral; aber man kann ihm die Geschichte dieses besessenen und ausgehöhlten Starlets glauben. Das Bild ist wahr, modern und zum Schluß start kein qualliges Fischsymbol ins nichtige Meer.

Das Mädchen Anna geht vielmehr vom römischen Adelshaus zurück in das Variété. Ihr Freund Marcello empfindet nicht mehr Leidenschaft und nicht Mitleid. Gerade da aber setzt das Mitleid des Zuschauers ein. Jetzt wird fast ein wenig von jener heilsamen Gnadnakrobatik zur Szene, die der frühere Fellini mit seinen Habenichtsen und Landstreichern so meisterlich verstand.

Die italienische Welle brandete in den letzten Wochen stark gegen Köln. Neue Welle war nicht alles. Noch einige Filme aus diesem Genre von Sozialkritik und Bettgeflüster – und die neue Masche ist kodifiziert.

Das Überraschende und Faszinierende in den „Liebesnächten“ war das neue Gesicht der Mylene Demongeot und das große Spiel von Peter Baldwin, der ein völlig neuer Liebhabertyp im alten Europa werden kann.

³⁰ *„Süddeutsche Zeitung“*. Wenn ein Playboy (Peter Baldwin) ein Playgirl (Mylène Demongeot) trifft, muß daraus noch lange kein vergnügtes Spiel werden. Bei ihm ist es nämlich fatalerweise die große Liebe mit wilder Eifersucht; sie aber liegt ein bißchen auf der nymphomanischen Seite und kann das Mäusen nicht lassen. „Ich bin ein Miststück“, sagt sie, und dem ist nichts hinzuzufügen. Der Playboy merkt das auch bald, aber dann will er es dauernd wieder merken. Immer wenn sie sagt, sie sei in Mailand, ist sie in Wirklichkeit in ihrer Wohnung, und das nicht allein. Er leidet darunter fürchterlich, und selbst wenn sich ihm so reizende Damen wie Fulvia (Elsa Martinelli) und Eleonora (Mary Perschy) förmlich an den Hals werfen, lindert das seine Leiden nicht. Das ganze hat die kolportagehafte Tragik von La Traviata ohne Gesang. Recht genau hat Dino Risi das Milieu gezeichnet – auch den Ton im Filmatelier – und das tröstet über manche Leiden vor und auf der Leinwand hinweg.

we

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., «Segnalazioni cinematografiche», Roma, Centro Cattolico Cinematografico, 1961, vol. XLIX.
- AA.VV., *Elsa Martinelli: diva controversia*. Pubblicazione edita in occasione del Convegno presso il Cinema Trevi, 3-7 maggio 2006. Cineteca Nazionale, Roma, 2006.
- MINO ARGENTIERI e IVANO CIPRIANI, *Quindici anni di «vigilanza» (1946-1960)*, in *Censura e spettacolo in Italia*, a cura di Fernaldo Di Giammatteo e Giorgio Moscon, «Il ponte», novembre 1961.
- MINO ARGENTIERI, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974; «Riga», n. 18, a cura di Marco Belpoliti e Elio Grazioli, Milano, Marcos y Marcos, 2001.
- Millenovecento60. Il cinema italiano del 1960*, a cura di Corrado Borsa, Paola Olivetti, Alessio Vacchi, Veronica Romano, Marta Teodoro, Baldo Vallero, Luciano Perretti, Torino, Edizioni Kaplan, 2007.
- Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*, a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, Bari, Edizioni Dedalo, 1988.
- VALERIO CAPRARA, *Dino Risi: maestro per caso*, Roma, Gremese, 1993.
- VALERIO CAPRARA, *La difficile arte dell'equilibrio*, in *Dino Risi. Maestro dell'equilibrio e della leggerezza*, a cura di Angela Prudenzi e Cristina Scognamiglio, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.
- SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Milano, Bompiani, 2002..
- LORENZO CODELLI, *Dini Risi*, «Positif», n. 147, 9/1972.
- FRANCO CORDELLI, *Vacanze romane. Set. Protagonisti. Film*, Alessandria, Falsopiano. 2008.
- BARBARA CORSI, *Con qualche dollaro in meno*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- ANTONIO COSTA, *Federico Fellini. La dolce vita*, Torino, Lindau, 2010.
- COSTANZO COSTANTINI, *La Dolce Vita ha 50 anni: un capolavoro accolto alla prima con fischi e sputi*, «Il Messaggero», 3 gennaio 2010.
- PAOLO D'AGOSTINI, *Dino Risi*, Milano, Il castoro, 1995.
- SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003.
- La storia del cinema italiano 1960/1964*, volume X, a cura di Giorgio De Vincenti, Venezia, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Scuola Nazionale di Cinema, 2001.

- ANTONIO DEBENEDETTI, *Il sesso e le ciniche passioni di una borghesia senza auto*, «Il Corriere della Sera», 21 ottobre 2001.
- ANTONIO DEBENEDETTI, *Un piccolo grande Novecento. Conversazione con Paolo Di Paolo*, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.
- ORESTE DEL BUONO, *Prefazione*, in Ennio Flaiano, *Una e una notte*, Milano, Bompiani, 1959.
- MYLÈNE DEMONGEOT, *Tiroirs secrets*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2001.
- VITTORIO DE SICA, *Lettere dal set*, a cura di Emi De Sica e Giancarlo Governi, Milano, SugarCo, 1987.
- FERNALDO DI GIAMMATTEO, *Lo sguardo inquieto*, Firenze, La Nuova Italia, 1994; *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981.
- ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, Milano, Rizzoli, 1978.
- ENNIO FLAIANO, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Milano, Bompiani, 1986.
- ENNIO FLAIANO, *L'uovo di Marx*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987.
- ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988.
- ENNIO FLAIANO, *Tonio Kröger, "Trattamento" inedito. Riduzione cinematografica del romanzo di Thomas Mann*, a cura di Maria Sepa, Lecce, Piero Manni, 1989;
- ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di Diana Rüesch e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1995.
- ENNIO FLAIANO, *Introduzione*, in Lori Sammartino, *La domenica degli italiani*, Milano, Isbn Edizioni, 2009.
- SEBASTIANO GESÙ, LAURA MACCARRONE, *Ercole Patti. Un letterato al cinema*, Catania, Maimone, 2004.
- Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi, 1945-1995*, a cura di Jean A. Gili e Aldo Tassone, Firenze, Il castoro, 1995.
- MARCO GIUSTI, *Volevo morire nel 2000 a Waterloo...*, «Il Manifesto», 22 dicembre 2006.
- GIOVANNA GRASSI, *Il ritorno di «Sciuscìa»*, «Il Corriere della Sera», 24 luglio 1995.
- La dolce vita di Federico Fellini*, a cura di Tullio Kezich, Rocca San Casciano, Cappelli, 1959; TULLIO KEZICH, *Fellini*, Milano, Camunia, 1987.
- ENRICO LANCIA, FABIO MELELLI, *Attori stranieri del nostro cinema*, Roma, Gremese, 2006.
- MARCO LODOLI, *Amore a Roma ecco il romanzo dell'estate*, «La Repubblica», 28 luglio 2002.
- L'età dell'oro. Cinema italiano 1960-1964*, a cura di Pierpaolo Loffreda, Edizioni di Cineforum, Pesaro 2001.
- GIULIETTA MASINA, a cura di Costanzo Costantini, *Gelsomina: Giulietta Masina racconta*, Roma, Il calamo, 2001.
- IRENE MAZZETTI, *I film di Dino Risi*, Roma, Gremese, 2008.
- MARIA MERCADER, *La mia vita con Vittorio De Sica*, Milano, Mondadori, 1978.
- PAOLO MEREGHETTI, *Dizionario dei film 2008*, Milano, Baldini e Castoldi, 2008.

- LINO MICCICHÈ, *I "meravigliosi anni" anni '60*, in *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, a cura di Claver Salizzato, Venezia, Marsilio, 1989.
- LINO MICCICHÈ, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Una vita difficile di Dino Risi. Risate amare nel lungo dopoguerra*, a cura di Lino Micciché, Venezia, Marsilio, 2000.
- ANNA MARIA MORI, *Catherine, autoritratto di una diva inossidabile*, «La Repubblica» 28 marzo 1994.
- EMILIANO MORREALE, *Mario Soldati: le carriere di un libertino*, Recco, Le Mani, 2006.
- ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma. Commedia in due tempi e quattro quadri di Ercole Patti*, in «Sipario», n. 7/8, luglio-agosto (numero 159-160) del 1959.
- ERCOLE PATTI, *Introduzione*, in Lori Sammartino, *Amore a Roma*, Milano, Minerva, 1960.
- ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, Milano, Bompiani, 1961.
- ERCOLE PATTI, *Cronache romane*, Milano, Bompiani, 1962.
- ERCOLE PATTI, *Roma amara e dolce: vita di giovane scrittore*, Milano, Bompiani, 1972.
- DAISY PERROTTI, *A colloquio con Flajano sul "Marziano a Roma"*, «Il Paese», 13 febbraio 1960.
- Via Tuscolana, 1055, dal nitrato d'argento al digitale*, a cura di Adriano Pintaldi, Roma, Cinecittà Holding, s.d.
- GIORGIO PULLINI, *Dal romanzo «Graziella» di Patti al film «La seduzione» di Di Leo*, in *Scrivere per il cinema. Atti dei Convegni. Padova, 17-19 novembre 2003 e 25-26 novembre 2004*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Farah Polato, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005.
- DINO RISI, *I miei mostri*, Mondadori, Milano, 2004.
- MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna/Le Mani, 2001.
- GIOVANNI RUSSO, *Con Flaiano e Fellini a via Veneto: dalla "Dolce vita" alla Roma di oggi*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2005.
- EUGENIO SCALFARI, *La sera andavamo in via Veneto: storia di un gruppo dal Mondo alla Repubblica*, Milano, Mondadori, 1986.
- LUCILLA SERGIACOMO, *Invito alla lettura di Ennio Flaiano*, Milano, Mursia, 1996.
- ELENA STANCANELLI, *Nei quartieri alti con Ercole Patti*, «La Repubblica», 10 aprile 2008.
- EMANUELE TREVI, *La Roma di Flaiano. Via Veneto ma anche le periferie, così lo scrittore riuscì a capire l'Italia*, «La Repubblica», edizione romana, 3 marzo 2010.
- MARIO VERDONE, *Il cinema a Roma*, Roma, Edilazio, 2003.
- Dino Risi*, Aldo Viganò, Milano, Moizzi, 1977.

