

in
Scena

Fabrizio Natalini

ENNIO FLAIANO

una vita nel cinema

Introduzione di Walter Veltroni



ARTEMIDE EDIZIONI



collana diretta da Edo Bellingeri

Volumi usciti

Edo Bellingeri, *Il diavolo e l'amore. I Don Giovanni di Maurizio Scaparro*

Fabrizio Natalini

ENNIO FLAIANO
una vita nel cinema

Introduzione di Walter Veltroni



ARTEMIDE EDIZIONI

© 2005 Artemide Edizioni S.r.l.
00164 Roma, Via F. De Ficoroni, 14/F
Tel/Fax 06-5818724/06-5882196
E-mail: ed.artemide@tiscali.it
www.artemide-edizioni.com

Direttore editoriale: Vincenzo Innocenti Furina
Ufficio commerciale: Antonella Iolandi

Grafica di copertina: Lucio Barbazza
Illustrazione di copertina:
Ennio Flaiano in una fotografia di Pasquale De Antonis, Pescara

Finito di stampare nel mese di luglio 2005
da XPress s.r.l., Via Lucio II, 82 - Roma

ISBN 88-7575-017-3

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Beni Culturali Musica Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

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

È vietata la riproduzione – anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la copia fotostatica – senza la preventiva autorizzazione scritta
della Casa Editrice.

INDICE

VII	Introduzione di Walter Veltroni
1	Ennio Flaiano. Immagini da una vita
17	1. Una giovinezza mortificata
27	2. Roma e il cinema: apprendistato di un autore
41	3. Roma città libera
49	4. Letteratura, riviste e cinema
61	5. L'incontro con Fellini
75	6. Le prime delusioni, i primi successi
91	7. Uno sceneggiatore affermato
101	8. L'incontro con Blasetti e Zampa
115	9. Inquietudine e ricerca del passato
133	10. L'inquietudine continua, le storie restano sulla carta
147	11. Fregene, via Veneto e «La dolce vita»
165	12. Il Marziano e Roma
183	13. L'anno più buio
203	14. L'avventura americana
213	15. Un'anima in pena, in giro per il mondo
231	16. «La morte ha la faccia di certe signore che telefonano al bar»
245	17. «Oggi il cinema non lo faccio quasi più»
253	18. Attualità di Flaiano
271	Filmografia
297	Bibliografia



Immagine da *Omaggio a Flaiano*, mostra fotografica tenuta presso la Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma, dal 28 ottobre al 30 novembre 1986

INTRODUZIONE

Credo di poter affermare che scrivendo questo testo, Fabrizio Natalini non ha prodotto solamente uno studio biografico su Ennio Flaiano, ma anche un ritratto documentato e appassionante sul “carattere” e sulla storia degli italiani.

L’occhio (e la penna) di Flaiano, infatti, sono secondo me uno dei punti di vista più profondi e sinceri su quello che noi siamo, sulle nostre qualità, sulle nostre illusioni, sui nostri inguaribili difetti, su tutto quanto la sua intelligenza e la sua sensibilità sono riuscite a cogliere e a restituirci con un’attività che, come ben dimostra il lavoro di Natalini, è la testimonianza di una capacità di vivere il ruolo di intellettuale e di artista in maniera originale, ampia, tutta particolare e, purtroppo, sempre più rara.

Questo libro è anche la documentazione di una stagione eccezionale per l’Italia e per Roma, di un periodo di intenso fermento culturale del quale Flaiano fu una delle “anime” più fervide, dimostrando la sua penetrante arte critica, la drammaturgia, la letteratura e regalando al nostro cinema progetti e idee che ne hanno segnato la storia.

Penso, per esempio, all’intenso e proficuo sodalizio che ebbe con Fellini e, come ben documenta Natalini, al modo in cui dal loro rapporto e dalla scrittura piena di ironia, di sensibilità e di fantasia di Flaiano, nacquero, per citarne solo alcune, opere come *Il bidone*, *8^{1/2}*, *La dolce vita*.

Vediamo, tra queste pagine, raccontato con attenzione e puntualità un percorso fatto da una grande passione, da tutto quello che Flaiano mise nel suo amore per il cinema, nella sua attività di sceneggiatore, lavorando a più stesure alla volta, intessendo rapporti con registi anche lontani tra loro, da Blasetti a Antonioni, da Zampa a Germi, in un complesso rapporto con un ambiente che alla fine lo deluse e non arrivò a soddisfare completamente le sue aspirazioni.

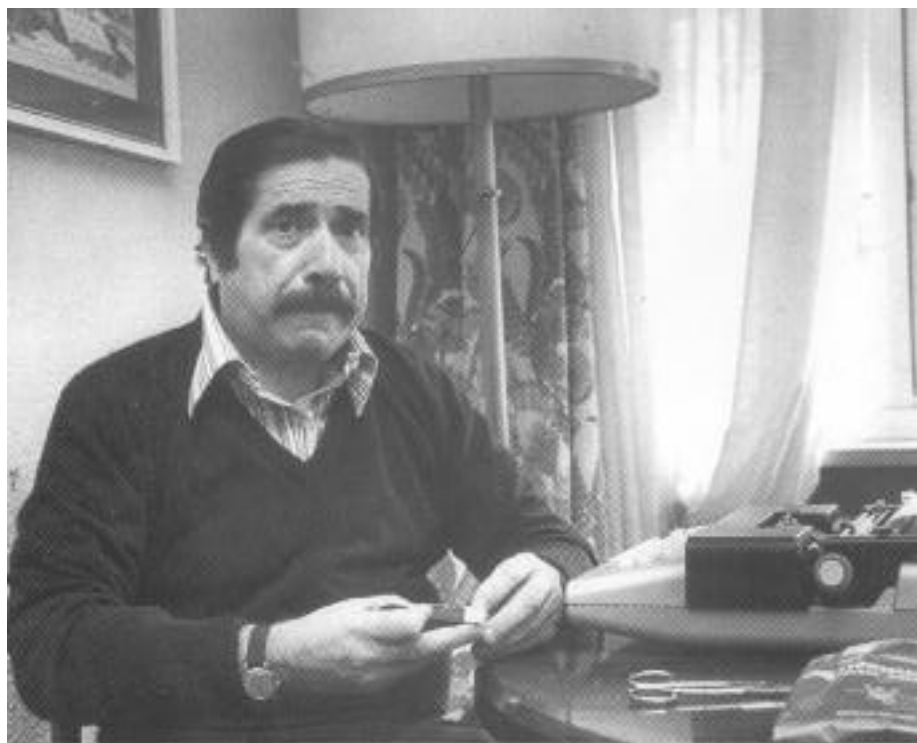
Il lavoro di Natalini è, nella sua completezza, un importante contributo per fornire un quadro il più possibile ampio sull'opera di Flaiano, superando definitivamente quella tendenza superficiale che purtroppo per molti anni lo ha considerato in modo troppo riduttivo, riferendosi a lui soprattutto come a un brillante produttore di battute e aforismi, fotografo letterario del costume.

Leggendo quanto scritto da Natalini emerge con chiarezza, invece, quanto questo aspetto sia soltanto uno dei tanti lati di uno scrittore poliedrico e "irregolare", che proprio per questa sua atipicità ha dovuto subire per troppo tempo gli esiti di quel conformismo culturale e sociale che egli ha così ben rappresentato e messo alla berlina.

Flaiano è stato certamente una delle "anime" più feconde, originali e sensibili della vita culturale italiana del secondo dopoguerra, e credo che dalla lettura di questo testo possa trasparire la consapevolezza di quanto, oggi, lo sguardo, la capacità critica, la sincera passione che il cinismo di Flaiano lascia palesemente trasparire, sarebbero di grande aiuto al ruolo che il cinema, la letteratura, il giornalismo devono svolgere, poiché tutti noi abbiamo bisogno di un angolo di osservazione della realtà il più originale possibile, denso di idee, di storie, di punti di vista utili a fornirci nuovi elementi di interpretazione e di comprensione di quanto stiamo vivendo.

Certamente, con il suo inconfondibile stile, con la sua penna tagliente e amara, Flaiano ci saprebbe regalare ancora lucide scritture sulle quali specchiarci, feroci analisi e ritratti impietosi, storie dalle quali, assieme a un agro sorriso, estrarre uno spunto di riflessione e di verità: *"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 puo' dire che non abbia tentato"*.

ENNIO FLAIANO
IMMAGINI DA UNA VITA





Il padre Cetteo.



La madre Francesca.



Il fratello Nino, Ennio e la madre Francesca.



Ennio Flaiano
nel collegio di Fermo,
all'età di sette anni.



Ennio Flaiano a diciotto anni.



Ennio Flaiano con Lilli Nostini agli inizi degli Anni Trenta a Roma.



Il sottotenente del Genio Ennio Flaiano, al centro, con alcuni commilitoni in Africa Orientale



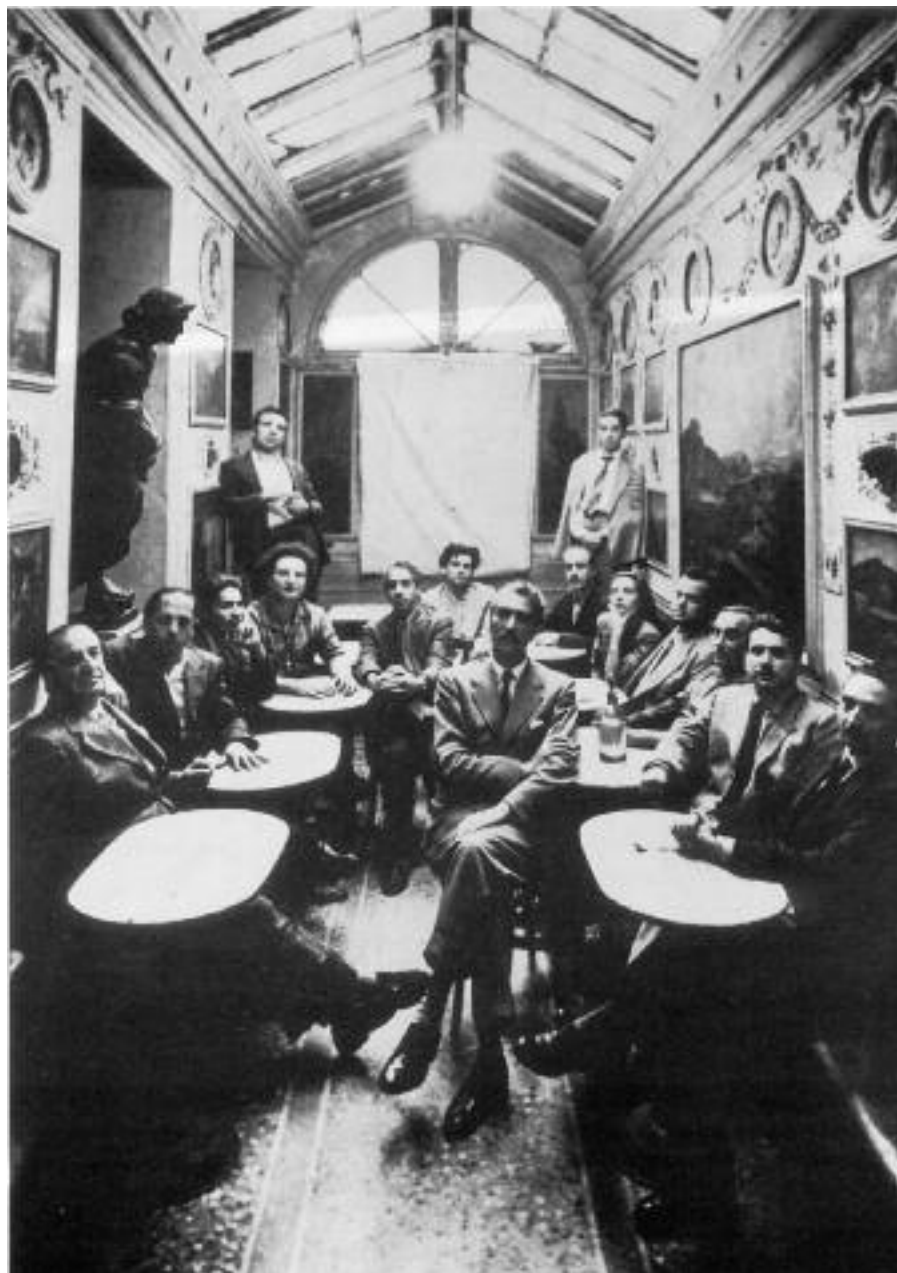
Il sottotenente Ennio Flaiano, primo a sinistra, in Africa con alcuni commilitoni (1936).



Ennio Flaiano con la moglie Rosetta.



Ennio Flaiano, nel 1942. La foto è di Romolo Marcellini.



Al Caffè Greco, da sinistra: Aldo Palazzeschi, Goffredo Petrassi, Mirko, Carlo Levi, Afro, Pericle Fazzini, Renzo Vespignani, Orfeo Tamburi, Libero de Libero, Sandro Penna, Lea Padovani, Orson Welles, Mario Mafai, Ennio Flaiano, Vitaliano Brancati.



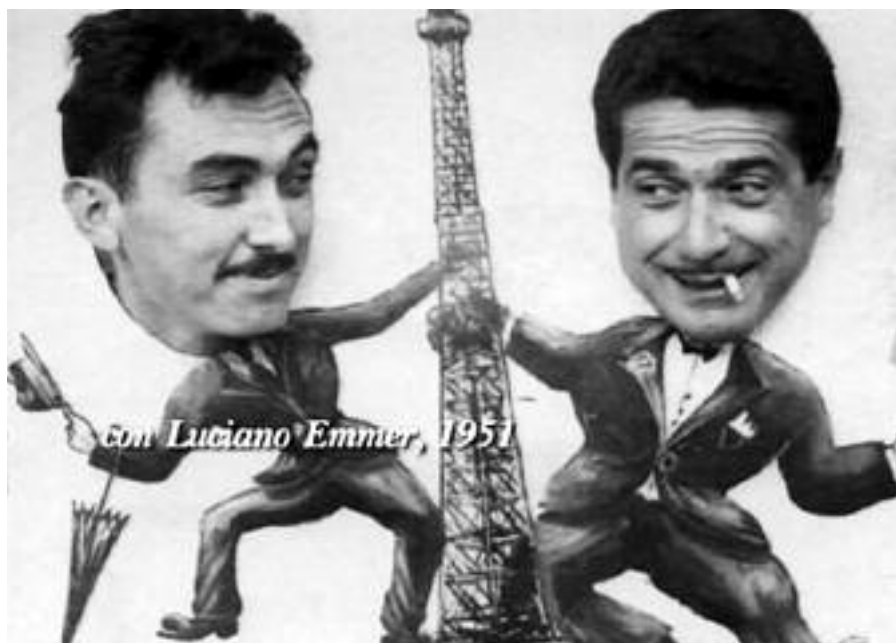
Ennio Flaiano proclamato vincitore della prima edizione del Premio Strega, nel 1947.



Ennio Flaiano con Cesare Pavese al Premio Strega, nel 1952.



Ennio Flaiano con Aldo Fabrizi e Giorgio De Lullo in una scena del film *Mio figlio professore*.



Ennio Flaiano con Luciano Emmer a Parigi in una foto ricordo.



Federico Fellini, Ennio Flaiano e Anita Ekberg.



Ennio Flaiano con Mino Maccari.



Alberto Moravia, il libraio Rossetti, Ennio Flaiano e Giuseppe Ungaretti nella libreria di Via Veneto.



Ennio Flaiano



Ennio Flaiano e Federico Fellini a Fregene.



1971. Il Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat riceve Mario Soldati, Maria Bellonci e Ennio Flaiano in occasione del 25° anniversario del Premio Strega.



Ennio Flaiano con Giovanni Russo, Mino Maccari e Indro Montanelli.



Ennio Flaiano
nella sua casa.



Ennio Flaiano con Andrea Andermann durante le riprese di *Oceano Canada*.



Omaggio a Flaiano. Mostra fotografica tenuta presso la Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma, dal 28 ottobre al 30 novembre 1986.

1.

UNA GIOVINEZZA MORTIFICATA

Ennio Flaiano nasce a Pescara il 5 marzo 1910, da Ceteo Flaiano e da Francesca Di Michele. In una nota autobiografica, scritta nel 1970 per l'*Antologia del Campiello*, lo scrittore ricorda:

Sono nato a Pescara; in un 1910 così lontano e pulito che mi sembra di un altro mondo. Mio padre commerciante, io l'ultimo dei sette figli della seconda moglie, Francesca, una donna angelica che le vicende familiari mi fecero conoscere troppo poco e tardi¹.

In un'intervista concessa nel 1972, Flaiano così si esprime a proposito della sua infanzia e del difficile rapporto con il padre.

A cinque anni mi hanno mandato a studiare a Roma; non è che mancassero le scuole, ma la verità è che mio padre voleva togliersi dai piedi suo figlio... No, non perché fossi turbolento, ma il fatto è che in casa c'era una situazione critica, si era separato dalla moglie, lasciamo stare. Ho vissuto una infanzia piena di esilii: mi mandarono a studiare nelle Marche, a Camerino, a Fermo, a Senigallia, poi a Chieti, a Brescia, a Roma, nel collegio nazionale. Io ho fatto una esperienza durissima, come collegiale, una esperienza dichensiana, alla David Copperfield, che ha lasciato tracce molto profonde nella mia psicologia².

Il rimpianto per la forzata maturazione era presente già nella nota scritta per il Campiello:

A cinque anni fui mandato nelle Marche, a Camerino, presso una famiglia amica, che si sarebbe presa cura di me. Vi restai due anni. A sette anni sapevo fare un telegramma. Ho fatto poi anni di pensionato e di collegio in altre città, a Fermo, Chieti, Sinigallia, persino Brescia, nel 1922³.

Il ragazzo che a sette anni sapeva «fare un telegramma» trasse dall'esperienza bresciana *Il bambino*, un soggetto pubblicato per la prima volta nel 1984 nel volume *Storie inedite per film mai fatti*⁴. Nei primi mesi del 1955 Flaiano aveva proposto a Luciano Emmer di trarne un film ma, subito dopo la stesura di un primo trattamento da parte del regista, lo scrittore, probabilmente a causa della natura troppo intima della vicenda, non volle più trasformare in un film la propria storia, per la quale aveva ipotizzato, in un primo momento, i titoli *L'inganno* e *Il bambino cattivo*⁵.

Questo periodo della sua vita è stato affettuosamente ricostruito da Bruno Rasia nel volume *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*⁶. L'infelicità familiare e il viaggio a Brescia sono raccontati da Rasia nelle forme di un singo-

lare *collage*, così definito nelle prime pagine del libro: «Pensare che la biografia del “bambino” sia pura invenzione o viceversa, sarebbe un errore poiché essa è frutto di un mosaico: brani di memorie incrociate e/o desunte nel tempo, tanto dal reale quanto dal contesto sociale dell'epoca narrata. Sia dal compendio di memorie d'adulto, biografiche, verbali o scritte, sull'infanzia infelice e travagliata di un bambino, palese frutto di residui d'autocoscienza»⁷.

In questo «mosaico» desunto da ricordi e memorie, Rasia racconta *l'inganno* avvenuto durante *l'anno di Brescia*, come già lo scrittore lo aveva descritto ne *Il bambino*: il piccolo e agiato Ennio (Carlo nel soggetto), scontento dei lunghi periodi trascorsi in collegio, è convinto a trascorrere un anno nella casa natale di un suo insegnante, nella lontana Brescia. Ma si tratta di un inganno, perché la famiglia che dovrebbe accogliere Carlo è molto povera e il ragazzo si trova a vivere con grandi privazioni. Nonostante le difficoltà, tuttavia, il piccolo protagonista si affeziona ai suoi ospiti e trova in loro il calore familiare tanto desiderato. Quando il padre scopre *l'inganno* decide di riportarlo in collegio. Il soggetto termina con le seguenti parole: «Quando infine il treno imboccò il lungo ponte di ferro, Carlo cominciò a piangere in silenzio. [...] Il padre leggeva il giornale e non si accorse di nulla»⁸.

Nella nota redatta per l'*Antologia del Campiello* Flaiano avrebbe poi scritto, nel 1970: «L'infanzia è l'unico luogo che non riusciamo ad abbandonare»⁹ e, probabilmente, la mancata trasposizione cinematografica de *Il bambino* è motivata proprio dalla difficoltà di rielaborare quel periodo della sua vita, come indirettamente conferma Suso Cecchi d'Amico, che, soffermandosi sul rapporto Fellini-Flaiano, ricorda: «Per non parlare di $8\frac{1}{2}$, a proposito del quale Flaiano si sfogava amaramente dicendo: “Mi ha rubato anche l'infanzia!”»¹⁰.

Sulla sua città natale e sui suoi ricordi lo scrittore torna in un commento a una vecchia foto, scattata a Pescara, nel 1914: «Una fotografia di molti anni fa, su una spiaggia, mia madre vestita e seduta sulla spiaggia e io che le sono vicino e lo stesso mare sul fondo, onde brevi e grigie»¹¹, in cui neanche una riga è dedicata alla presenza di uno dei fratelli, Nino, in primo piano nell'immagine. A eccezione della madre, il suo rapporto con la famiglia, con il padre e con i fratelli, fu molto difficile, come testimonia in uno scritto di molti anni dopo, tratto dall'articolo *Il Minore*, pubblicato su «Il Popolo di Roma» del 20 marzo 1943:

Sono il figlio minore, considerato assai poco in famiglia. Forse (causa il divario d'età fra me e il penultimo dei miei fratelli) nessuno mi aspettava più, ormai. Sono arrivato, come si dice, a tavola sparecchiata, alla frutta. Ma non può essere soltanto questa la ragione del silenzio che mi accoglie puntualmente ogni volta che rientro in casa.

Gli altri due fratelli e le tre sorelle affettano ormai di non considerarmi, mi guardano di tanto in tanto per accertarsi che purtroppo esisto ancora¹².

Gli anni della prima giovinezza trascorrono da una casa all'altra, da una famiglia all'altra. Ennio è spedito a cinque anni a Camerino presso la famiglia Di Monte, dove già si trovava il fratello Nino e dove sarebbero poi giunte anche le sorelle Clara e Ornella.

In un abbozzo d'autobiografia, ritrovato fra le carte dello scrittore, si legge: «Partenza per Camerino, in abito rosso di lana. Raggiungo Nino, presso i signori

Fileno e Giulia Di Monte. Via dell'arco della luna, 12. Vengo iscritto all'asilo d'infanzia, che frequento. Amicizia con una bambina che bacio»¹³.

Dopo Camerino Flaiano viene trasferito a Senigallia, dove frequenta la prima elementare, poi ritorna a Camerino, passa per Pescara, di nuovo a Camerino, quindi a Porto Civitanova per poi fermarsi presso il Collegio Nazionale di Fermo. Di quest'ultima esperienza ricorderà, con affetto, il Rettore Padre Tordini.

Durante l'estate trascorre le vacanze a Porto Sant'Elpidio, con Ademiro Senes, un istitutore del Collegio Nazionale di Fermo, dove frequenterà la quarta elementare, torna quindi a Pescara e, nell'ottobre successivo, è mandato a Chieti per finire le elementari.

Da questo momento, la sua vita e i suoi ricordi coincidono con il racconto di Rasia: *Ennio il piccolo Flaiano* si avvia verso gli undici anni e, in autunno, si trasferisce presso la famiglia Senes. È *l'anno di Brescia*¹⁴, già raccontato nel soggetto che avrebbe dovuto dirigere Emmer.

Nonostante i suoi molti commerci¹⁵, Ceteo Flaiano trova talvolta il tempo di occuparsi anche dell'educazione del *minore*, come ricorda il figlio nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» del 13 giugno 1971:

Il libro che più mi colpì da ragazzo, sugli undici anni, fu lo stesso che mi sbatté in testa mio padre perché continuamente leggendolo, trascuravo le altre materie scolastiche, soprattutto la matematica. Era l'Antologia *Fior da fiore* del Lipparini, mia unica evasione verso un ignoto mondo letterario, che sentivo già affascinante. Dopo, a dodici anni, per puro caso e in una bonaria traduzione, ebbi l'incontro felice con E. A. Poe, i versi e i racconti, ma soprattutto *Il Corvo* che mi sconvolse. Di Poe ammiro sempre l'estrema semplicità del «racconto straordinario», una semplicità che, come monito, cerco di ricordare quando scrivo. E poi l'*humour*, il raziocinio felice, la disperazione geniale, la «scommessa» poetica del *Corvo* o delle *Campane*, costruite come un gioco di intelligenza e di ritmi fonetici che la forza del genio riesce a far lievitare in pura poesia¹⁶.

Su una cartella di appunti, probabilmente la minuta dell'articolo, il brano prosegue: «Altra lettura casuale, che mi colpì verso le ultime pagine, dopo il suicidio della protagonista, fu *La Signora Bovary*, nella collezione romantica. Rileggo ogni tanto quel capitolo sulla solitudine e la morte di Charles Bovary. Verso i quattordici anni, infine, scoprii Salgari, Verne e Baudelaire»¹⁷.

Della Pescara della sua infanzia Flaiano conservava il ricordo di una provincia malinconica: «Il paese dove sono nato e vivo non è grande; d'inverno, attraversato dalle tramontane diventa ancora più piccolo e triste. [...] È un paese dove non succede niente da molti anni e i signori villeggianti cambiano ogni stagione, nessuno possedendo la forza d'animo necessaria per affrontarvi due villeggiature consecutive»¹⁸.

Dopo l'anno passato a Brescia, per il minore fra i figli di Ceteo Flaiano si apriva una nuova esperienza, poiché la famiglia decise di fargli frequentare l'anno scolastico a Roma. Nel suo ultimo articolo, intitolato *La mia marcia*, pubblicato sul «Corriere della Sera» del 5 novembre 1972, lo scrittore racconta il suo viaggio, che coincise con la marcia su Roma dei fascisti:

[...] ripensandoci mi accorgo di aver avuto anch'io la mia marcia. [...] ricordo che la sera del 26 ottobre 1922, alla stazione di Pescara, fui messo su un treno che sarebbe arrivato la mattina dopo a Roma. Cominciava l'anno scolastico, avevo con me una valigia di biancheria e di libri, niente vestiti perché all'arrivo avrei indossato la divisa del collegio nazionale già pronta per me da un sarto militare di via dei Pontefici. Avevo dodici anni, fui messo su un treno con molte inutili raccomandazioni e salutato con un fazzoletto quando il treno partì. Soltanto allora mi accorsi che il mio vagone di terza classe era pieno di fascisti locali, alcuni dei quali conoscevo di vista, tutti già inebriati dell'avventura che li attendeva. Cantavano e, appena il treno si mosse, tirarono fuori una quantità incredibile di cibarie. Nel vagone si sparse un forte odore di frittelle, cotolette, pollo arrosto e vino scuro. Quei giovani avevano quasi tutti capigliature alla brava, con grandi ciuffi crespi laterali e basette, che erano allora il massimo dell'eleganza *canaille*. [...] Io a Roma trovai la pioggia. La riapertura delle scuole fu rinviata e così, ospite di una mia sorella, passai qualche giorno di libertà a conoscere Roma. Abitavo nel lungotevere Prati, [...] e così passeggiando vidi i primi drappelli di fascisti che affollavano i caffè e le trattorie [...]. Sul Corso, all'angolo di via delle Convertite, c'era allora un negozio di articoli da toletta. Nella vetrina vidi allineati una miriade di piccoli busti di Mussolini in sapone, tra nastri tricolori. Molti fascisti compravano quel souvenir che era anche utile. Un'altra vetrina di farmacia, in via Tomacelli, esponeva una serie patriottica di profilattici, marca Fascio, marca Ardito, anche questi tra nastri tricolori. Roma accoglieva alla meno peggio i suoi ospiti, che non vedevano in quegli oggetti nessuna ironia: difatti non c'era. Abituati da secoli i romani a vendere articoli di devozione ai pellegrini, ora vendevano anche questi. Le vie attorno al Corso e alla piazza di Spagna, allora dense di postriboli, mi parvero le più affollate. [...] Ai primi di novembre (potrei controllare sui giornali del tempo il giorno esatto) la statua della Giustizia, che troneggia nel lunotto del Palazzaccio, verso il fiume, perdette il suo principale attributo: la bilancia. Era di ferro e di travertino. [...] Cominciavano i festeggiamenti patriottici, e prima c'erano state le affluenze al Verano, per i defunti. Infine un gran da fare. Il 4 i fascisti sfilarono davanti al re e nella serata molti riprendevano i treni del ritorno a casa. Non c'era altro da aggiungere¹⁹.

Flaiano arriva a Roma a soli dodici anni per indossare la divisa del Collegio Nazionale. Nello stesso articolo troviamo il ricordo del suo stato d'animo: «[...] davanti a me, oltre il Tevere, vedevo già la triste prigione dove avrei passato i quattro anni più inutili della mia vita, il collegio. Era un piatto fabbricato ecclesiastico della Controriforma, il Clementino»²⁰.

Partito da Pescara la sera del 26 ottobre, Flaiano entrò nel Clementino il 5 novembre 1922. Di quel periodo sono rimaste scarse tracce autobiografiche. Nella solita nota per il Campiello, scrive:

Il 27 ottobre partivo per Roma, collegiale, in un treno pieno di fascisti che "facevano la Marcia". Io avevo dodici anni ed ero socialista. A Roma divenni un pessimo studente e arrivai a stento alla Facoltà di Architettura, senza terminarla, preso dal servizio militare e dalle guerre alle quali fui chiamato a partecipare senza colpo ferire²¹.

Il «pessimo studente» nel 1927 è bocciato all'esame di ragioneria e si iscrive al Liceo Artistico. Il pittore Orfeo Tamburi ci ha lasciato un ritratto del giovane Flaiano:

Il mio primo vero amico fu Ennio Flaiano, il quale era figlio di un commerciante abruzzese che gli mandava ogni mese mille lire, sai che cos'erano mille lire nel 1928?

Erano una fortuna, forse più di un milione di oggi. Flaiano era un signorino ben vestito, mentre io ero scalcinato; Flaiano abitava in una pensione di lusso, mentre io dovevo abitare alla pensione Elvira di via Ripetta che era formata da un enorme stanzone diviso in box con dei paraventi di carta che non arrivavano al soffitto, ragion per cui si sentiva tutto come se fossimo in piazza. Nemmeno la porta esisteva, perché c'era una tenda. Bene, dato che quella pensione era vicino all'Accademia, spesso venivano a giocare a carte o a discutere alcuni amici, tra questi appunto Flaiano, che già da allora si interessava di letteratura e quindi di quello strano mondo in cui io vivevo. C'era un medico andato a male con una figlia che Flaiano aveva soprannominato «il fiore del male»; c'era una coppia che litigava continuamente, c'erano dei camionisti e donne allegre: era insomma una specie di corte dei miracoli. Dopo un po' Flaiano si intenerì, avendo visto che io lì non potevo assolutamente lavorare. Allora mi invitò ad andare a dormire nella sua stanza, che aveva a due letti. Mi aiutò a traslocare (qualche libro, molti disegni) e così rimasi con lui per circa due anni²².

Le parole di Tamburi confermano che il giovane Ennio, è un «signorino ben vestito», un generoso «benestante» come il protagonista de *Il bambino*, con un forte desiderio di socialità e di amicizia, disposto a condividere, con le persone a cui si lega, la sua casa e anche il suo denaro, come dimostra nella lettera a Tamburi, del 16 settembre del 1933, scritta da Pescara, in cui, dopo avere firmato, aggiunge: «Se hai bisogno urgente di soldi dimmelo senz'[altro]. Provvederò. Poco, ma sicuro»²³. Dal 1928 al 1930 Flaiano e Tamburi vivono in una stanza di Viale delle Milizie, nel quartiere Prati. In questo periodo lo scrittore, in polemica con il padre per come si comporta con la madre Francesca, compie un gesto di forte ribellione e, con orgoglio, rifiuta il lauto assegno mensile di mille lire che Cetto gli mandava da Pescara²⁴.

In un appunto degli inizi degli anni Quaranta si legge che Cetto, dopo la morte della seconda moglie, la madre di Ennio, si era risposato con quella che «era stata per molti anni la sua amante, prima di essere la donna di servizio di casa»²⁵.

Flaiano si iscrive ad Architettura e collabora agli spettacoli della Compagnia degli Indipendenti, diretta da Anton Giulio Bragaglia. Il suo nome compare, come coautore delle scenografie, nelle locandine della Compagnia, in due spettacoli del teatrino di via degli Avignonesi: *L'amore morì anzi non esiste ovvero l'uccisione della donna fatale*, «dramma per marionette» di Giuseppe Amar²⁶, nel dicembre del 1928, e *Ingranaggio* di Francis Edward Faragoh, nell'aprile dell'anno successivo, entrambi diretti da Carlo Ludovico Bragaglia.

Questa giovanile esperienza termina l'anno seguente poiché Bragaglia, per mancanza di fondi, sospende l'attività del Teatro degli Indipendenti e parte per una lunga *tournee* in America del Sud²⁷.

Nel 1931 Flaiano riceve da Mario Pannunzio l'invito a scrivere, per la neonata rivista «Oggi». L'episodio è narrato in un articolo pubblicato su «Il Mondo» del 25-31 gennaio 1969. Nel testo, *Un breve epistolario*, dedicato al ricordo di Pannunzio e ai suoi esordi giornalistici, Flaiano definisce quel periodo «gli anni di una giovinezza mortificata»:

Nel 1931 (o nel 1932?) - sono comunque anni che non ricordo volentieri, gli anni di una giovinezza mortificata - ero studente in architettura e mi interessavo di cinema,

come spettatore. Fu dunque senza sorpresa (per una costante paradossale che poi mi ha seguito, anzi preceduto, tutta la vita), che mi fu offerto di scrivere di letteratura su una rivistina di cui doveva uscire il primo numero. [...] Questa rivistina si chiamava «Oggi». Mi si chiese una recensione del primo libro di P. Quarantotti Gambini, *I nostri simili*; e il giovane che mi dette il libro si chiamava Mario Pannunzio. Era lui che dirigeva, assieme ad altri che non ricordo, la pubblicazione: la quale finì, credo, col terzo numero²⁸.

Nell'ottobre del 1933 si trasferisce a Pavia, dove frequenta la Scuola Ufficiali e dove resterà sino all'anno successivo, per poi tornare nuovamente a Roma, nell'VIII Corpo del Genio. Le ambizioni e i desideri del giovane Flaiano sono testimoniati in questa lettera scritta a Tamburi durante il servizio prestato a Pavia:

Sono spaventato dall'idea di dover morire, anzi vivere male e senza soldi. È un disastro, ci vogliono soldi. Il mondo se ne frega di noi, sta certo. Su 750 miei compagni nessuno sa dell'esistenza di Tamburi e tanto meno suppone che l'allievo Flaiano della I^a ha delle idee personali su certi argomenti. E anche se domani Tamburi e Flaiano dovessero emergere dall'oceano delle persone intelligenti sta sicuro che seguirebbero ad ignorarli. Le glorie si fanno in famiglia e poi ci meravigliamo se nessuno ne sa niente. Ma piantiamola altrimenti mi taglio i capelli un'altra volta e mi arruolo nella Legione Straniera o cambio sesso e mi faccio monaca. Caro amico, lasciando il campo dei pensieri generici e fregoncelli, ti dirò che sono contento della pubblicazione sull'Italia Letteraria del mio articolo [...]. Se ogni volta che dirò qualcosa mi censureranno finirò con lo scrivere su carta igienica, per conto mio. Più torre d'avorio di così. Francamente hanno tolto il miglior pezzo ed io non ci farò una bella figura. Ma, dopo tutto, ciccia, sto scrivendo alcuni pezzi intitolati *Teoria del Blu di Prussia* che spero mi ricompenseranno di tutte le tristezze di questi giorni. Dirò delle cose mai dette sul Blu di Prussia, che forse saranno rivelazioni anche per te che del resto non lo adoperi mai. [...] Mi viene da ricordare certe giornate romane, col cielo di vetro azzurro. Ho una nostalgia matta di Roma, del suo colore, delle passeggiate senza scopo, delle belle gallerie dove ognuno può illudersi di vivere per qualche serio motivo. [...] Se ritorno a Roma, voglio incollarmi²⁹.

Fra il 1933 e la prima metà del 1935 Flaiano e Pannunzio figurano, con Corrado Alvaro, Tommaso Landolfi, Bruno Barilli e Attilio Riccio, tra i collaboratori di «Occidente», diretta da Armando Ghelardini. «Occidente» era una rivista particolarmente attenta alla letteratura angloamericana e Flaiano vi pubblica, fra gennaio e giugno del 1933, le recensioni di *Riso nero* di Sherwood Anderson, *Jesting Pilate* di Aldous Huxley, *Figli e amanti* di David Herbert Lawrence e *Disordine* di Marine Ferro.

Il 26 novembre del 1933 «L'Italia letteraria» pubblica un suo articolo, *Torpedone*, a proposito del quale, due mesi prima, l'insicuro Flaiano aveva chiesto conforto all'amico Tamburi, scrivendogli, in data 16 settembre:

Circa quello che mi dici per l'Italia Letteraria sono d'accordo con te. Per quanto sia, è ancora il meno fesso. Sono contento che Falqui abbia detto così, ma non mi azzardo a inviarla nulla se loro non me lo chiedono. È anche una questione di delicatezza e di prudenza. Pensa che bella figura se mi rifiutasse la pubblicazione!³⁰

Agli inizi del 1935 Flaiano firma su «Quadrivio», settimanale diretto da Telesio Interlandi, una rubrica dal titolo *A&B*. Nell'estate è inviato a Maddaloni, in provincia di Caserta, da dove in ottobre parte per l'Africa, col grado di sottotenente, per la Campagna d'Etiopia. In un'intervista, rilasciata nel 1972 ad Aldo Rosselli, comparsa su «Aut» si legge: «Una guerra cui ho preso parte e che mi ha portato ventiquattrenne a ripudiare il fascismo e a desiderare che la cosa finisse, brutalmente, nella sconfitta»³¹. Durante la guerra d'Etiopia tiene un diario, da cui trarrà ispirazione per il romanzo *Tempo di uccidere*. Il testo³² è stato pubblicato col titolo *Aethiopia. Appunti per una canzonetta 1935-1936*, in appendice all'edizione Rizzoli di *Un bel giorno di libertà*.

Nello stesso periodo traduce *Il corvo* di Poe. Sul manoscritto originale, datato 20 maggio, compare una croce, disegnata dopo avere ricevuto la notizia della morte del fratello Nino³³.

È evidente nell'intervista di Rosselli lo stato d'animo di Flaiano che, nella difficile situazione africana, oltre a riempire il suo tempo scrivendo *Aethiopia* o ritraducendo *Il corvo*, cerca ancora conforto nell'amico Tamburi, scrivendogli il 26 febbraio:

Ti assicuro, mio caro, che non c'è parola che possa descrivere la nostra sofferenza. Si vive con l'acqua contata, sotto un sole che non perdona, sui monti che sembrano delle fortezze naturali, con il pericolo continuo di una fucilata alle spalle che ci levi di mezzo stupidamente. Se non si avesse della fede, molta fede e molta volontà, ci sarebbe da desiderarla, questa fucilata³⁴.

Nel 1938 ritorna dall'Africa con un esaurimento nervoso e rientra per un breve periodo a Pescara, facendo un ultimo tentativo di riaggregarsi alla famiglia; ma il 15 febbraio muore la madre Francesca e, da questo momento, egli tornerà sempre più raramente a casa: *Ennio il piccolo Flaiano* raccontato da Rasia si trasformerà definitivamente nel *Marziano a Roma*.

Nel racconto *Le fotografie*, si legge:

Quell'anno 1938 a febbraio un esaurimento nervoso mi aveva ricondotto a casa; ero stanco, svogliato, persino nauseato. Passavo intere giornate nel negozio di Pasqualino, chiuso nel retrobottega a leggere giornali davanti alla stufa. A Roma era morto il Papa e se ne stava facendo un altro. Si aspettava anche lo scoppio della guerra³⁵.

Tornato a Roma, Flaiano va ad abitare nel centro della città, in via dei Greci, nel quartiere del Caffè Greco e della trattoria Il Gambero, dove gravita il gruppo degli amici: Cardarelli, Tamburi, Francesco e Carlo Barbieri, Santangelo, Mezio, Vannuttelli.

NOTE

- ¹ AA.VV., *Antologia del Campiello 1970*, Venezia, Centro Arti e Mestieri della Fondazione Giorgio Cini, 1970, p. 18.
- ² ENRICO MARIA RICCIUTI, *Gli abruzzesi del Cupolone: Ennio Flaiano. Il Marziano di Pescara non segue la moda*, «Il Messaggero», 24 febbraio 1972.
 Scrive Diana Rüesch nella nota 19 al *Quaderno di Lè-lè*: «Ennio era stato abbandonato dalla madre poiché nato dopo la separazione di lei dal marito dal quale aveva avuto già sei figli. Il padre di Flaiano ne aveva avuti in seguito altri due (che fanno otto) fuori dal matrimonio (dalla donna di servizio sposata dopo la morte della moglie). Poi, tornato con la moglie, concepì Ennio, il nono: Flaiano è pertanto settimo figlio della seconda moglie e nono del padre (Ennio, infatti, significa nono). Rosetta Flaiano ricorda che Ennio si sentiva nato per sbaglio, non voluto, rifiutato da entrambi i genitori: un tormento che lo ha assillato per tutta la vita» (in ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, a cura di Diana Rüesch, Lugano, I Quaderni di «Cartevive», 2000, pp. 39-40).
- ³ AA.VV., *Antologia del Campiello 1970*, cit., p. 18.
- ⁴ Si tratta di 53 veline dattiloscritte, con correzioni autografe.
- ⁵ Editto per la prima volta in ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, a cura di Francesca Pino Pongolini, prefazione di Gian Carlo Bertelli, Milano, Frassinelli, 1984, pp. 1-28, con il titolo *Il bambino*. La casa editrice Scheiwiller di Milano lo ha poi ripubblicato nel 1999, con il titolo *Il bambino cattivo*, a cura di Diana Rüesch. Successivamente è stato inserito, col medesimo titolo, in ENNIO FLAIANO, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, a cura di Diana Rüesch, Milano, Bompiani, 2001, pp. 257-287. Secondo un promemoria firmato da Flaiano e Sergio Pautasso (cfr. DIANA RÜESCH, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, cit. p. XXII) alla fine degli anni Sessanta Flaiano avrebbe voluto pubblicare il soggetto, sotto forma di racconto, con il titolo *Il bambino cattivo* oppure *L'anno di Brescia*. Romanzandolo affettuosamente.
- ⁶ BRUNO RASIA, *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*, Roma, Gangemi, 2002, p. 9.
- ⁷ ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., p. 28.
- ⁸ AA.VV., *Antologia del Campiello 1970*, cit., p. 18.
- ⁹ SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Milano, Bompiani, 2002, p. 162.
- ¹⁰ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, Pisa, Giardini, 1986 (edito in occasione della Mostra fotografica tenuta presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Roma, 28 ottobre - 30 novembre 1986), p. 10.
- ¹¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. 42.
 D'ora in avanti, per quanto possibile, si farà riferimento, per le fonti flaianee, ai due volumi delle *Opere*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni (*Opere. Scritti postumi*, Milano, Bompiani, 1988 e *Opere. 1947-1972*, Milano, Bompiani, 1990).
- ¹² *Ivi*, p. XLVI.
- ¹³ Anche da un punto di vista scolastico, *L'anno di Brescia* fu un anno disgraziato. Infatti, da un articolo dell'edizione locale de «Il Messaggero» del 28 settembre 2003, si apprende che a Pescara, per festeggiare gli ottanta anni di vita dell'Istituto Tito Acerbo, la scuola per eccellenza della città, è stata organizzata una mostra di pagelle storiche. Leggendo quella di Flaiano si scopre infatti che, in primo superiore, il *bambino cattivo* fu bocciato in matematica, storia e geografia.
- ¹⁴ Ceteo Flaiano commerciava in «coloniali e generi alimentari», come si deduce da una sua cartolina del 1922. L'uomo era proprietario di una fabbrica di liquori a Castellammare Adriatico, comune che si fuse con Pescara quando questa divenne, nel 1926, capoluogo di provincia. San Ceteo è il Patrono di Pescara.
- ¹⁵ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 711.
- ¹⁶ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 12.
- ¹⁷ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 41.
- ¹⁸ *Ivi*, pp. 732-735.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 733.
- ²⁰

- ²¹ AA.VV., *Antologia del Campiello 1970*, cit., p. 18.
- ²² ENZO FABIANI, *Regalo la mia vita alla mia città*, intervista a Orfeo Tamburi; ora in GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 17.
- ²³ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di Diana Rüesch e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1995, p. 4. Le lettere tratte dai carteggi flaianei riproducono la trascrizione del volume citato, che rispetta la grafia originale. Le lettere scritte a Orfeo Tamburi nel 1933 sono firmate «Flajano». L'uso della «j» cessa nelle lettere scritte nel 1936 allo stesso Tamburi.
- ²⁴ Cfr. LUCILLA SERGIACOMO, *Invito alla lettura di Ennio Flaiano*, Milano, Mursia, 1996, p. 11. In base ai coefficienti di rivalutazione elaborati dall'ISTAT (cfr. *Il valore della moneta dal 1861 al 2003, Informazioni*, 21, Roma, Istituto Nazionale di Statistica, 2004, p. 80) mille lire del 1928 corrispondono a circa un milione e quattrocentotrentacinquemila lire del 2003.
- ²⁵ ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., p. 28.
- ²⁶ Nome d'arte di Berardo Mancini Sbraccia, autore proveniente dalle fila del futurismo. Nel 1967, in una lettera a Mancini Sbraccia, Flaiano ricorderà di essere stato in scena come «comparsa» in *L'amore morì anzi non esiste ovvero l'uccisione della donna fatale* (in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 309).
- ²⁷ Cfr. PIETRO SONCINI, *Bragaglia e Flaiano: un incontro sulla via del teatro*, «Cartevive», IX, 1, aprile 1998, p. 33.
- ²⁸ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 34.
- ²⁹ *Ivi*, p. 17, la lettera è firmata: «Flaiano / Fregnone dilettante / Non credere che sto diventando fesso. Lo sono sempre stato».
- ³⁰ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 4.
- ³¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1210.
- ³² Si tratta di 16 fogli, scritti *recto e verso*; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., pp. 259-282, è una successione di appunti in ordine cronologico, dall'arrivo a Massaua, il 13 novembre del 1935 fino all'ultima tappa, a Adì Onfito, il 27 aprile dell'anno successivo, pubblicati postumi ne «Il Mondo», il 5 e il 17 luglio 1973. Il taccuino si apre con l'elenco di tutte le località viste dall'autore. Sono note colme di stima per gli abissini e molto critiche nei confronti delle imprese coloniali e della vita militare.
- ³³ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. L.
- ³⁴ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 11.
- ³⁵ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 113-114.



Ennio Flaiano in un disegno di Orfeo Tamburi (1932).

2.

ROMA E IL CINEMA: APPRENDISTATO DI UN AUTORE

In un articolo di Flaiano del 30 ottobre 1938 si coglie il fascino delle 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 stessi, 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 notturne¹.

A Roma Flaiano riprende la collaborazione con «Quadrivio» e ritrova l'amica norvegese Lilli², conosciuta negli anni Trenta, alla quale continuerà a scrivere anche quando lei tornerà in patria. Nel gennaio del 1939 pubblica su «Cinema» la sua prima recensione: *Le ispirazioni sbagliate*³. Un titolo simbolico, poiché indubbiamente, per tutta la sua vita, Ennio Flaiano ha raccontato "ispirazioni sbagliate", ambizioni deluse, inganni.

Riprende la collaborazione con Pannunzio, a cui consegna un saggio su Valadier, che doveva essere pubblicato su «Omnibus», ma la rivista è chiusa dalla censura fascista. Trasformato in un articolo, il testo viene pubblicato qualche mese dopo sul nuovo «Oggi», diretto da Pannunzio e Arrigo Benedetti, dove Flaiano si occupa inizialmente di cinema, per poi passare alla rubrica *Teatro romano*, di cui sarà il titolare fino alla chiusura – anche questa per opera della censura fascista⁴ – avvenuta nel gennaio del 1942⁵.

La sua esperienza su «Oggi» è ricordata in un'intervista concessa a Gianni Rosati:

Mario Pannunzio e Leo Longanesi ebbero un'importanza decisiva perché mi fornirono i mezzi per mettermi a scrivere. Aggiungerò, di cose di cui non sapevo assolutamente niente. Ma l'unica protesta contro il fascismo era quella di non parlare mai delle cose, ma sempre di altre cose. Il critico cinematografico era uno che non capiva niente di cinema e faceva il pezzo di cinema parlando di altro. Era l'unico modo di protestare contro il fascismo [...]. Nacque la frase: «Questi giovani si fanno una cultura sui propri articoli». Infatti dovendoli pur scrivere finivamo per imparare qualcosa sulla materia che trattavamo⁶.

«Mario Pannunzio e Leo Longanesi ebbero un'importanza decisiva perché mi fornirono i mezzi per mettermi a scrivere», ma anche perché diedero a Flaiano – che, morta la madre, non aveva più motivi per tornare a Pescara – un gruppo a cui appartenere: le redazioni dei giornali che frequenterà per tutta la vita. Spesso le tradirà, lusingato dal cinema, dalla letteratura, dal teatro, dai viaggi, ma la morte lo coglierà ancora intento a scrivere articoli per i giornali.

Collabora a «Cine Illustrato» firmando le prime dieci recensioni con lo pseudonimo Patrizio Rossi, modificato il 14 febbraio 1940, in Elio Flaiano. Solo dal numero successivo egli comincia a firmare con il proprio nome. Probabilmente Flaiano era ricorso a uno pseudonimo⁷ a causa del suo impegno con «Oggi».

Scriva Tullio Kezich, nella *Prefazione* al volume *Un film alla settimana. 55 critiche da "Cine Illustrato" (1939/1940)*⁸:

Pagina dopo pagina ci accorgiamo che Flaiano affina il suo occhio d'intenditore, che sta diventando un esperto a pieno titolo. Cresce in lui, nell'attenta frequentazione dei film, l'uomo di cinema che tra breve, dopo qualche assaggio marginale, si rivelerà un autentico drammaturgo per lo schermo. In questo senso ci accorgiamo che, da un articolo all'altro, lo scrittore individua una propria poetica⁹.

Ma non è solo la «frequentazione dei film» di cui parla Kezich ad arricchirlo, poiché anche la contemporanea crescita del suo rapporto con l'ambiente intellettuale dei caffè contribuisce alla sua maturazione culturale. Dal 1939 al 1945, egli passa da una redazione all'altra, scrivendo su una decina di giornali, alcuni «di costume», come «Oggi», «Documento» e «Domenica»; altri «politici», come «Risorgimento liberale», «La città libera» e «La voce repubblicana»; altri ancora «cinematografici», come «Cine illustrato», «Cinema» e «Star».

L'autore giudica «un polpettone»¹⁰ un film di cassetta come *Delirio*¹¹ o altri dello stesso genere, come *Sette uomini... una donna*¹² e *Notte fatale*¹³, poiché «non c'è in essi neanche la più piccola disposizione benevola verso la realtà»¹⁴, colmi come sono di «tare ereditarie di approssimazione e di falseria»¹⁵. Recensendo *Taverna Rossa*, auspica che il regista Mario Bonnard possa essere preso «dal disgusto che il falso e l'orpello danno alle persone perbene»¹⁶.

Come scrive Emma Giammattei, nell'*Introduzione* al volume *Un bel giorno di libertà*, in cui sono riprodotti i primi articoli di costume di Flaiano, queste recensioni sono scritte «con piglio sicuro e in apparenza scanzonato»¹⁷ e «stanno qui anche a testimoniare il rifiuto che egli sempre nutrì nei confronti del linguaggio cifrato «alto», specialistico»¹⁸. Aggiungendo:

Pur potendo collaborare alla rivista di Bottai¹⁹, Flaiano continuò a preferire, invece, e quasi con pervicacia, testate labili, [...]. E là, lungo colonne in cui il discorso s'incu-

neava naturalmente alieno da clamori apodittici, “parlò d’altro”, come egli stesso ebbe a dire, ma in metafore piane, di primo grado, ovvero, come in questo caso, in parabole e apologhi facilmente decifrabili²⁰.

Tornando all’intervista di Gianni Rosati, Flaiano non solo «faceva il pezzo di cinema parlando di altro», ma, come scrive la Giammattei, lo faceva su «testate labili», per contrapporsi così, sia nella forma che nei contenuti, allo stile aulico del regime.

Egli attacca la propaganda, liquidando il film *Equatore* perché: «Il sublime italiano in lotta contro maligni stranieri sui quali tutti, dallo scenarista al truccatore, si sono adoperati per accumulare sospetti morali ed estetici, non può convincerci»²¹. E, nel dichiarare di amare i cinema di periferia, i cinemini di quartiere dove «quel grumo di giudizi, di preconcetti, di sottigliezze che tiene avvolto il cervello del critico durante le sue funzioni si scioglie»²², Flaiano si schiera dalla parte del pubblico, contro la retorica e l’insulsaggine.

Il 14 febbraio del 1940, recensendo *Ricchezza senza domani*, scrive:

Per la salvezza del nostro cinema, non vediamo altra soluzione, invece, di un più assiduo studio della realtà da parte di tutti, registi e sceneggiatori, e soprattutto soggettisti [...] e qui per realtà si intendono le avventure della nostra vita quotidiana, le lotte [...] ma non passate, queste avventure, attraverso le deformazioni pochadistiche e sentimentali: riprese, invece, con occhi liberi senza vetri rosa o azzurri²³.

Giustamente Kezich scrive che queste righe sono un «inconscio manifesto anticipatore del realismo»²⁴.

Nel 1940 *il bambino cattivo*, nonostante il rancore verso il padre, ritorna a Pescara, con la futura moglie, Rosetta Rota. Ma «a una certa età è difficile tornare [...] nel paese natale»²⁵, e, infatti, questo viaggio, a due anni dalla morte della madre, gli provoca l’ennesima delusione. Nel *Diario degli errori*, nel 1956, così ricorderà l’incontro col padre Cetto:

Nel Quaranta andai a trovarlo a Pescara per fargli conoscere Rosetta. Era a letto, con lo scialle e il berretto da ciclista. Molto stanco. Per fargli coraggio gli dissi che aveva l’aria di uno che avrebbe campato altri dieci anni. Lo dissi con enfasi, a me dieci anni sembravano troppi, allora. A mio padre parvero una condanna, la breve dilazione di un attimo. Ricordo il suo sguardo di uomo colpito. Dieci anni – pensava – dunque non potrò averne altri... Furono le ultime parole che dissi a mio padre, non lo vidi che morto, tre anni dopo; e furono le parole più crudeli che abbia detto ad una persona. Non riesco a perdonarmele, nemmeno pensando che allora ero uno sciocco, che avevo la vita davanti a me e che mi sembrava enorme, lunghissima, da potersene davvero saziare²⁶.

Nel febbraio 1940 Ennio Flaiano sposa Rosetta e il 17 novembre di due anni dopo nasce la figlia Luisa, detta Lèlè²⁷.

Nel 2000 «I Quaderni di “Carte vive”», la rivista della Biblioteca Cantonale di Lugano, ha pubblicato *Cristo torna sulla terra*, in cui, oltre all’apologo che dà il titolo al volumetto²⁸, è riprodotto anche il *Quaderno di Lè-Lè*. Si tratta del diario nel quale Flaiano (che utilizza la forma “Flajano” nel testo) annota gli eventi dei primi mesi di vita della figlia Luisa, interrompendosi bruscamente dopo che questa, a otto mesi, inizia a manifestare i primi segni di un’encefalopatia, con la com-

parsa di crisi di epilessia, una malattia allora incurabile. Negli appunti, fin troppo intimi, si percepisce un legame fra i genitori e la figlia così intenso e amorevole da rendere palpabile la successiva tragedia. Se ne parla in questo momento, contando di non ritornarci, perché, fra le varie annotazioni dello scrittore sulla figlia, alcune riguardano ancora i suoi genitori, l'altro capo di quella corda tesa che è stato Ennio Flaiano.

Così Flaiano, descrive i nonni alla piccola Lelè:

Il giorno 9 luglio, alle 16, è morto a Pescara il nonno di Lè, Cetto Flaiano. Aveva 84 anni. Era un uomo abbastanza degno di nota. Prese tre mogli: la prima, Anna, morì dopo pochi anni di matrimonio lasciando tre figli che pure morirono. La seconda moglie, nonna di Lè, Francesca, madre di sette figli, è morta nel febbraio del 1938. (Su questa donna bisognerebbe scrivere un libro.) La terza moglie, anch'essa morta dopo pochi mesi di matrimonio, era stata per molti anni la sua amante, prima di essere la donna di servizio di casa. Da costei ebbe quattro figli.

Don Cetto è morto con tutti i denti e con tutti i capelli. Era una di quelle figure che Balzac prediligeva: una specie di Grandet abruzzese, magnifico e avaro, sensuale e furbo, disonesto e sentimentale. Pace alla sua anima²⁹.

Verso la fine degli anni Trenta lo scrittore è impegnato nella stesura di due romanzi: *Il Cavastivali, viaggio nella terra delle ipotesi*³⁰ e un testo mai portato a termine, su don Oreste de Amicis, un prete di Cappelle sul Tavo, vissuto alla fine dell'Ottocento. Don Oreste fu un «matto di Dio» che, sulla scorta di Davide Lazzaretti e dei movimenti millenaristi, si proclamò Novello Messia e vagò per le campagne abruzzesi compiendo miracoli e raccogliendo proseliti. Il progettato romanzo, nonché il racconto *Don Oreste ovvero la vocazione eccessiva*, pubblicato nell'aprile del 1941 su «Documento», a firma Ennio Di Michele (il cognome della madre), si ispiravano a un quaderno di uno zio materno, Orazio Di Michele, che era stato parroco dello stesso paesino abruzzese, agli inizi del Novecento.

Tornando ai pochi numeri del nuovo «Oggi» prima della chiusura, è interessante aggiungere che su questo settimanale esisteva una rubrica *Le ombre bianche*, firmata da un non meglio identificato «Il pescatore d'ombre». Lo stile di questi articoli ricorda quello di Flaiano che, a distanza di circa trent'anni, pubblicherà il suo ultimo libro con il medesimo titolo della rubrica.

Nel corso del 1942 Flaiano inizia la sua attività nel cinema, collaborando a *Pastor Angelicus*, un film diretto da Romolo Marcellini, scritto dallo stesso Flaiano e da Diego Fabbri, Andrea Lazzarini e Romolo Marcellini, mentre il soggetto era di Luigi Gedda.

Il film, un documentario prodotto dalla Cines e dal Centro Cattolico Cinematografico in occasione dei venticinque anni di Pontificato di Pio XII, narra la vita di Eugenio Pacelli, fino all'elezione al soglio di Pietro. In *Pastor Angelicus*, utilizzando molto materiale di repertorio, viene descritta la giornata del Papa in Vaticano, i suoi contatti con la gente, con i bambini, con i soldati che partono o che tornano dal fronte per una breve licenza, nonché le cerimonie che uniscono il Pontefice ai fedeli, alle folle che si aprono genuflettendosi al suo passaggio e che ascoltano emozionare la parola del *Pastor Angelicus*. Il film, che si chiude

con la ripresa della solenne celebrazione del Giubileo episcopale in San Pietro, è commentato da Silvio d'Amico.

Luigi Freddi, nelle sue memorie, attribuisce la parte finale del film a Luis Trenker, mentre Romolo Marcellini racconta che, su richiesta di Gedda, il regista tedesco girò solo «la scena finale»³¹, in cui viene inquadrata una statuetta del *Pastor Angelicus*.

Durante questa esperienza Flaiano, che teneva il segno a una pagina del *Viaggio in Italia* in cui Goethe esprimeva sdegnata meraviglia di fronte all'ambiente paganeggiante della capitale del cristianesimo, scrisse *I due testimoni*³², un soggetto ispirato sia alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine sia al suo romanzo mai portato a termine su don Oreste de Amicis.

Sia *I film di Flaiano*, la più aggiornata fra le filmografie di Flaiano³³, curata da Lidia Buccella, sia *Ma l'amore no. Realismo formalismo propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)* di Francesco Savio, oltre che nominarlo fra gli sceneggiatori, riportano: «Aiuto-regia Ennio Flaiano»³⁴. Lo stesso dato è confermato dall'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo».

Nel luglio del 1943 muore il padre Cetto e, dei nove figli, il solo Ennio si reca al funerale³⁵. Nello stesso periodo lo scrittore è richiamato alle armi³⁶.

Dopo l'8 settembre, Flaiano si rifugia per qualche mese ad Anticoli Corrado, un paese vicino a Tivoli, con la moglie, il pittore Giuseppe Capogrossi, Toti Scialoja e Mimmo Spadini. In quell'anno, per molti versi difficile, partecipa alla sceneggiatura del soggetto di Leo Longanesi, *Dieci minuti di vita*. Longanesi stesso cominciò a girare il film, prodotto da Romolo Marcellini, con un cast di primo piano: Assia Noris, Alida Valli, Clara Calamai, Irma Gramatica, Gino Cervi e Vittorio De Sica. Alla sceneggiatura partecipano, oltre a Flaiano, Orsola Nemi e Steno.

Le riprese, avviate negli studi Titanus, s'interrompono con l'8 settembre e il materiale girato è portato dai fascisti a Torino. Ma la storia non finisce qui:

A Torino fu [...] ultimato da Nino Giannini il film iniziato a Roma da Leo Longanesi [...]. Nuto Navarrini, Tito Schipa, Fausto Tommei, Alda Grimaldi, Dino Peretti e Tina Maver [fotografati dall'operatore Domenico Scalà] furono 'incollati' ai fotogrammi romani che erano stati riempiti da Cervi, De Sica, Melnati, Anna Magnani, Irma Gramatica, Andrea Checchi, Aldo Fabrizi, Riento e Clara Calamai³⁷.

Con i nuovi interpreti il film cambia titolo (*Vivere ancora*), regista (Nino Giannini) e produzione (ACI-Nord Italia); ai vecchi sceneggiatori si aggiungono Paola Ojetti e lo stesso Giannini. Secondo Francesco Savio un rullo del film originale era in possesso della vedova di Leo Longanesi e una scena è stata trasmessa in televisione nella rubrica «L'approdo»³⁸.

Anche Mario Pannunzio, nello stesso anno, propone a Flaiano «di fare con lui la sceneggiatura di un film che doveva dirigere. Pochi giorni dopo crollava il fascismo e Pannunzio, preso dalla febbre politica, dimenticava me e il cinema»³⁹.

Il film che doveva dirigere Pannunzio era *Il Cardinale*, tratto dalla commedia di Louis N. Parker, un popolare cavallo di battaglia dei grandi attori di teatro, come Zacconi e Salvini.

Dopo l'abbandono di Pannunzio, alla regia subentrò Luigi Zampa, già sceneggiatore assieme a Flaiano, Pannunzio, Riccardo Freda e Gherardo Gherardi,

ma anche in questo caso, con l'8 settembre, la lavorazione fu sospesa. Dopo la liberazione di Roma, il materiale girato fu ripreso da Zampa e portato a termine con il titolo *L'abito nero da sposa*, per venire poi distribuito nelle sale solo nel 1945.

Un analogo destino toccò anche a *La freccia nel fianco*, diretto da Alberto Lattuada, tratto dal romanzo di Luciano Zuccoli del 1913. Cosceneggiatori con Flaiano furono Alberto Moravia, Cesare Zavattini, Carlo Musso, Ivo Perilli e Lattuada stesso. Il film, iniziato dopo il 25 luglio del 1943, fu interrotto il 10 settembre, mentre la *troupe* era in esterni, ad Arsoli (che si trova molto vicino ad Anticoli Corrado, dove si era rifugiato Flaiano nello stesso periodo). Il film, prodotto da Carlo Ponti, venne ripreso dopo la liberazione di Roma e fu distribuito solo nel 1945. Alcune fonti riportano che il film fu terminato da Mario Costa.

Pietro Bianchi, su «Oggi» del 12 febbraio del 1946, così lo recensì:

È il racconto di un amore giovanile, tra una ragazza molto giovane ma già donna ed un adolescente. A un certo punto l'adolescente se ne va, la ragazza sposa un uomo dabbene; poi il ragazzo di un tempo ritorna, la sua antica fiamma non sa resistergli, quindi, delusa, si uccide. [...] L'argomento difficile ha scoraggiato il regista che, incerto, non sapendo che pesci pigliare, lo ha miseramente sciupato. La presenza di noti scrittori che hanno partecipato alla sceneggiatura ci aveva fatto sperare molte cose⁴⁰.

Nella già citata intervista di Gianni Rosati, Flaiano così ricorda gli anni degli esordi: «Il successo era una cosa ignobile. Scrittori di successo erano Guido da Verona, Pitigrilli e Luciano Zuccoli. [...] che uno scrittore piacesse era la prova che non valeva niente»⁴¹.

A proposito dei molti sceneggiatori del film, Lattuada racconta: «Era un periodo un po' strano quello, c'erano dei consiglieri che non scrivevano una riga, fumavano sigarette, buttavano lì un'osservazione, dicevano anch'io ho detto delle cose, e firmavano il film. E poi bisognò rivedere il copione dopo la liberazione di Roma. [Moravia] Credo che abbia dato una spolverata ai dialoghi»⁴².

Secondo Lida Buccella⁴³, nel 1943 Flaiano partecipa, assieme a Marcello Pagliero e Francesco Pasinetti, alla sceneggiatura di *La danza del fuoco*, un *feuilleton* ottocentesco diretto da Giorgio C. Simonelli, tratto da un soggetto di Ettore Margadonna, ma questa partecipazione non è riportata da Francesco Savio⁴⁴.

Suso Cecchi d'Amico ricorda che, dopo il grosso successo del *Dottor Jekyll e Mister Hyde* di Victor Fleming, Carlo Ponti propose a lei e a Flaiano di scrivere con Alberto Moravia e Renato Castellani una sceneggiatura tratta da *Avatar*, un racconto di Théophile Gautier il cui protagonista, analogamente al Dottor Jekyll, subiva uno sdoppiamento di personalità⁴⁵.

Il film, mai portato a termine, fu l'esordio nel cinema per la d'Amico che, nel lungo racconto alla nipote Maddalena, parla a più riprese della sua esperienza:

Ci lavorammo in quattro: Moravia, Flaiano, Castellani ed io. Si trattava di persone che già conoscevo; a casa Cecchi capitavano tutti. Moravia, quando venne la prima volta, era un ragazzo. Castellani aveva due film alle spalle, *Un colpo di pistola*, che era stato una grande rivelazione, e *Zazà*, cui aveva partecipato anche Moravia, il quale aveva già fatto cinema con Soldati. [...] [Moravia] era pessimo. Ci riunivamo a casa mia, in via Cantore e con Flaiano finivamo a ridere con le lacrime. Flaiano era spiritosissimo, e

anche Moravia era molto simpatico. Dicono di lui che fosse cattivo, ma non riesco a spiegarmene la ragione: era una persona veramente buona, semmai infantile. Aveva le impazienze di un bambino nervoso; non stava fermo un secondo, sfasciava tutto. Per questo aveva la casa tanto semplice e disadorna! Scalciaiva, prendeva gli oggetti in mano mentre parlava e li riduceva in briciole [...] La sceneggiatura è un lavoro di pazienza, e lui non l'aveva proprio: «Via, questi dialoghi li faccio io». Si ritirava nel riserbo dello scrittore e ne buttava giù di tanto approssimativi da scatenare il furore di Castellani, che era per le cose più elaborate. [...] C'era stato allora il successo del *Dottor Jekyll e Mr. Hyde* e Ponti si persuase a puntare su un racconto di Théophile Gautier che voleva però ambientato a Venezia, struggente e con storia d'amore. Uno scienziato aveva trovato una sostanza che consentiva di cambiare, ma non fisicamente, bensì da un punto di vista psichico. Non c'erano trasformazioni a vista, o effetti simili. Questo professor Mainardi, che viveva con la madre, dopo lunghi studi doveva verificare l'efficacia della sua invenzione. Usciva di casa alla ricerca di qualcuno atto alla sperimentazione, e adocchiava una fioraia che gli sembrava il tipo giusto, per cui voleva attirarla in casa. Per compiere l'esperimento indisturbato, si doveva sbarazzare del cameriere Zorzi, la madre l'aveva sistemata in qualche modo, non ricordo più come e lo spediva a comprare la formalina. Fu questo Zorzi a causare una prima catastrofe: non riuscivamo a farlo tornare a casa. Ogni proposta sembrava buona e si dimostrava sbagliata. La cosa innervosiva Castellani e scatenava l'ilarità di Flaiano e mia. Poi c'erano i dialoghi impazienti di Moravia. Li avevo conservati in cantina, che anni fa si allagò, e scherzavamo sul fatto che l'avrei potuto ricattare. Il professor Mainardi doveva uscire per i suoi traffici, e Castellani aveva chiesto a Moravia di rendere con un dialogo l'ambiguità del professore che cercava di non insospettire la madre. Il tutto si risolse, per conto di Moravia, con un «Ciao, Mamma, io esco». Un disastro, insomma. La seconda battuta d'arresto, quella fatale, fu il giorno in cui vagavamo con Moravia e Flaiano per Villa Borghese, e ci giunse la notizia di Hiroshima. Ci guardammo negli occhi: «Ma che stiamo a scrivere queste bischerate, con quello che continua a cercare la formalina!» E decidemmo di raccontare una storia nostra⁴⁶.

E poi:

Premetto che quando avevo accettato l'offerta di Ponti di partecipare alla sceneggiatura di un film di Castellani, lo feci con l'incoscienza con la quale in quei tempi difficili accettavo qualsiasi lavoro retribuito. Ma fui subito presa dal gioco al punto da desiderare di non lasciarlo più, e mi misi d'impegno a studiare il mestiere. Quella prima esperienza mi era servita per capire che Moravia e Flaiano erano due meravigliosi compagni di viaggio dai quali, in modi diversi, avevo tanto da imparare. Castellani enunciava delle regole di percorso che non trovavano riscontro nelle proposte esclusivamente estetiche che poi avanzava e che non ci facevano capire dove volesse andare a parare, visto che del racconto di Gautier egli voleva tenere soltanto l'inizio⁴⁷.

La d'Amico parla anche di come conobbe Flaiano e fornisce preziose informazioni sul suo carattere «estremamente riservato», ma «brillante e spiritoso»:

Flaiano, venuto dalla provincia in cerca di fortuna, avrà avuto le sue difficoltà come tutti noi. Non so dirti, perché ti dava l'aria di farti confidenza ed era invece estremamente riservato. Piuttosto piccolo di statura e non bello, conversatore brillante e spiritoso.

Io non ho mai fatto vita di caffè, ma prima delle riunioni per la sceneggiatura di Castellani credo di avere incontrato Flaiano in una piccola galleria d'arte, la

Margherita di Gasparo Dal Corso e di sua moglie Irene Brin, una scrittrice di talento molto maggiore di quanto non si creda, la quale teneva una rubrica di corrispondenza con un pubblico prevalentemente femminile. Si firmava contessa Clara, ed era una donna miopissima, sempre vestita in modo vistoso. Anche la Margherita era una delle tappe quotidiane degli intellettuali, che ci passavano sul far della sera, prima di andare in trattoria. Quel continuo stare in conversazione portava a un allenamento dialettico, a un costante scambio di idee. [...] Conosciuto dunque Flaiano alla libreria Modernissima o alla galleria Margherita, la nostra amicizia diventò frenetica quando Ponti ci commissionò *Avatar*, la sceneggiatura con Castellani e Moravia mai portata a compimento. Ci telefonavamo mille volte al giorno e ridevamo come non mi è più capitato. Solo quando lavoravamo al secondo film, *La notte porta consiglio*, qualcuno mi disse che era sposato con una ragazza di Torino, Rosetta Rota⁴⁸.

L'abbandono del progetto di *Avatar* avvenne, dunque, mentre il terzetto di giovani sceneggiatori vagava per Villa Borghese, il giorno in cui giunse la notizia di Hiroshima. I tre si guardarono negli occhi e – abbandonata la formalina – decisero di raccontare una storia loro, come scrive la d'Amico.

Se il sogno di Suso Cecchi d'Amico, di Moravia, di Flaiano e di tutto quel gruppo di scrittori, registi, sceneggiatori che venivano dalla guerra e dai telefoni bianchi era di raccontare «una storia nostra», per Flaiano il discorso appare più articolato e complesso, come si vedrà parlando di *Inviati speciali*.

Nel 1943 Flaiano collabora ad altri due film: *La primadonna* e *Inviati speciali*. Secondo Francesco Savio *La primadonna*, un film di Ivo Perilli, tratto dal romanzo omonimo di Filippo Sacchi pubblicato nel 1941, sarebbe stato sceneggiato dallo stesso Sacchi con Ivo Perilli, Emilio Radius e Piero Gadda Conti⁴⁹. La Buccella aggiunge all'elenco il nome di Flaiano, così come l'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo» che nomina inoltre Luigi Comencini e Vincenzo Cardarelli⁵⁰.

Anche *Inviati speciali* è diretto da Romolo Marcellini, su un soggetto di Asvero Gravelli, con la sceneggiatura dello stesso Gravelli, di Ennio Flaiano, Virgilio Lilli, Alberto Consiglio, Romolo Marcellini e Giuseppe Castelletti.

L'idea di questi due *Corrispondenti di guerra* – era questo il primo titolo ipotizzato – che s'innamorano l'uno dell'altra dagli opposti fronti militari, poteva mostrare un punto di vista originale sulla guerra. Ma non fu così, purtroppo, anche se Pietro Bianchi, sul «Bertoldo» del 25 giugno 1943, attribuisce la responsabilità dell'insuccesso principalmente agli interpreti: «La protagonista è soprattutto una sciagurata, non una creatura d'amore. Per due volte si comporta nel film più che da innamorata, da invasata. [...] Questi attori forse non hanno mai visto un giornalista da vicino»⁵¹. Qualcosa di analogo racconta anche il regista, liquidando la protagonista con un «purtroppo ho avuto un'attrice che è stata una fregatura: Dorothea Wieck, indubbiamente famosa, bella. Soltanto che quando è arrivata le era scomparsa la faccia. Non si poteva più fotografare, insomma era invecchiata di colpo»⁵².

Visto oggi, il film esprime le atmosfere e le situazioni che Flaiano aveva vissuto durante la sua esperienza nella guerra d'Etiopia e che torneranno nel romanzo *Tempo di uccidere*.

La sua collaborazione con il regista Marcellini presenta, inoltre, un aspetto originale, mai debitamente messo in risalto: nei titoli di testa del film Flaiano compare come «aiutoregista» e si è già visto che, secondo varie fonti, Flaiano avrebbe avuto lo stesso compito anche in *Pastor Angelicus*, il che dimostrerebbe un suo interesse per la regia già dagli inizi della sua carriera. Ma il timido Flaiano – *il minore* capace di mettersi in gioco solo in un territorio amico – poteva chiedere di realizzare questo desiderio unicamente a chi sentiva veramente vicino. E Romolo Marcellini certamente era un vero amico, visto che, assieme alla moglie Odilla, era stato fra i padrini della piccola Lelè⁵³.

Nel 1944, su offerta del direttore Mario Pannunzio, Flaiano diventa capocronista del «Risorgimento liberale», un giornale nato subito dopo la liberazione, dove pubblica oltre cinquanta articoli, nelle rubriche *Carta bianca*, *Album romano*, *Spettacoli* e *Scena illustrata*. Per questo giornale segue, come inviato, il processo⁵⁴ al Questore di Roma Caruso e al suo vice Occhetto (l'uno condannato alla fucilazione, l'altro assolto, ma giustiziato dalla folla inferocita che lo gettò nel Tevere) e firma anche articoli sulle riviste «Star», «Mercurio» e «Domenica».

Pubblica inoltre, nella collana «La pietra di Paragone» della Documento Libraio editore, *Amleto, ovvero le conseguenze dell'amor filiale* di Jules Laforgue, con la sua traduzione.

Durante il 1945 continua la collaborazione a «Risorgimento liberale», con oltre cento articoli, a cui si aggiungono ventinove articoli su «Domenica» e quarantaquattro sul nuovo settimanale «La città libera», diretto da Giorgio Granata.

In ottobre inaugura la rubrica *L'occhiale indiscreto* (dodici articoli, alcuni anonimi, altri solo siglati o firmati Pickwick) sull'appena fondato «Secolo XX», dove cura anche la rubrica di recensioni teatrali *Spettacoli* e pubblica due racconti e un articolo di architettura.

Su «Domenica» si occupa di recensioni cinematografiche e in quella del 22 aprile del 1945, dedicata a *Ossessione* di Visconti, parla di «pornografia rosa» e del suo concetto di cosa siano le storie per il pubblico:

La maggior parte del pubblico ha “perduto” questo film reputandolo “audace”, ma di un'audacia pornografica, allo stesso modo che molti giovani lettori “perdettero” *Les fleurs du mal* credendoli fiori pornografici e ne sbagliarono la lettura. Ma su questa presunta pornografia di *Ossessione* (intere popolazioni hanno protestato e inviato memoriali per vietarne la proiezione) mi si consenta di pensare che la pornografia più pericolosa, anzi l'unica pericolosa, è quella sentimentale: cioè la pornografia rosa, non saprei chiamarla altrimenti, che rappresenta la vita come un sogno agevole e ineffabile [...] Madame Bovary si fa un'idea sbagliata della vita e del mondo leggendo Walter Scott e collocando i suoi sogni in graziosi scenari medievali all'italiana. Ebbe poi le note delusioni. Se Madame Bovary avesse letto, mettiamo, *Madame Bovary* (libro che fu appunto processato per immoralità) si sarebbe composta una diversa immagine dell'esistenza⁵⁵.

Il 30 gennaio del 1946, come poi farà molte altre volte, Flaiano abbandona la redazione del «Secolo XX» sbattendo la porta. Si tratta di un episodio importante non solo per capire il carattere di Flaiano, ma anche per una miglior compren-

sione delle sue posizioni politico-ideologiche che furono il motivo dello suo scontro con Guglielmo Giannini, il fondatore del Fronte dell'Uomo Qualunque, un movimento che, nell'immediato dopoguerra, ebbe un certo successo elettorale con un programma in cui si esprimeva il rifiuto di ogni ideologia⁵⁶.

Flaiano riteneva che fosse stato Giannini, nel 1942, a causare la chiusura di «Oggi» da parte della censura fascista e, per questo, lo attaccò duramente, iniziando una vivace polemica. In un primo momento il direttore del «Secolo XX», Manlio Lupinacci, gli manifestò la sua solidarietà, scrivendo, il 26 gennaio 1946, che Flaiano «insultato aspramente e condotto, da uno scherzo abbastanza innocente, sul terreno di una polemica a base di ingiurie personali, persino sul proprio fisico, ha reagito come vuole il suo temperamento di uomo e di scrittore e producendo, sempre in sede di risposta polemica, quei torti che egli crede di aver ricevuto dal Giannini in passato»⁵⁷.

Ma, poiché molti lettori del «Secolo XX» si riconoscevano nelle posizioni di Giannini, al giornale arrivarono molte lettere di protesta.

La polemica coinvolge liberali puri e liberali filomonarchici: Flaiano, nettamente antifascista, oscillava fra repubblicani e liberali e collaborava sia con «La Voce Repubblicana» sia con «Risorgimento Liberale»⁵⁸.

Temendo di perdere i suoi lettori vicini al fondatore del Fronte dell'Uomo Qualunque, Lupinacci, quattro giorni dopo, riprese l'argomento, con un articolo *Giannini e noi*, in cui precisava le posizioni del giornale. Il direttore della testata, pur schierandosi con Giannini nel condannare «certe persecuzioni politiche, certe misure illiberali di polizia o di amministrazione»⁵⁹ e, auspicando la «riconciliazione degli italiani»⁶⁰, aggiungeva di sentirsi lontano dallo stato d'animo qualunquista, che avrebbe potuto portare a «una dittatura paterna e bonaria [...] che magari non ucciderà la libertà con la violenza, ma la umilierà con la tolleranza»⁶¹.

Soprattutto, Lupinacci dichiarava di non stare dalla parte di Giannini in quanto sostenitore della monarchia costituzionale. Nonostante questo tentativo finale di diversificazione delle posizioni politiche, che confermava implicitamente la sua solidarietà a Flaiano, questi il 30 gennaio leggeva l'articolo e il pomeriggio stesso scriveva:

Caro Lupinacci,

dal tuo articolo di ieri ho appreso che molti lettori, specie della provincia, non hanno approvato la mia polemica con Giannini. La precisazione, venendo dopo la querela del Giannini, non mi sembra fosse strettamente necessaria. Comunque, sarà bene che parli chiaro con te. Io avevo – iniziando l'attacco al «Buonsenso» – proprio l'intenzione di chiarire, una volta per sempre, che i liberali anche se a destra e costituzionali, non hanno nulla da spartire, né idealmente, né praticamente, col movimento dell'Uomo Qualunque. Proprio il gran numero di aderenti a questo movimento mi aveva convinto della necessità morale di eliminare gli equivoci che avrebbero potuto sorgere intorno al nostro giornale. Se un settimanale pornografico, facendosi forte del gran numero dei suoi lettori, accampasse domani dei diritti alla cosa pubblica, tutti noi non esiteremo a contrastarglieli, vero? Eppure un settimanale pornografico ha almeno il pregio di essere più divertente dell'Uomo Qualunque.

La mia polemica con Giannini (e dirò con Mussolini: «da me voluta e potenziata») è stata qualcosa di più di «un paroli d'injures»⁶², almeno nelle mie intenzioni. E mi dispiace

che i lettori del nostro giornale (specie quelli della provincia) non l'abbiano capito. La loro disapprovazione mi fa tuttavia credere che non ho sbagliato. Ho forse sbagliato a iniziare la polemica sul «Secolo». Mi risulta infatti che il tuo articolo di ieri è stato considerato dal Giannini come una larvata sconfessione del mio operato. Io ho definito Giannini un Coccapèllier da inflazione, tu hai creduto opportuno riconoscergli un peso politico. A questo punto le nostre strade si dividono. L'amico resta e il redattore se ne va. In altre parole ti rassegno le mie dimissioni dal «Secolo», ben felice se con questo gesto potrò tranquillizzare i lettori più sensibili. Colgo l'occasione per ringraziarti dell'amicizia che mi hai sempre dimostrata e ti assicuro che non intendo dare nessuna pubblicità a questo incidente.

tuo,
*Ennio Flaiano*⁶³

«L'amico resta e il redattore se ne va»: come si vede Flaiano non era disposto ad accettare una «larvata sconfessione del [suo] operato», prende cappello, imbocca la porta e se ne va dalla redazione del «Secolo XX».

Quasi negli stessi giorni Flaiano fonda una rivista settimanale dal titolo «Cinelandia», di cui escono solo pochi numeri e pubblica due articoli sul «Giornale di Sicilia» e uno su «Film rivista».



Ennio Flaiano con Lilly Nostini in un disegno di Orfeo Tamburi (1932)

NOTE

- ¹ *Scherzi di eccellenti fantasmi*, «Quadrivio», VII, 2, 30 ottobre 1938; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 762.
- ² Lilly, come scrive Flaiano nella lettera a Orfeo Tamburi del 1933, pubblicata in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 5, oppure Lilli, come appare in altre due lettere del 1933, pubblicate anche queste nello stesso libro, pp. 6 e 9-10. Lilli (Lydia) Nostini disegnatrice, come scrive Anna Longoni nella nota 6 della lettera 2 (p. 430), oppure Lilli Gjerløw-Fliflet, come scrive più avanti sempre la Longoni (nota 2 della lettera 14, p. 438). O, ancora, «l'amica norvegese Lilli Nostini, conosciuta all'inizio degli anni Trenta», secondo Lucilla Sergiacomo, nel suo *Invito alla lettura di Ennio Flaiano*, cit., p. 14. In realtà è stato lo stesso Flaiano a creare l'equivoco, con una lettera dell'autunno del 1938, le cui prime parole sono: «Carissima Lilli, Lydia, Lida, Lido, Sabbia, Mare»; ora in ENNIO FLAIANO, *Lettere a Lilli e altri segni*, Milano, Rosellina Archinto, 1986, p. 39. Presumibilmente Lilli Gjerløw-Fliflet coniugata Nostini.
- ³ Cfr. LUCILLA SERGIACOMO, *Invito alla lettura di Ennio Flaiano*, cit., p. 14.
- ⁴ Secondo Flaiano la chiusura della rivista fu causata da una segnalazione-denuncia che Guglielmo Giannini, il futuro fondatore del Fronte dell'Uomo Qualunque, aveva fatto su di un suo pezzo di critica teatrale. La polemica riprese nel gennaio del 1946.
- ⁵ Nell'articolo *Un breve epistolario*, «Il Mondo», XXI, 892, 25-31 gennaio 1969, pp. 1-2, Flaiano ricorda: «Perdetti di vista Pannunzio e lo rividi nel '39, quando andai a portargli ad «Omnibus», un lungo saggio sul Valadier, che mi era costato anche ricerche in biblioteca. Il saggio, un po' ridotto, uscì qualche mese dopo sulla rivista che prendeva il posto di «Omnibus», soppresso dai fascisti. La nuova rivista si chiamava «Oggi» e la dirigeva Pannunzio assieme a Benedetti. Ne divenni anche il critico cinematografico, e poi, non sono mai riuscito a sapere perché, teatrale. Anche questa nuova rivista fu soppressa nel '42» (in GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 34).
- ⁶ GIANNI ROSATI, *L'italiano non ride. Ennio Flaiano, uno dei nostri rari scrittori satirici spiega il fenomeno nella letteratura e nella vita*, «Il Mondo», XXIV, 14-15, 14 aprile 1972, pp. 16-17; ora in *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1202.
- ⁷ Nel corso della sua carriera Flaiano è ricorso a diversi pseudonimi: Patrizio Rossi, Elio Flaiano, Ennio Di Michele, Ezio Bassetto, Lelio, Carlo Patrizi, Pickwick. Per un elenco completo si rimanda a LIDA BUCCELLA (a cura di), *Ennio Flaiano e la critica. Ricognizioni bibliografiche (1946-1992)*, Pescara, Edizars-Oggi e Domani, 1993, pp. 121-124.
- ⁸ Le recensioni cinematografiche di Flaiano sono state pubblicate in quattro diversi volumi, il primo dei quali è ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, a cura di Cristina Bragaglia, Milano, Rizzoli, 1978. A questo è seguito un volume, a cura di Tullio Kezich, pubblicato da Bulzoni (Roma, 1988): ENNIO FLAIANO, *Un film alla settimana. 55 critiche da «Cine Illustrato» (1939/1940)*, che riportava alla luce, dopo un sonno di quasi quarant'anni, la rubrica che lo scrittore tenne, dal 13 dicembre del '39 al 25 dicembre dell'anno successivo, sulla rivista «Cine Illustrato». Nel 1990 la Rizzoli ha pubblicato un terzo volume a cura di Guido Fink, *Nuove lettere d'amore al cinema*, che riordinava e reintegrava le recensioni cinematografiche flaianee, a cui è seguito ENNIO FLAIANO, *Ombre fatte a macchina*, nuovamente a cura di Cristina Bragaglia, edito da Bompiani nel 1997.
- ⁹ TULLIO KEZICH, *Prefazione*, in ENNIO FLAIANO, *Un film alla settimana. 55 critiche da «Cine Illustrato» (1939/1940)*, cit., pp. 10-11.
- ¹⁰ ENNIO FLAIANO, *Un film alla settimana. 55 critiche da «Cine Illustrato» (1939/1940)*, cit., p. 37.
- ¹¹ *Orage* del 1938, diretto da Marc Allégret, con Charles Boyer e Michèle Morgan.
- ¹² *Sept hommes, une femme* del 1936, diretto da Yves Mirande.
- ¹³ *Le Patriote* del 1938, diretto da Maurice Tourneur.
- ¹⁴ ENNIO FLAIANO, *Un film alla settimana. 55 critiche da «Cine Illustrato» (1939/1940)*, cit., p. 38.
- ¹⁵ *Ivi*.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 52.
- ¹⁷ EMMA GIAMMATTEI, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Un bel giorno di libertà*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 9.
- ¹⁸ *Ivi*.
- ¹⁹ L'autrice si riferisce a «Prinato».

- ²⁰ EMMA GIAMMATTEI, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Un bel giorno di libertà*, cit., p. 9.
- ²¹ *Equatore*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 27.
- ²² *Il cinema rionale*, in ENNIO FLAIANO, *Un film alla settimana. 55 critiche da "Cine Illustrato" (1939/40)*, cit., p. 123.
- ²³ *Ivi*, p. 47.
- ²⁴ *Ivi*, p. 11.
- ²⁵ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 441.
- ²⁶ *Ivi*, pp. 306-307.
- ²⁷ D'ora in avanti si userà sempre questa forma e non Lè-lè, come riportato in altre fonti.
- ²⁸ *Cristo torna sulla terra* è una sorta di parabola biblica di tre paginette, scritta nel 1960. Racconta del ritorno sulla terra di Gesù Cristo, e fra gli episodi vi è un uomo che, conducendogli la figlia malata (come la piccola Lelè), esclama: «Io non voglio che tu la guarisca ma che tu la ami» (ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., p. 69). Considerando la datazione e le notevoli analogie con *Un marziano a Roma*, il marziano Kunt protagonista della commedia si può oggi definire – a posteriori, visto che si tratta di un testo a lungo rimasto inedito – una sorta di moderno “povero Cristo”.
- ²⁹ ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., pp. 28-29.
- ³⁰ Nelle successive redazioni *Viaggi e crociere (1938-1940)*, *Nuovi viaggi e pensieri di Marco Polo* e infine, nel 1945, *il supplemento ai viaggi di Marco Polo*. Pubblicato in ENNIO FLAIANO, *Diario notturno*, Milano, Bompiani, 1956.
- ³¹ Cfr. SERGIO MICHELI, *Un neorealista della prima ora. Intervista a Romolo Marcellini*, «Cineclub. Rivista trimestrale di cinema», 39, luglio-agosto-settembre 1998, p. 42.
- ³² Si tratta di 58 fogli dattiloscritti con correzioni autografe. Depositato presso la SIAE con il titolo *I due testimoni di Gesù* il 17 luglio 1943. La cronologia in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., riporta lo stesso soggetto, con il titolo *I miei testimoni*. Pubblicato sempre con questo titolo in ENNIO FLAIANO, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, cit., pp. 33-74.
- ³³ La filmografia flaianea è stata pubblicata in quattro diverse circostanze: in *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*. I Quaderni del Cineclub Lumière n. 5, testi di Renato Venturelli, Genova, Cineclub Lumière, 1982, pp. 14-53, un libretto talmente di frontiera da non essere riportato neanche nella bibliografia delle *Opere*; in *I film firmati da Ennio Flaiano*, a cura di Leandro Palestini, inserito nella rivista mensile di cultura e attualità «Oggi e Domani», VI, 7-8, luglio-agosto 1978, pp. 37-46, poi ripreso con lo stesso titolo, ma senza firma, nel *Programma delle Manifestazioni 1982 del 9° Premio Flaiano*, pp. 51-67; in GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Flaiano saggista e sceneggiatore*, in IDEM (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., pp. 131-134 e, infine, in *I film di Flaiano*, il testo più recente, in LIDA BUCCELLA (a cura di), *Ennio Flaiano e la critica. Ricognizioni bibliografiche (1946-1992)*, edito a Pescara da Ediz. Oggi e Domani nel 1993, pp. 81-120, le cui schede costituiscono una summa dei tre precedenti lavori.
- ³⁴ FRANCESCO SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo formalismo propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975, p. 255 e in LIDA BUCCELLA (a cura di), *I film di Flaiano*, in IDEM, *Ennio Flaiano e la critica. Ricognizioni bibliografiche (1946-1992)*, cit., p. 81. L'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo» è consultabile in Internet al sito: <http://www.cinematografo.it>.
- ³⁵ Senso del dovere del *minore* o senso di colpa del *bambino cattivo*, memore del loro ultimo incontro?
- ³⁶ In occasione del 25 luglio del 1943, Flaiano scrive nel *Quaderno di Lè-lè* questa lettera alla figlia: «Cara Lelè, questa è la prima lettera che ti scriviamo per dirti che oggi il tiranno d'Italia è stato mandato a spasso. Si chiamava Mussolini. Un giorno tu ti sorprenderai quando ti racconteremo quel che si è sofferto in ventun anni di miseria morale. Non vorrai crederci. E forse ci rimprovererai dicendo: "Perché non l'avete cacciato prima?" Lè, era impossibile. Aveva un esercito di spie, di poliziotti e di mascalzoni: un esercito armato che teneva l'Italia ben ingabbiata. Mai, nemmeno nelle epoche più tristi della storia del mondo si era visto un tale spiegamento di forze contro gli innocenti. Una parola e si andava dentro. Due, e si veniva uccisi. Migliaia di persone hanno pagato con la vita il lusso di un'opinione diversa da quella ufficiale.

Ma ora è finita, grazie a Dio! E tu potrai essere educata libera da ogni nefasta influenza fascista. Non sappiamo quel che l'avvenire ci riserba. Ma una cosa è certa: che Dio si è svegliato» (ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., pp. 30-32).

⁵⁷ ROBERTO CHITI e MARIO QUARAGNOLO, nel loro saggio *Cinema di Salò*, «Bianco e Nero», 11/12, novembre-dicembre, 1961; ora in FRANCESCO SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo formalismo propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, cit., p. 407.

⁵⁸ *Ivi*.

⁵⁹ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 34.

⁶⁰ RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 16.

⁶¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1202.

⁶² GIULIANA MUSCIO, *Scrivere il film*, Milano, Savelli, 1981, pp. 46-47.

⁶³ LIDA BUCCELLA (a cura di), *I film di Flaiano*, in EADEM, *Ennio Flaiano e la critica. Ricognizioni bibliografiche (1946-1992)*, cit., p. 81.

⁶⁴ FRANCESCO SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo formalismo propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, cit., p. 100.

⁶⁵ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 14.

⁶⁶ SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., pp. 22-24.

⁶⁷ *Ivi*, p. 140.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 193-194.

⁶⁹ FRANCESCO SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo formalismo propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, cit., p. 276.

⁷⁰ Sarebbe questa la sua unica partecipazione a una sceneggiatura.

⁷¹ RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 15.

⁷² SERGIO MICHELI, *Un neorealista della prima ora. Intervista a Romolo Marcellini*, cit., p. 43.

⁷³ *Quaderno di Lè-Lè*, in ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., p. 21.

⁷⁴ La vicenda del Questore Caruso e del suo vice Occhetto fu filmata da Luchino Visconti in *Giorni di gloria*, un film diretto a più mani a cui partecipò, in veste di regista, anche Marcello Pagliero.

⁷⁵ *Ossessione*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., pp. 68-69.

⁷⁶ Nell'articolo di fondo del primo numero della rivista «L'Uomo Qualunque» Giannini aveva sintetizzato con questo motto il senso della sua iniziativa: «È il giornale dell'Uomo Qualunque, stufo di tutti, il cui solo ardente desiderio è che nessuno gli rompa più le scatole».

⁷⁷ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 433.

⁷⁸ A tal proposito, alla fine degli anni Settanta, nella citata *Introduzione a Un bel giorno di libertà* la Giammattei usa, seppur in corsivo, la definizione «liberal», impropria se riferita al primo dopoguerra (EMMA GIAMMATTEI, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Un bel giorno di libertà*, cit., p. 10).

⁷⁹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 433.

⁸⁰ *Ivi*.

⁸¹ *Ivi*, pp. 433-434.

⁸² Il riferimento è a un passo dell'articolo di Lupinacci: «Se si pubblicasse un "libro bianco" del conflitto fra Flaiano e Giannini si vedrebbe chi è stato ad aggravarlo praticando quello che Rivarol in termini di giuoco chiamava "le paroli des injures"».

⁸³ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 13-14. La polemica è tutta in punta di fioretto, la citazione (ironica) di Mussolini, i riferimenti alla provincia e ai suoi lettori, persino la data "giusta" per la pubblicazione il giorno successivo.

3. ROMA CITTÀ LIBERA

Nel corso del 1946 scrive il suo primo soggetto *La notte porta consiglio*¹, diventato poi *Roma città libera*, con la regia di Marcello Pagliero, distribuito solo nel 1948, anno in cui Flaiano, con questo film, vince il Nastro d'argento per il miglior soggetto cinematografico.

Racconta Suso Cecchi d'Amico:

Il soggetto di *Roma città libera* era di Flaiano, una cosa lieve, ironica, sulla Roma degli Americani. Fu una piccola produzione di cui si occupò mio cognato. [...] Questo film nasce da un gruppo tutto particolare. Allora si mangiava molto fuori e la culla nostra era Cesaretto, a via della Croce, un posto piccolo piccolo e miserissimo dove mangiavano sempre Flaiano, Pagliero, Mafai, Mazzacurati... Cinema e pittura... Flaiano aveva la passione del cinema, che avevamo cominciato a fare insieme rimanendo poi per tutta la vita molto legati, e aveva scritto questo soggettino. [...] Pagliero era l'ultimo *bohemien*, [...]. Un personaggio strano, l'epoca sua è stata quella di Cesaretto, tra cinema e pittori, poi tutti sono cambiati².

Cesaretto, la fiaschetteria Beltramme, una piccola trattoria, fu uno dei luoghi deputati della vita di Flaiano, insieme ai caffè del centro di Roma. Racconta lo sceneggiatore Age:

Tutti noi sceneggiatori lavoravamo nei caffè, i nostri luoghi di scrittura erano i caffè. [...] Nel '45, '46, '47 c'era il problema dei mezzi di trasporto e poi la maggioranza delle case non erano riscaldate [...] vivevamo in coabitazione con parenti o amici. Così era molto più accogliente una saletta del Caffè Greco, di Aragno [...] ecco questi erano i locali dove facevamo base per lavorare [...] attorno a un tavolo di marmo dove veniva appoggiata una consumazione che centellinavamo per non spendere troppo, sono nati un mucchio di film. Dopo lunghe discussioni si divideva il film a blocchi. Ognuno si portava via il blocco che gli era stato destinato e che avrebbe dovuto sceneggiare, dopodiché ci si dava un nuovo appuntamento³.

Negli anni Quaranta e Cinquanta questi incontri nei luoghi pubblici romani hanno dato origine alla definizione di "intellettuali da caffè", spesso usata per criticare artisti e scrittori, tra cui Flaiano, che a riguardo scrive:

Questa accusa mi è stata rivolta spesso, anche per lettera. Senza turbarmi troppo, perché nasconde una certa verità cronachistica. Le più belle serate per anni le ho trascorse nei caffè con persone la cui amicizia era già un giudizio, Cardarelli, Barilli, Longanesi. Mi è rimasto il debole di preferire il caffè al salotto, al club, all'anticamera⁴.

In tutte le filmografie si afferma che *Roma città libera* fu sceneggiato anche da Flaiano, ma i titoli di testa del film recitano «da un soggetto originale di Ennio Flaiano. Sceneggiato da Suso Cecchi d'Amico, Luigi Filippo d'Amico, Marcello

Marchesi, Marcello Pagliero, Cesare Zavattini». In genere anche la sceneggiatura è attribuita a Flaiano e si può ritenere, pensando all'ambiente e all'amicizia che lo legavano a Pagliero e ai d'Amico, che egli vi abbia effettivamente partecipato, ma senza potere apporre la propria firma, per un'astuzia contrattuale della produzione, che era organizzata dal cognato di Suso, Marcello d'Amico.

Il film fu girato tutto in esterni, con i gruppi elettrogeni forniti dalle truppe alleate⁵ e con alcuni attori che venivano dal set di *Roma città aperta* (Pagliero e Francesco Grand Jaquet). *Roma città libera* si ispirava al capolavoro di Rossellini non solo nel titolo, ma anche nella rappresentazione della situazione dell'immediato dopoguerra a Roma, una città ancora invasa dalle truppe alleate, fra avventurieri e borsari neri, gran dame e droghe, soldati americani, jeep e ragazze alla ventura⁶.

Nel film, la cui fotografia è curata da Aldo Tonti, mentre le musiche sono di Nino Rota, appaiono Camillo Mastrocinque, lo stesso Flaiano e Mario Mafai, la cui presenza è dovuta alla sua amicizia da "intellettuale da caffè" con Flaiano, che lo aveva portato a fare questa "comparsata". Un'amicizia documentata in una foto scattata nel 1945 da Irving Penn⁷ nella saletta del Caffè Greco, in cui si vedono, oltre a Flaiano e a Mafai, Vitaliano Brancati, Orson Welles, Lea Padovani, Libero de Libero, Sandro Penna, Renzo Vespignani, Pericle Fazzini, Aldo Palazzeschi, Goffredo Petrassi, Mirko, Carlo Levi, Afro e Orfeo Tamburi.

Con una scelta tipicamente teatrale, gli attori nei titoli di testa del film sono citati secondo i ruoli della commedia borghese. I protagonisti non hanno nomi propri, ma si chiamano "il giovane", "il ladro", "la ragazza", "il signore distinto", "l'americano", mentre *il minore* si riserva il ruolo di "questurino", comparendo in diverse inquadrature.

Roma città libera, presentato nel 1949 al Festival di Biarritz, si sviluppa in una città notturna, abitata da spostati e vagabondi che sembrano venir fuori dagli articoli che Flaiano in quegli anni scriveva su «Risorgimento Liberale»: un ladro che non ruba, un potenziale suicida che non si uccide, una brava ragazza che (come poi la Carolina di *Totò e Carolina*) è tentata dall'avventura a causa del bisogno, ma poi non riesce a peccare, un signore distinto che forse è un matto, forse è un Ministro, che fa un delirante discorso politico molto simile ai testi della contemporanea *La guerra spiegata ai poveri*. Flaiano era talmente cosciente del valore di questi "suoi" ritratti che, già in un brano del 1941 per «Documento» intitolato *Metafisica quotidiana*, aveva affidato tipi umani dello stesso genere a ipotetici «iconologi futuri»⁸.

Su queste figure scrive Jean A. Gili:

Si tratta di un film insolito nel contesto dell'epoca, una storia filmica di piccoli fatti quotidiani nella quale Flaiano conferisce alle situazioni tonalità vagamente surrealiste e ad un tempo commoventi. Distribuito solamente nel 1948, il film è del tutto singolare nel contesto del cinema italiano dell'immediato dopoguerra. Le storie contenute nell'arco di una notte rappresentano personaggi strambi: un ladro (Nando Bruno, il suo unico ruolo di protagonista), due innamorati sull'orlo del suicidio perché non trovano lavoro (Andrea Checchi e Valentina Cortese), uno sconosciuto in smoking (uno straordinario Vittorio De Sica in un personaggio lunare) che deve pronunciare un discorso politico e invece lo fa botanico, sui fiori alla fine dichiara «mi hanno fatto mini-

stro» prima d'essere trascinato via da quattro individui in nero (forse dei medici), un gangster possiede una sala da gioco clandestina (Francesco Grand Jaquet appena uscito da *Roma città aperta*) e anche uno strano commissario di polizia interpretato dallo stesso Ennio Flaiano⁹.

Goffredo Fofi scrive che Flaiano resterà «Per un grande romanzo, *Tempo di uccidere*, di cui non si è ancora voluta riconoscere tutta l'importanza»¹⁰ e che «resterà, Flaiano, per le sue fulminanti battute, per i suoi aforismi e aneddoti ora aspri, ora sferzanti, più spesso sconsolati; e non solo come molti suoi ripetitori vorrebbero, di divertente moralismo»¹¹. In particolare, soffermandosi su *Roma città libera*, osserva:

Resterà, Flaiano, per i film di Fellini, ma prima ancora per un film che mi pare di poter dire pienamente suo, *La notte porta consiglio*, ovvero *Roma città libera*, scritto assieme all'amica Suso Cecchi, e diretto senza originalità da Marcello Pagliero, l'attore di *Roma città aperta*. E il film è un controcanto del capolavoro rosselliniano: narra l'occupazione che seguì la tedesca, quella degli alleati anglo-americani, e lo fa in chiave ironica, se non buffa. La differenza è forte; la tragedia che era del primo è qui commedia, il populismo CLN del primo è qui ironia affettuosa sul popolo. Un popolo che si arrangia, nelle notti romane, ed è fatto di figurine convenzionali, ma mosse dalle molle del tempo: la borsa nera, la politica, un certo servilismo. E, nei due protagonisti della love-story, l'aspirante ladro e l'aspirante prostituta, giovani morali, mossi semplicemente dal bisogno. Se dentro *Roma città aperta* c'erano la Magnani e Fabrizi, ed echi di *Campo de' fiori* e di *L'ultima carrozzella*, ricordi di e aperture a una commedia di costume molto populista, l'impasto di *Roma città libera* è fatto di cose più vecchie – Rene Clair, soprattutto e il Camerini più svagato, meno sentimentale, quello di *Darò un milione*, clairiano, e del primo Zavattini, degli altri umoristi all'umor bianco degli anni Trenta, condito con la sapida lucidità del disastro bellico abbattutosi nella coscienza del nostro scrittore-sceneggiatore, amara *pour cause*, anche se mai cinico¹².

L'alto numero di partecipanti alla scrittura di *Roma città libera* non deve meravigliarci. Age ricorda, in proposito:

Nel dopoguerra lo spazio degli sceneggiatori era la “camera della serva”, c'entravano tutti. Uno era passato per una stanza dove si svolgeva una discussione su una sceneggiatura, diceva buongiorno, e poi voleva comparire sui titoli di testa. Una volta un produttore ci chiese di mettere il nome di un tale perché gli serviva per la Banca del Lavoro¹³.

E Tullio Pinelli fa un'analoga dichiarazione: «A volte il mio nome è comparso su film che non avevo neanche mai visto, solo per far piacere al produttore»¹⁴. Longanesi, che aveva lasciato Roma alla fine della guerra per fondare la sua casa editrice a Milano, il 3 agosto del 1946 scrive *al minore*:

Caro Flaiano, non ho più Sue notizie da tempo. Voglio assolutamente pubblicare qualcosa di Suo. Qualcuno mi ha raccontato la trama di un film di soggetto romano scritta da Lei: perché non la stende, ne verrebbe fuori un bel libro. Si metta sotto e me la mandi. La faremo uscire in dicembre. Mi scriva, vecchio indolente. Molti cordiali saluti
Suo aff. mo Leo Longanesi¹⁵.

Nello stesso periodo lo scrittore interpreta un ruolo anche nel film di Renato Castellani *Mio figlio professore*, il primo film sceneggiato da Suso

Cecchi d'Amico. L'episodio è stato raccontato in un articolo datato 30 novembre 1946, pubblicato su «Omnibus»:

Può capitare a tutti, una volta, di fare l'attore di cinema. A me è capitato pochi mesi fa per un film diretto da Castellani e la parte affidatami era quella di un professore di liceo. Le poche battute che dovetti dire vennero compensate dai molti giorni che furono necessari al regista per farmele dire; quei giorni li trascorsi – truccato come si deve – in un liceo vero, il primo di Roma per tradizione, ossia il Visconti. Per darmi arie credibili di professore, Castellani mi faceva girare, anche a tempo perso, con qualche registro sotto il braccio. Registri veri, prelevati dalle cattedre dove stavano dormendo i sogni estivi¹⁶.

Il Visconti, il «liceo vero, il primo di Roma», si trova a poche decine di metri dal «Teatro Arlecchino»¹⁷, dove, nello stesso periodo delle riprese del film, era stato rappresentato il suo primo testo teatrale: *La guerra spiegata ai poveri*.

Verso la fine dell'anno, si trasferisce a Milano, dove divide una piccola stanza con Oreste del Buono, Achille Campanile, Giuseppe Marotta e Riccardo Manzi, nella redazione del nuovo «Omnibus», fondato in quell'anno e diretto da Salvato Cappelli. Nel capoluogo lombardo Flaiano, con Luigi Comencini e Aldo Buzzi, lavora anche alla sceneggiatura di un irrealizzato *Fontamara*, tratto dal romanzo di Ignazio Silone. Sempre a Milano, nel novembre, venne ripresa per il Festival degli autori italiani *La guerra spiegata ai poveri*.

Fra il 1946 e il 1947 è stato scritto anche *Il vento mi ha cantato una canzone*, un film ignorato da tutte le filmografie flaianee, che sui titoli di testa riporta: «Soggetto A. G. Majano e V. N. Novarese, sceneggiatura e dialoghi V. N. Novarese, A. G. Majano, E. Flaiano, C. Mastrocinque».

Il vento mi ha cantato una canzone, diretto da quello stesso Camillo Mastrocinque che aveva fatto una breve apparizione in *Roma città libera*, mostra alcune analogie con il film di Pagliero. Ha infatti la medesima struttura, interpretata da un trio di protagonisti, due uomini e una donna, ha alcune ambientazioni analoghe ed è imperniato ancora una volta su di una canzone. Si serve di vari inserti musicali in diverse scene e uno dei protagonisti, un professore di filosofia, pur completamente diverso nel fisico, è truccato esattamente come Vittorio De Sica, il «signore distinto», il Ministro/matto del primo film.

Al posto delle avventure notturne di *Roma città libera* si vede sullo schermo una Roma diurna da *pochade*; i protagonisti non sono più aspiranti suicidi o potenziali prostitute, ma giovani che vogliono solo divertirsi e diventare ricchi e famosi. Si è passati dai malfattori veri alle finte baronesse e non ci sono più i pericoli di una Roma notturna, a suo modo minacciosa, ma il massimo rischio che può correre un ricco commendatore è di essere preso a schiaffi per gelosia.

Il vento mi ha cantato una canzone venne recensito da E. Puccioni in modo molto critico: «Il film [...] puzza di copiatura americana lontano un miglio. E neppure [...] è divertente [...] l'umorismo c'è, ma [...] è di bassa lega. Merito (o demerito) di ciò va ad Ennio Flaiano [...]. La regia a volte è vigile a volte lascia correre [...]. Il film risente di questi squilibri»¹⁸.

Una delle scene del film è ambientata al laghetto di Villa Borghese, dove, come è stato ricordato, Flaiano passeggiava con Suso Cecchi d'Amico anziché scrivere *Avatar*, dove passava ogni giorno per andare in via Veneto, dove ambienterà, qualche anno dopo, l'episodio *Serve e soldati* nel film di Franciolini dedicato al parco romano.

C'è un'ulteriore notazione da fare su *Roma città libera*: nei titoli del film il nome di Flaiano è scritto «Flajano». Si è già visto che anche nel privatissimo *Quaderno di Lè-Lè* la grafia utilizzata è «Flajano» e che solo le prime lettere degli inizi degli anni Trenta sono firmate in questo modo¹⁹. Da una ricerca sulla diffusione dei cognomi italiani, risulta che il cognome «Flaiano» è oggi rarissimo in Abruzzo²⁰ e inesistente nel resto della penisola, mentre la variante «Flajano» è ormai scomparsa. Quest'ultima era l'antica trascrizione, come dimostra *Il libro delle vergini* di Gabriele d'Annunzio, un romanzo d'ambiente pescarese pubblicato a Roma nel 1884, in cui si legge «Si spandeva in quel punto dal forno di Flajano nell'aria l'odore caldo e sano del pane recente, quell'odore che éccita il palato»²¹. «Flajano» potrebbe dunque essere una specie di *imprimatur* che l'autore utilizzava in gioventù, ma che avrebbe poi recuperato solo per ragioni molto precise. Si potrebbe ipotizzare che lo scrittore ricorresse alla trascrizione «Flajano» nei casi in cui voleva sottolineare l'importanza del proprio operato. Una sorta di particolare asserzione della propria presenza.

Infatti, pochi film, meno di dieci, riportano nei titoli «Flajano» e, fra quelli scritti con Fellini, solo *I Vitelloni* e *La strada*²². Certamente Flaiano poteva sentirsi vicino a *I Vitelloni* quanto il regista riminese, poiché anche lui si poteva identificare sia nel Leopoldo scrittore di provincia in cerca di fama, che nel Moraldo che decide di partire per la grande città²³. Inoltre, questo film segna un momento di grandi aspettative e di grande armonia del trio Fellini, Pinelli, Flaiano. La grafia «Flajano» ritorna nei titoli di testa de *La strada*, un film in cui i contrasti con Fellini e Pinelli erano stati tali da fargli poi scrivere l'articolo: *Ho parlato male de "La strada"*²⁴, in cui raccontava di avere duramente discusso con Fellini e Pinelli durante la stesura della sceneggiatura. Anche l'articolo, pubblicato pochi giorni prima della presentazione del film al Festival di Venezia, è firmato «Flajano».

I libri editi durante la sua vita sono firmati «Flaiano», così come gli articoli per la stampa, però, quando nel 1954 «Cinema» pubblica *Moraldo in città*, la sceneggiatura cofirmata con Fellini e Pinelli che nasceva da *I Vitelloni*, sulla rivista ricompare «Flajano».

Un altro motivo per giustificare l'uso di questa grafia, poteva essere il particolare rapporto instaurato con il regista. Infatti «Flajano» si firma così in entrambi i film scritti per Dino Risi: *Il segno di Venere* e *Un amore a Roma*. Inoltre, i titoli di testa di alcuni film tratti da romanzi o racconti a cui ha collaborato riportano «Flajano»: l'episodio *Scena all'aperto* nel film *Tempi nostri* di Blasetti, da un racconto di Marino Moretti; *La romana* diretto da Luigi Zampa, dal romanzo di Moravia; *Un amore a Roma*, dal libro di Ercole Patti; *La decima vittima*, un film di Elio Petri tratto dal racconto *La 7ª vittima* di Robert Sheckley.

Singolare il caso de *La cagna*, il film tratto da Marco Ferreri dal *Melampo* di Flaiano, che tante polemiche provocò alla fine degli anni Sessanta tra lo scrittore e il produttore Carlo Ponti. *La cagna* uscì in Italia con questi titoli di testa «Dalla novella *Melampus* di Ennio Flaiano edita da Rizzoli, adattamento e sceneggiatura di Ennio Flaiano, Marco Ferreri, Jean-Claude Carrière»²⁵, mentre le copie distribuite in Francia con il titolo *Liza*²⁶ avevano invece questi titoli: «D'après la nouvelle *Melampus* d'Ennio Flaiano éditée par Rizzoli, adaptation et dialogue de Jean-Claude Carrière et de Marco Ferreri».

Riflettendo sulle occasioni cinematografiche in cui appare (o scompare, come in *Liza*) la variante grafica «Flajano», si potrebbe pensare che essa possa contrassegnare alcuni film nei quali egli si era sentito maggiormente coinvolto come autore: o per vicinanza di temi o perché impegnato a sceneggiare l'opera di un altro scrittore²⁷. L'alternativa sarebbe ritenere la presenza di «Flajano» puramente casuale, ipotesi difficilmente sottoscrivibile, considerando quanto *il minore* fosse attento anche nei minimi dettagli alle cose che lo riguardavano.

NOTE

- 1 Si tratta di 45 fogli dattiloscritti, battuti con due macchine da scrivere diverse, con correzioni autografe. Si conserva la ricevuta dell'atto di deposito presso la SIAE, del 20 dicembre 1945 e un contratto dattiloscritto, del 20 maggio 1946, con la PAO film. Il trattamento cinematografico di *La notte porta consiglio* è stato pubblicato, con una nota di Goffredo Fofi, in «Linea d'ombra», 10, giugno 1985, pp. 70-78 e poi ripreso in ENNIO FLAIANO, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, cit., pp. 75-107.
- 2 FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 101.
- 3 *Ivi*, p. 97.
- 4 GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 30.
- 5 Aldo Tonti ricorda: «Il film fu girato appena dopo l'arrivo degli americani, tutto in esterni, tutto dal vero. Avevamo quei gruppi elettrogeni delle forze armate americane da venti kilowat e andavamo dappertutto». In FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 100.
- 6 Sempre Tonti aggiunge: «Una volta dovevamo girare una scena a piazza Barberini, con delle prostitute vere, le famose "segnorine", che venivano rastrelate dalla camionetta della polizia. Be', fummo aggrediti dalla gente che si assiepava per vedere girare, perché non gradivano che quelle verità fossero filmate e rese di pubblico dominio». In FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., pp. 100-101.
- 7 Famoso fotografo americano, fratello del regista Arthur. L'episodio è ricordato da Libero de Libero nella poesia *Al Caffè Greco con Irving Penn*.
- 8 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 875.
- 9 JEAN A. GILI, *Ennio Flaiano, sceneggiatore*, in BRUNO RASIA, *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*, cit., p. 133.
- 10 GOFFREDO FOFI, *Flaiano o dell'ironia come forma intima di sopravvivenza oltre la tragedia*, «Script», IV, 3 n.s., gennaio 1993, p. 48.
- 11 *Ivi*.
- 12 *Ivi*.

- ¹³ In GIULIANA MUSCIO, *Scrivere il film*, cit., p. 56.
- ¹⁴ *Ivi*.
- ¹⁵ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 14.
- ¹⁶ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1035.
- ¹⁷ Oggi «Teatro Flaiano». Inaugurato nel novembre del 1928 con il nome «Teatro dei fanciulli» da Gioacchino Flaminio, presidente del circolo Savoia, fu gestito sino al 1934 dalla moglie, con spettacoli come *Cenerentola*, *Cappuccetto Rosso* e *Il gatto con gli stivali*. Finita la guerra, la sala divenne una balera per le truppe americane. Il 10 maggio del 1946 fu riaperto con la prima de *La guerra spiegata ai poveri* e il discorso inaugurale fu tenuto da Flaiano. Enrico Fulchignoni, ne «La Fiera Letteraria» del 23 maggio del 1946, elogiava il «sinedrio di “desperados” che si esibiva sulla scena, «pieno di garbo, di entusiasmo e di plausibile stravaganza». Nell'aprile del 1973, a pochi mesi dalla morte dello scrittore abruzzese, il teatro fu riaperto come Teatrino di Roma e a lui dedicato. Di questa inaugurazione, con lo spettacolo *Beckett '73* interpretato da Glauco Mauri e da Laura Betti, rimangono tracce nel *Notiziario Cinematografico*, n. 308, che fa parte dell'archivio dell'Istituto Luce. Dalle locandine si può scoprire che il teatro era stato chiamato «Flajano». Successivamente è stato corretto in «Flaiano».
- ¹⁸ «Hollywood», 32, 1947, recensione riportata nell'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo», cit., in una scheda che contiene alcuni refusi nell'indicazione degli autori del soggetto e della sceneggiatura e che cita la presenza di Aldo Fabrizi nel cast.
- ¹⁹ Cfr. nota 23, Cap. 1.
- ²⁰ Alcune famiglie a L'Aquila.
- ²¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Novelle*, Milano, Garzanti, 1995, p. 81.
- ²² Il nome di Flaiano compare sui titoli di testa di 62 film (soggetto e/o sceneggiatura). Di questi è stato possibile rintracciarne 45, in nove dei quali appare la trascrizione «Flajano».
- ²³ Ma è possibile che i motivi del suo coinvolgimento fossero anche altri, che le cronache non riportano. È certo, però, un piccolo, non trascurabile, particolare: il tema musicale de *I Vitelloni* è lo stesso di *Roma città libera*. Infatti, la canzone *Vola nella notte*, che una ragazza canta con voce flebile in un locale notturno di *Roma città libera* («Ed ora la signorina Silvana canterà la nuova canzone: *Vola nella notte*»), ritorna nella Rimini de *I Vitelloni*, accennata già nella scena di apertura del film, quando si vedono per la prima volta tutti i protagonisti: «Voce Riccardo (f. c.) (cantando): *Come una chimera... scende giù la sera...*». Sceneggiatura de *I Vitelloni*, in *Il primo Fellini*, Bologna, Cappelli, 1969, p. 97. Nel film, mentre vengono inquadrati i *vitelloni*, si sente, in sottofondo, il *refrain*: «*Vola nella notte una canzon d'amor; l'ode il cuor; donde viene non lo sa*». Il testo è lievemente modificato, ma la musica è la stessa.
- ²⁴ Cfr. p. 107.
- ²⁵ Il visto di censura è datato 8 aprile 1972.
- ²⁶ Secondo l'archivio dell'ANICA il film fu distribuito in Francia il 3 maggio 1972.
- ²⁷ Anche se è evidente che in molte occasioni (i suoi esordi, i film spagnoli, le piccole produzioni) tutto questo non sarebbe stato neanche possibile.

*Soggetto e sceneggiatura
Federico Fellini
Tullio Pinelli
Dialoghi di
Tullio Pinelli
Collaboratore alla sceneggiatura
Ennio Flaiano*

I titoli di testa di *La strada*.

MORALDO IN CITTA'
di FEDERICO FELLINI, ENNIO FLAIANO e TULLIO PINELLI

I

«Può aspettare?»
L'uomo gli indica una porta: «Di quella in
giù».

Nella sala d'aspetto c'è un uomo. Anche ormai
solo appena lo festa all'ingresso di Moraldo, ma
stipende al suo saluto con un sorriso quasi infelice,
contenuto inaspettato. È un uomo sul cin-
quantenne anni, come lo vede, dai lineamenti
regolari di allegro gaudio, che esprimono la
stessa funzionalità letale del suo sorriso. Ma si
tarda, scrivendo. Toga un attimo, si rivolge a Mo-
raldo:

«Ma per così una signorina?» — il suo sorriso
è del tipo a lo suo riprende tutto con la destra

un giovane giurista, snello, aggrinzito, che sor-
ride, come se avesse scoperto una cosa molto
divertente, che poi rammenta agli amici di lui
in redazione. Si chiama Elvio.

«Ho lavorato per te, amico!» — esclama con-
tente Gallone agitando i suoi figli. È veramente
felice di vedere Elvio, di cui non sospetta la so-
lennità ironica nei suoi riguardi: perché Gal-
tone è un'anima semplice e misura gli altri solo
sua propria misura.

«Direi, invece, no!» — replica sempre mon-
dano Elvio, che indica il ritratto a Moraldo,
stavolta più serio, anzi un po' preoccupato:

«Tal è venuto con quella signora».

«Ne vi aspetti un secondo, non c'è lei.»

II

La trattativa deve Moraldo a Gallone non es-
tremo per la città e una di quelle nei dintorni della
stazione, con tutti a prezzo basso, tavoli vuoti, la
villetta ghignosa che ingenera un parete o un
ufficio letterario isolato, con pochi giardini, sporcio
e instancante.

«Qui si mangia benissimo» — esclama Gallone
cortese, per propiziare il proprietario, il solito
contadino che sta alla cassa. Stando al tavolo
regolare, staziona a lungo la carta, ordinando, ri-
chiamando il cameriere, indicando l'addizionale alla

«Cinema», la prima parte di *Moraldo in città*.

4.

LETTERATURA, RIVISTE E CINEMA

A Milano Flaiano ritrova Longanesi che gli rinnova l'invito a scrivere un romanzo. Ricorderà Flaiano, in un brano della rubrica *Diario notturno* scritto dopo la morte dell'editore: «Dovevo rivederlo a Milano, nel duro inverno del '46. Passeggiavamo cortesemente, una sera di dicembre, quando si fermò e mi disse: "Mi scrive un romanzo per i primi di marzo?"»¹.

A quest'invito segue una lettera di Longanesi, del 27 febbraio dell'anno successivo:

Il termine massimo che le posso concedere è di una settimana o poco più, vale a dire Lei dovrebbe farmi avere qui a Milano il 12 marzo perché il 13 abbiamo il turno presso il linotipista. Nel caso che Lei ritardi, dobbiamo attendere la fine di aprile e non sappiamo più quando usciremo. [...] Pensi a un titolo diverso. Ripensandoci e parlando con i librai *Il Coccodrillo* non va, non attira².

Nel marzo del 1947 Flaiano consegna a Longanesi *Tempo di uccidere*.

Anche in questa occasione ritorna *il minore*, il personaggio incerto descritto nelle pagine precedenti: lo scrittore è trascinato nell'impresa da Longanesi, che lo preme e lo blandisce con grande insistenza. Sempre nel ricordo pubblicato su «Il Mondo», Flaiano scriverà dieci anni dopo:

Longanesi. I giornali di stamane (28 sett.) danno la notizia della morte di Leo Longanesi. I giornali ormai non ci danno che cattive notizie, un giorno finiremo per leggerci anche la notizia della nostra morte; ma quella di stamani era più che una notizia cattiva: mi è parsa insidiosa e scoraggiante. Longanesi morto è più di un amico perduto, è la fine di un incontro e di uno spettacolo. Ho pensato a lui durante il giorno ed ho capito che gli volevo bene e che lui me ne voleva: ma era il bene "di una volta", quello che non si dice e porta a continui e reciproci perdoni. Ho ricordato come l'avevo conosciuto vent'anni fa, in una birreria dove, dopo quattro chiacchiere, mi disse: «Si metta a scrivere e non perda tempo». Me lo ordinò addirittura, senza spiegarmi le ragioni che io non vedevo chiare. Era il suo modo di convincere i pigri e i delusi della mia specie, in quella gioventù che il fascismo aveva se non bruciata certamente affumicata. Sei anni dopo lavoravamo insieme a un film e l'8 settembre lo sorprese mentre lo stava dirigendo. Era il suo primo film, mai finito, la storia di un vecchio anarchico che mette la bomba sotto un palazzo e poi va ad avvisare tutti gli inquilini che hanno ancora dieci minuti di vita (era certo lui, Longanesi, il vecchio anarchico)³.

Quando le copie di *Tempo di uccidere* sono ormai stampate, l'editore continua a consigliare il suo insicuro autore:

Carissimo Flaiano,

le sue correzioni, purtroppo non siamo riusciti a farle perché il libro è già stampato: ora giace in legatoria. Attendiamo la sovracoperta soltanto. Penso che il libro sarà in vendita dopo il 15 maggio. Si faccia avanti con il Premio della Bellonci.

Ansaldo ha letto il suo libro e lo ha trovato *bellissimo*. Io sono dello stesso parere e farò il possibile per farlo leggere e recensire dai nostri amici-cretini-critici. Spero anche di venderlo all'estero, dove ho varie conoscenze. Quando il volume arriverà a Roma le telegraferò; lei andrà dai librai per fare delle vetrine, stringerà la mano ai commessi come Napoleone faceva con le sentinelle e cercherà di muovere un po' *l'intelligenza liberale* Sarazani etc. Non abbia timidezza: si faccia fotografare in cento modi e faccia pubblicare i ritratti. Cerchi di parlare alla *radio*, si comporti insomma come un Guglielmo Marconi. Bisogna battere Moravia. Mi raccomando. Intanto mi scriva una intervista per il «Corriere Lombardo»: la farò pubblicare io. Domande: Come scrissi il libro? Quando le venne l'idea, ecc. Quale è il libro più bello che ha letto in questi ultimi tempi? (Traven.⁴) Come si nutre? ecc. Mandi diverse fotografie tipo *grande scrittore americano*.

Veniamo al secondo romanzo. Ha preparato nulla?⁵

Il Premio della Bellonci era il Premio Strega, fondato proprio nel 1947. Flaiano conseguì una vittoria netta, con 92 schede a favore, contro le 34 di Bigiaretti.

Nonostante i consigli e le attenzioni di Longanesi, Flaiano ebbe «timidezza», visse la partecipazione al Premio come un esame:

La mortificazione del successo – e la certezza di non esservi tagliato – la provai durante la pubblica premiazione, in un albergo romano, del mio primo e unico romanzo: *Tempo d'uccidere*. Era una notte d'estate del '47, subito dopo la premiazione gli amici e gli invitati (che erano anche i giudici), iniziarono le danze e io cercavo di capire che cosa mi angustiava tanto. Forse la sensazione che ogni successo, in fondo è un malinteso. Ricevevo un Premio ambito per un romanzo che ora trovavo tutto da riscrivere. Tornai a casa solo. Ricordo che un cane randagio s'intestò a seguirmi fin sulle scale e volle entrare. Come rifiutarsi? Gli preparai una zuppa di latte e lo feci dormire sullo scendiletto: la mattina dopo andò via. Ma neanche la sua compagnia era riuscita a confortarmi. Avevo in tasca un assegno (duecentomila lire) e la certezza che non mi appartenesse. Il guaio era che mi serviva assolutamente. Mi è rimasto da allora il sospetto sull'estrema inutilità dei premi letterari che non sono riuscito a dissipare. Quanto all'applauso dei giudici e della critica era certo un altro debito che mi ero assunto con molta leggerezza che non ho ancora saldato. Se tento di capirci di più penso che la nostra epoca è caratterizzata proprio dal successo. Invidia sinceramente chi lo cerca, soprattutto coloro che, avendolo ottenuto, non rinunciano a niente pur di alimentarlo: li invidia perché la loro giusta preoccupazione è il segno di un profondo amore per il loro pubblico, oltre che per se stessi. Due amori che non riesco a nutrire. Forse condivido i pregiudizi della mia generazione post-dannunziana, che rifiutava di proposito il successo, se ne teneva anzi lontano, per non coinvolgere in un unico giudizio la propria vita e le proprie opere. E anche perché a decretarlo allora erano i male informati. Oggi, al contrario, il successo colpisce soprattutto gli uomini migliori. Non ho quindi angoscia per il futuro: il mio primo modesto successo ha tutta l'aria di essere anche l'ultimo⁶.

Ma, oltre che imbarazzo, *Tempo di uccidere* gli causò anche qualche rammarico, come è dimostrato nella *Nota autobiografica* scritta per l'*Antologia del Campiello*:

Nell'inverno del '46, trovandomi solo a Milano, ho scritto il mio primo e unico romanzo. Era la "mia Africa" adattata ai miei panni, un apologo: *Tempo di uccidere*. Il libro vinse un Premio, la critica lo accolse bene, male, tiepidamente. Un critico scrisse che mi aspettava alla seconda prova. Sta ancora aspettando. Un altro che ero troppo "leggibile". La vecchia Italia dei capitoletti e della "pagina" mi respingeva⁷.

Naturalmente non si possono prendere alla lettera queste note, scritte alla fine degli anni Sessanta, da un uomo solo, stanco e deluso. Ma, di certo, non ci fu mai una seconda prova: come già in altre occasioni, di fronte a chi lo abbandonava, a chi tradiva le sue aspettative – in questo caso alla «vecchia Italia dei capitoletti e della "pagina"» che lo «respingeva» – lo scrittore preferiva le lusinghe del cinema. Flaiano raccontò a se stesso e al mondo che lo faceva solo per denaro, motivo più che veritiero, viste le gravi condizioni di salute della figlia, che di lì a qualche anno si trasferirà con la madre in Svizzera per un lungo e costoso periodo di cura. Il senso di frustrazione che *Tempo di uccidere* gli aveva causato tornerà, ancor più accentuato, alla fine degli anni Sessanta, quando lo scrittore parlerà della sua esperienza nel mondo del cinema.

Nel 1947 appaiono ventisette articoli, per lo più racconti, in vari giornali e riviste: «Risorgimento liberale», «Corriere lombardo», poi divenuto, dal 21 settembre, con la direzione di Filippo Sacchi, «Corriere di Milano», «La Voce Repubblicana», «Risorgimento», fondato a Napoli subito dopo la Liberazione, «Giornale di Sicilia» e «L'Europeo», dove pubblica tre articoli con lo pseudonimo di Ezio Bassetto.

Nello stesso anno collabora al documentario *Fuori le mura*, diretto dall'amico Romolo Marcellini. Secondo il regista, nel film «si trovano degli spunti che sono poi stati sviluppati nella sceneggiatura del film *La strada*⁸.

Marcellini non ha torto, perché nel suo documentario descrive la vita di alcuni girovaghi e artisti di strada, accampati "fuori le mura" della città. Fra questi compare un orrido mangiafuoco, un uomo forzuto di nome Savitri, che sembra Zampanò (alcune inquadrature della scena della liberazione dalle catene ritornano ne *La strada*), mentre la minuta assistente dell'orco si chiama Cabiria.

Tatti Sanguineti in *Fellini e Rossi il sesto vitellone* ricostruisce la storia del forzuto Savitri che in quegli anni si esibiva davanti al Colosseo, fino a scoprirne la presenza su alcuni set felliniani e, in particolare, durante le riprese de *La strada*, come conferma Moraldo Rossi nello stesso volume. Sanguineti aggiunge che le stesse immagini confluirono nel 1953 in un documentario di montaggio, *Dieci anni della nostra vita*, sempre firmato da Marcellini, un lungometraggio dedicato al periodo della ricostruzione postbellica, il cui commento fu affidato a Gian Luigi Rondi.

Nel 1948 Flaiano scrive sul «Corriere di Milano», sulla «Voce Repubblicana» e sull'«Europeo». Dal 30 marzo al 6 luglio pubblica diciotto recensioni su «Bis», settimanale fondato da Salvato Cappelli, diretto da Giuseppe Marotta.

Nei suoi articoli Flaiano denuncia le storture del mercato cinematografico diviso fra mediocri film americani e soggetti italiani in cui è già chiara la crisi del neorealismo. La strada aperta da Rossellini è ormai preda d'indegni proseliti: «Per un Rossellini che ci trasporta a suo talento nei bei regni del verosimi-

le, quanti registi dobbiamo sopportare che pretendono di descriverci cose che noi vediamo meglio di loro, o di guidarci a spasso nel paese dove siamo nati»⁹.

A voler riprendere il titolo¹⁰ di un suo articolo degli stessi anni, Flaiano sembra pensare che il «bel giorno di libertà» del cinema italiano sia già finito e che si sia ormai esaurito il periodo di sperimentazione del neorealismo: «Ora dopo le follie etrusche del neorealismo, siamo daccapo alle false severità romane. Scompare lo sciuscià e ritorna Scipione l'Africano, via lo studio del vero e avanti i costruttori dei templi»¹¹.

Tra la «valanga di film sentimentali che ci è caduta addosso»¹² Flaiano riesce a trovare, come «provvido S. Bernardo»¹³ anche film e autori da salvare: Chaplin e il suo *Monsieur Verdoux*, insuccesso di pubblico, in cui: «Charlot [...] ha salvato la sua anima, facendo il film più ingrato che mente umana potesse concepire»¹⁴, o un vecchio cortometraggio tedesco del 1926, *Vormittagspuk* (*Fantasma del mattino*) del dadaista Hans Richter¹⁵. Soffermandosi su *I migliori anni della nostra vita* di William Wyler – al cui *Vacanze romane* collaborerà nel 1953 – dopo avere ricordato l'importanza del ruolo dello sceneggiatore Robert Sherwood, Flaiano mette in rilievo il profondo impegno civile del film che «resta il migliore di una stagione poco felice»¹⁶. L'ultimo articolo pubblicato nel 1948 è dedicato a *Il corvo* di Clouzot, regista che Flaiano critica più per avere perso il suo stile che per il suo presunto passato politico¹⁷, sicché: «Come per il poeta Cinna si potrà dire: «La politica non c'entra, uccidiamolo per i suoi cattivi versi. O per i cattivi versi che i produttori gli vogliono far fare»»¹⁸.

Fofi definisce «interessanti» le recensioni cinematografiche del periodo post-bellico in quanto

vi trova posto un'attenzione ai modi del cinema popolare che lui solo ebbe (e forse Palazzeschi per il breve periodo in cui stette a «Epoca» e tra i critici di sinistra il solo Spinazzola, in chiave però decisamente gramsciana). Attenzione e anche rispetto, pur con l'ironia di una divertita distanza. Meglio che il prodotto medio hollywoodiano, e il prodotto «artistico» europeo, quel cinema – anche il più «basso» – si prestava per lui a considerazioni attuali, presenti, lì e allora, sulla nostra società e sul contesto; e poteva aiutare a chiarirli. E io credo che si capisca meglio leggendo le recensioni di film italiani cos'era l'Italia di allora, per chi non l'ha vissuta, che con qualsiasi altro critico del tempo, poiché i critici del tempo erano malati di ideologie, erano succubi e portatori di ideologie, sulle opposte sponde del cattolicesimo e del marxismo, o meglio della DC pacelliana e del PCI togliattiano. Flaiano era, insomma, un membro di quella «terza forza» laica allora molto perdente, schiacciata com'era tra DC e PCI e tra America e Russia¹⁹.

Sempre nello stesso anno, partecipa alla sceneggiatura di *Fuga in Francia* con Carlo Musso e Mario Soldati, che ne avrebbe curato la regia. Nei titoli di testa è riportata la partecipazione alla sceneggiatura anche di Mario Bonfantini, Emilio Cecchi e Cesare Pavese.

Fuga in Francia è la storia della fuga di Riccardo Torre, un criminale di guerra che, dopo l'arresto, tenta di espatriare insieme al figlio in Francia. Uccisa un'ex cameriera di famiglia, colpevole di averlo riconosciuto, si rifugia in alta montagna. Dopo varie peripezie e incontri con figure simboliche – Gino, Tembien e un suonatore ambulante detto il Tunisino, personaggio che

ricorda lo Spagnolo di *Ossessione* – Torre, in uno scontro a fuoco, ferisce involontariamente il figlio. Nel finale il protagonista si redime quando arriva l'ambulanza a prendere il figlio, che troverà un padre putativo nella figura di Tembien.

Soldati, in un'intervista pubblicata su «Image et Son», esprime, molti anni dopo, il suo distacco dal film, affermando che l'idea, ispirata a un fatto di cronaca, era di Carlo Ponti e che il soggetto era di Musso e Flaiano: «Io non c'entravo quasi niente, ero contento, volevo lavorare, il film si faceva in Piemonte»²⁰. Soldati attribuisce la cattiva riuscita del film alla sceneggiatura, che avrebbe dovuto essere stesa nella zona dell'azione, mentre fu scritta a Roma.

Fra gli attori recita un giovane Pietro Germi che interpreta Tembien e che, da quei luoghi e anche da quella storia, trarrà ispirazione per il suo successivo *Cammino della speranza*.

Sempre con Soldati, nel 1948 Flaiano scrive un trattamento, mai diventato film: *Erika*, mentre nelle sale viene distribuito *Roma città libera*.

In una lettera del febbraio del 1948, dopo avere invitato il giovane Michele Prisco a mandare in visione gli stessi articoli sia alla «Voce Repubblicana» che al «Corriere di Milano», gli scrive: «Il segreto del giornalista è uno solo: carta carbone»²¹.

Nel luglio dello stesso anno Flaiano, come vuole il regolamento dello Strega, ha il piacere di consegnare il premio al suo successore, Vincenzo Cardarelli. Mentre lo scrittore premia l'amico Cardarelli e fa proseliti, il 2 settembre dello stesso anno il protettivo Longanesi gli scrive:

Caro Flaiano, cosa fa? Non pensa più a scrivere un secondo libro? Io sono sempre pronto a versarLe un anticipo; lire 100mila e altrettante alla consegna del volume. Si metta al lavoro e mi scriva.
Affettuosi saluti.
*Suo Longanesi*²².

Ma Flaiano non scrive il secondo libro, anzi, da coerente incoerente, *il bambino cattivo* preferisce distrarsi, impegnandosi nell'impresa de «Il Mondo» di Pannunzio, che lo chiama a collaborare alla sua nuova rivista con il duplice incarico di critico cinematografico e, soprattutto, di caporedattore.

«Mario Pannunzio e Leo Longanesi ebbero un'importanza decisiva perché mi fornirono i mezzi per mettermi a scrivere»²³ aveva detto Flaiano e, infatti, prima di conoscere Fellini, prima di entrare completamente nel mondo del cinema, sono soprattutto i suoi due Direttori²⁴ a svolgere il ruolo di trascinatori, di sirene che lo affascinano e rassicurano, responsabilizzandolo.

In questo nuovo periodico, che già nel nome voleva riprendere l'eredità liberale e antifascista del «Mondo» di Giovanni Amendola, Flaiano ritrova i suoi amici: Maccari, Brancati, De Feo e Libonati.

Per i tre anni in cui rimane nella redazione de «Il Mondo», Flaiano è il factotum della rivista: accetta o respinge le fotografie e gli articoli, di cui stabilisce la lunghezza col suo famoso pezzo di spago, poggiato sulla giacca. È lui a creare la veste grafica della rivista, a preparare la composizione del numero zero,

a svolgere il compito di impaginatore. Il ruolo centrale di Flaiano nella rivista non è mai stato messo debitamente in risalto²⁵, pur se ampiamente riconosciuto da quanti hanno quotidianamente frequentato la redazione. Giulia Massari, la segretaria de «Il Mondo», nel programma televisivo della Rai *Pannunzio e «Il Mondo»*. *Le radici della terza forza*, a cura di Nello Ajello, ricorda:

Flaiano aveva un grandissimo tavolo per l'impaginazione dove stendeva dei fogli di carta e girava sempre con uno spago, lo portava in mano o lo teneva appoggiato sulla spalla, diceva che era il suo amuleto. Lui con questo spago misurava gli articoli, le fotografie, decideva se allungare, accorciare, allargare, insomma faceva l'immagine grafica del giornale²⁶.

Nonostante Pannunzio abbia quasi promesso al suo redattore «che la cosa non sarebbe durata più di sei mesi, un anno»²⁷, i due convivono per circa tre anni, ma muovendosi in ambienti diversi: il direttore negli amati salotti politici, Flaiano in redazione, nelle due grandi stanze di Via Campo Marzio, al centro di Roma, dietro alla Camera dei Deputati. Lo scrittore si occupa persino delle didascalie delle fotografie, che commenta con uno stile tra l'ironico e l'allusivo, e, terminata l'impaginazione del giornale, redige, fra le diciannove e le venti, la sua colonnina di recensione cinematografica.

In quel primo anno di vita (il numero uno della testata uscì il 26 febbraio del 1949) Flaiano pubblica quarantadue recensioni cinematografiche e, dopo un esordio narrativo con il racconto *Il nuovo topo della sera*, egli si dedica esclusivamente alla pagina degli spettacoli. Le sue recensioni sono quasi esclusivamente stroncature, mirate a definire i meccanismi che determinano il film come «prodotto finito».

Se Flaiano salva un film come *Amleto* di Laurence Olivier, pur rilevando le alterazioni introdotte dal regista tese ad attualizzare il testo shakespeariano²⁸, trovando anche il modo di citare «l'Amleto moralista e surrealista di Laforgue»²⁹, subito dopo stigmatizza la presenza di Alberto Moravia in *Monastero di Santa Chiara*. Nel film diretto da Mario Sequi, che trae il titolo dall'omonima canzone

Moravia appare *as himself*. Con una serietà che a film concluso può sembrare eccessiva, il noto scrittore ascolta dunque la trama più imbrogliata e generosa della nostra epoca: ma questo è il meno che può succedere a un romanziere che ha fatto, appunto, l'elogio dell'imbroglione e ha riportato l'intreccio ai suoi antichi splendori. [...]

Il film che Moravia ha voluto avallare con la sua presenza avrà certamente il successo di altri simili film d'appendice. Viene dopo *Monaca Santa*, dopo *Nennella*, dopo *Io t'ho incontrato a Napoli*. Non gli manca, di questi film, il faticoso respiro e la generosa grossolanità. Della commozione si fa un'arma che adopera senza ritegno. Espone un dissidio tra Amore e Doveri e lo risolve con un suicidio. Ha per protagonista una cantante ebrea che s'innamora di un ufficiale delle S.S. *L'Ave Maria* di Schubert viene cantata in coro, nel film, dalle monache di Santa Chiara, durante il bombardamento aereo che distrusse il meraviglioso monastero napoletano. La canzone del titolo viene invece cantata dalla protagonista e il motivo parafasato o accentuato dall'orchestra nei punti culminanti.

Non si può pretendere di più. Film come questi vanno all'estero, sono già venduti prima di essere fatti, e portano alle comunità italiane un ritratto infantile ma dopo-

tutto cordiale delle nostre avventure contemporanee. Se si pensa che, inoltre, lo scenario del film è sempre Napoli, si capisce che al buon successo contribuiscono gli spettatori stranieri, sui quali la città di Napoli non ha mai cessato di esercitare un forte fascino letterario, da quando se ne occupò, un secolo fa, Lamartine. Detto questo, l'assenza di Beniamino Gigli tra gli interpreti può apparire quasi inspiegabile. Forse qualche cruda scena indurrà i critici stranieri a parlare di neo-realismo, mentre sarebbe più opportuno richiamarsi alla tradizione letteraria di Francesco Mastriani e di Carolina Invernizio. Tutto sommato, questi film rispondono ad un'esigenza molto sentita dal medio pubblico e forse la partecipazione di Alberto Moravia va intesa come l'omaggio che la scuola moralistica contemporanea vuol rendere alla vecchia scuola romantico-amena. Sarebbe anche il caso di aggiungere che se questi film non si aiutassero molto bene da se con i loro incassi, lo Stato dovrebbe aiutarli: perché il cinema popolare è proprio questo, erede della novellistica medievale, dei cantastorie, della lanterna magica. Si dirige ad un pubblico preciso, che non cambierà mai e che chiede al cinema un nutrimento fantastico e di facile digestione. Tutto il resto è veramente letteratura: e così si spiega come certi ottimi film italiani abbiano ottenuto più successo fuori casa che da noi. Più difficile a spiegarsi è perché i giovani registi d'avanguardia non vedono l'incomprensione che mina alla base i loro rapporti col pubblico medio, al quale pure intendono piacere. Insistono a preferire le loro storie forse progressive, volutamente popolari, ma senza quegli indispensabili difetti e quella tradizionale generosità che l'ultima canzone napoletana può suggerire a dei realizzatori meno scaltri di loro³⁰.

Flaiano non ama affatto questo tipo di cinema popolare che si sta sostituendo al neorealismo. Critica sia i film di autori nobili, come *Fabiola* di Blasetti, «prova della confusione che regna oggi nelle idee dell'uomo medio»³¹, sia film bassamente popolari, come *La mano della morta*, che possono affascinare solo se paragonati alla visita a un baraccone di pupazzi di cera.

Di *Via col vento*, dice:

Per scrivere un romanzo bisogna essere spinti dalla noia, per scrivere un romanzo come *Via col vento* la noia non basta, occorre quella fiduciosa caparbieta che soltanto certe signore posseggono e che, quando è ben applicata, arricchisce la società di opere pie³².

Congratulatosi con se stesso per essere uno dei pochi a non avere letto il libro, aggiunge: «E siamo certi dopo aver visto il film che ne è stato fatto, che nessuna forza umana potrà obbligarci a leggerlo»³³. Per Flaiano *Via col vento* non è neanche un film, ma:

Un bazar, un'enciclopedia, una biblioteca ambulante. C'è dentro di tutto: la storia della guerra di secessione americana, le applicazioni freudiane per famiglia, il tecnico, i soccorsi in caso d'urgenza, un incendio, Clark Gable e tutto un seguito di personaggi e di situazioni drammatiche che la cinematografia americana ci ha da tempo descritti³⁴.

E aggiunge:

Non c'è oggi scrittore americano [...] che non scriva tenendo conto che le sue storie dovranno piacere ad un produttore. La visione si sostituirà col tempo alla lettura? Forse. Per ora dobbiamo accontentarci di costatare che tutto ciò che alla lettura può lasciarci freddi [...] sullo schermo si anima e diventa spettacolo. Il cinema tro-

va anche il suo vantaggio nel fatto che non ha bisogno di personaggi a tutto tondo, ma si accontenta di bassorilievi, spesso soltanto di profili³⁵.

Intanto le vicende del cinema italiano registrano sempre più chiaramente la crisi del neorealismo. La sua spinta propulsiva, la sua carica rivoluzionaria si vanno esaurendo, soffocate dalla burocrazia e dall'invasione dei film americani che l'autarchia mussoliniana aveva tenuto oltre frontiera per quasi un decennio. Inoltre, gli autori nostrani si trovano a confrontarsi con leggi ingiustamente punitive e con grette e soffocanti commissioni di censura, che contribuiscono ad affossare i buoni prodotti. Contemporaneamente, i produttori cinematografici, poco propensi a incoraggiare i giovani registi, recuperano alcuni mestieranti che neanche l'epurazione aveva saputo fermare, mentre i costi delle produzioni aumentano vertiginosamente, anche perché si è tornati a girare negli studi cinematografici. In questo clima, di fronte all'imperversare di *feuilletons* ottocenteschi, Flaiano cita le *Lettere dal carcere* di Gramsci³⁶ e propone di ristudiare le fonti della letteratura popolare.

Preferisce il Genina di *Cielo sulla palude* a Giuseppe De Santis, che in *Riso amaro* passa «dal verismo all'indiscrezione»³⁷ e a cui «niente sembra superfluo»³⁸, per cui gli spettatori hanno la sensazione «di essere capitati dentro un albergo diurno molto affollato. E affollato, per di più, da personaggi d'appendice»³⁹.

Nell'articolo intitolato *Il peggiore* Flaiano difende *I pompieri di Viggiù*, un filmetto di Mario Mattoli con Totò e Carlo Campanini, perché il film:

Non spinge al sogno, non esprime quella pornografia sentimentale, rosea dei film americani dello stesso genere. Nelle riviste filmate americane tutto è preordinato, esatto, assume forme disumane e perfette: le stesse ballerine hanno la grazia e lo splendore di enormi vegetali, ma si direbbero senza anima, eluse dalle sofferenze di questo mondo, creature oniriche. Qui le ballerine sono vive, ben in carne, si presentano con nome e cognome e hanno la tessera del sindacato⁴⁰.

Flaiano rifiuta una visione della vita come sogno offerta da un cinema alienante e consolatorio, mentre salva *In nome della legge* di Germi, «capolavoro di ricapitolazione e di puntualità»⁴¹, prova tangibile che il cinema italiano, malgrado tutto, riesce a essere sempre vivo.

Nell'articolo *La scuola italiana* Flaiano fa risalire la nascita del neorealismo all'assenza, in quel periodo, di una vera industria e della censura, ma parla di un'occasione ormai persa. Nell'ultimo articolo dell'anno, pubblicato il 24 dicembre del 1949, suona invece il *de profundis* per il cinema italiano, che «mai è sceso così in basso»⁴², per cui, anche se sono stati prodotti nell'anno centoventi film, considera che siano degni di essere visti e ricordati non più di cinque. Per Flaiano, la causa della crisi è da addebitare all'atteggiamento dei produttori, che porterebbero a riparare un orologio dall'orologiaio ma che, dovendo far scrivere le sceneggiature, si rivolgono a chiunque. Di fronte alla diffusa perdita di professionalità di tutto il settore, per cui un regista gira anche due film contemporaneamente e gli attori passano da un set all'altro senza cambiarsi neanche di costume, non resta a Flaiano che chiudere l'articolo citando, con ironia, l'amico Maccari: «Se stesso offende, chi pur nell'ira la Cines difende»⁴³.

Durante l'anno scrive il soggetto de *La cintura di castità*, diretto da Camillo Mastrocinque, un'altra commedia degli equivoci, esile e leggera quanto *Il vento mi ha cantato una canzone*. Anche in questo caso l'identificazione degli autori è complessa: Lida Buccella attribuisce «soggetto» e «sceneggiatura» al solo Flaiano, mentre nell'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo» si afferma che il film è tratto da un'idea di un misconosciuto J. H. Whiterman, a cui sarebbero seguiti il soggetto di Flaiano e la sceneggiatura di Mastrocinque e di Gino De Santis⁴⁴. Nei *credits* della «Rivista del Cinematografo» non risulta Yvonne Sanson, ma la protagonista si chiama effettivamente Yvonne. *La cintura di castità* è un film costruito sulla notorietà dei protagonisti, Nino Taranto e la *soubrette* Tina De Mola, già interpreti della rivista leggera. La trama racconta gli scherzi e gli equivoci che alcuni attori girovaghi imbastiscono ai danni di un titolato, il duca Guiscardo di Castelgrosso, salvandolo infine dal furto del più prezioso gioiello di famiglia, la cintura di castità indicata nel titolo.

Anche in questo caso, come nel precedente *Il vento mi ha cantato una canzone* e nel successivo *Luci del varietà* (ma certamente non solo in questi film), l'aspetto più interessante è rappresentato dal confronto fra gente «comune» (il duca e la nipote) e la compagnia di rivista, a cui si unisce l'esaltazione del fascino del mondo dello spettacolo.

Il film non è certo un capolavoro e, pur nascendo attorno al successo degli attori del varietà, fu duramente stroncato sul «Corriere della Sera» da Arturo Lanocita. Scrive il critico: «Qui siamo più vicini alla rivista che alla farsa. Il tono è parodistico: una deformazione caricaturale del melodramma o del romanzo popolare.[...] L'intenzione di ottenere effetti grotteschi, su questa squallida trama, è frustrata dal fatto che attori veri come Pilotto e Glori non hanno al fianco, nel film, che pseudoattori venuti dalla rivista; dal loro contributo il cinema non ha molto da sperare»⁴⁵. Mentre sulla rivista «Hollywood», che già si era espressa duramente con *Il vento mi ha cantato una canzone*, A. Gerardis scrive: «Solito film comico-rivista col solito comico [...] con il solito contorno di ragazze più o meno carine [...] con le solite battute stereotipate cadenti [...]. Il tutto reso omogeneo (omogeneo?) da qualche canzone scacciapensieri»⁴⁶.

NOTE

- ¹ «Il Mondo», IX, 41, 8 ottobre 1957; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 544.
- ² ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 14-15.
- ³ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 544.
- ⁴ Bruno Traven era uno scrittore americano di buon successo, di cui Longanesi aveva pubblicato nel 1946 *Il ponte nella giungla*.
- ⁵ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 17.
- ⁶ ENNIO FLAIANO, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 83-84. Si tratta della minuta della *Nota autobiografica* scritta nel 1970 per l'Antologia del Campiello. Il successo di *Tempo di uccidere* fu notevole, tanto che, come auspicava Longanesi, a cavallo degli anni Cinquanta il libro fu tradotto in Svezia, Inghilterra, Stati Uniti, Argentina, Francia, Germania e Portogallo (Cfr. nota 2 alla lettera 14 in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 438). *Tempo di uccidere* andò oltre le aspettative del suo autore. Non solo in America fu letto da Jules Dassin, che propose a Flaiano di trarne un libro (cfr. Capitolo 5), ma il critico Albert Guerard, nel suo saggio *The Ivory Tower and the Dust Bowl*, pubblicato nella rivista «New World Writing», Estate 1953, lo mise in relazione con *Il deserto dei tartari* di Dino Buzzati, *The Cannibal* di John Hawkes, 1984 di George Orwell e *La peste* di Albert Camus. La tesi di Guerard venne ripresa da Denis Donoghue, che, in *The Third Voice, Modern British and American Verse Drama*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959, p. 104, scrisse: «Professor Guerard concluded that the modern novel characteristically present man as having lost his freedom of action. It is within the limits of the smallest conceivable world, he observes, and with all his material reward eaten away by sharks, that Hemingway's fisherman in *The Old Man and the Sea* asserts his human dignity». Donoghue rafforzò il concetto, citando Stephen Spender: «The modern world is the world where it is impossible for the individual to do either right or wrong».
- ⁷ AA.VV., *Antologia del Campiello 1970*, cit., p. 18.
- ⁸ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Ommaggio a Flaiano*, cit., p. 135.
- ⁹ *Sfregiatissima Assunta*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 90.
- ¹⁰ *Un bel giorno di libertà*, scritto il 25 luglio del 1945, a un anno dalla caduta del fascismo, pubblicato in «Risorgimento liberale» (ora in *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 995): «Fu – tutto sommato – un bel giorno di libertà tra una dittatura e una dominazione: tra una delle tante dittature e una delle tante dominazioni sopportate da questo popolo. Il giorno dopo le sentinelle già sparavano contro i ritardatari che non sentivano l'alt, e i pessimisti erano già in soprannumero». Poiché il giornale su cui era stato pubblicato quest'articolo era l'organo del Partito Liberale, ritornando alla Giammattei che lo definiva *liberal*, Flaiano forse si potrebbe definire *anarchist*.
- ¹¹ *Pretoriani alle porte*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 108.
- ¹² *Sfregiatissima Assunta*, *ivi*, p. 91.
- ¹³ *Ivi*.
- ¹⁴ *Ivi*.
- ¹⁵ *Cappelli volanti*, *ivi*, p. 98.
- ¹⁶ *Gli anni migliori*, *ivi*, p. 95.
- ¹⁷ *Il corvo* venne girato in Francia durante l'occupazione nazista e finanziato dall'Ufa-Continental. In Germania fu distribuito col titolo *Vita di una città francese di provincia*. Nel primo dopoguerra Clouzot venne accusato di collaborazionismo coi tedeschi.
- ¹⁸ *Il corvo*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 111.
- ¹⁹ GOFFREDO FOFI, *Flaiano o dell'ironia come forma intima di sopravvivenza oltre la tragedia*, cit. p. 48.
- ²⁰ «Image et son», maggio 1980; ora in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 18.
- ²¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 25.
- ²² *Ivi*, p. 28.
- ²³ Cfr. p. 28.
- ²⁴ Anche Filippo Sacchi e poi tutti i direttori, da Missiroli ad Alfio Russo, alcuni più di altri, naturalmente.

- ²⁵ Nella *Prefazione* di Giovanni Spadolini agli *Indici analitici de «Il Mondo», 1949-1966*, Firenze, Passigli, 1987, Flaiano non viene neanche nominato. Nella *Premessa* di Giampaolo Cantini fra «le principali rubriche de «Il Mondo»» viene ricordato il *Diario notturno*.
- ²⁶ *A 20 anni dalla morte: Pannunzio e «Il Mondo», le radici della terza forza*, trasmesso sul terzo canale della Rai il 9 febbraio 1988, in seconda serata.
- ²⁷ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 34.
- ²⁸ *Amleto di Olivier*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 113.
- ²⁹ *Ivi*. Flaiano aveva tradotto il testo di Laforgue nel 1944.
- ³⁰ *Una canzone*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., pp. 114-115.
- ³¹ *Fabiola*, *ivi*, p. 115.
- ³² *Via col vento*, *ivi*, p. 119.
- ³³ *Ivi*, p. 120.
- ³⁴ *Ivi*.
- ³⁵ *Ivi*, p. 121.
- ³⁶ *La mano della morta*, *ivi*, p. 139.
- ³⁷ *Due o tre equivoci*, *ivi*, p. 147.
- ³⁸ *Ivi*.
- ³⁹ *Ivi*.
- ⁴⁰ *Il peggiore*, *ivi*, p. 124.
- ⁴¹ *In nome della legge*, *ivi*, p. 121.
- ⁴² *Per dormire*, *ivi*, p. 147.
- ⁴³ *Ivi*, p. 149.
- ⁴⁴ Nella filmografia di Mastrocinque, Gino De Santis ricompare come cosceneggiatore de *Gli eroi del doppio gioco*, una grossolana farsa del 1962 con protagonisti Mario Carotenuto, Aroldo Tieri, Gianrico Tedeschi e Carlo Croccolo.
- ⁴⁵ In «Corriere della Sera», 22 giugno 1950; ora in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 19.
- ⁴⁶ «Hollywood», 266, 1950; ora nell'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo», cit.



Ennio Flaiano in una caricatura di Federico Fellini.

5.

L'INCONTRO CON FELLINI

Nel 1950 Flaiano continua la collaborazione con «Il Mondo», con quarantuno recensioni cinematografiche, e partecipa alla sceneggiatura di *Luci del varietà*.

Nel mese di aprile compie il primo viaggio a Parigi, dove tornerà più volte. Nei suoi diari annota la delusione provata incontrando Paulhan e Queneau. Conosce Cocteau, che gli ispira affettuosa simpatia, e non manca di frequentare i locali notturni per turisti, di cui subisce, suo malgrado, il fascino. Si ricorderà del clima torbido di quei locali in *Parigi è sempre Parigi*, film di Luciano Emmer, alla cui sceneggiatura parteciperà fra la fine del 1950 e gli inizi del 1951.

Il secondo viaggio parigino, fra «mattonelle bianche smaltate e larghe strisce nere della polvere di carbone»¹ e il sorriso di «due brutte americane»² che lo guardano da una finestra di fronte, lo lascia ancora più scontento³.

A Roma, intanto, via Veneto è divenuta il luogo ufficiale di incontro degli scrittori e degli artisti: «Vi arrivavo a piedi, ogni mattina, attraverso Villa Borghese e mi fermavo alla libreria di Rossetti, con Napolitano, Bartoli, Saffi, Brancati, Maccari e il poeta Cardarelli»⁴.

Il 1950 non è una buona annata per il cinema e Flaiano rimane deluso dai film che vede: Billy Wilder e Charles Brackett disattendono le sue aspettative con *Scandalo internazionale*, in cui non ritrova né la Berlino di *Germania anno zero*, né la Marlene Dietrich dell'*Angelo azzurro*. *L'imperatore di Capri*, con Totò, è solo uno di quei film che sono un «ritratto involontario [...] della società che li esprime e li applaude»⁵. *La terra trema* di Visconti «nato per essere un ampio affresco, [...] risulta alla fine un sapiente ricamo, forse un ex voto»⁶, mentre «ciò che guasta *Napoli milionaria* sono le pieghe sentimentali del racconto, con la bambina malata e il bravo ragioniere che si vendica perdonando, insomma quel «cuore» che nei film dialettali finisce sempre per avere la meglio sugli altri visceri»⁷. Solo pochi film lo convincono: alcune vecchie pellicole, una retrospettiva su Douglas Fairbanks, *Il traditore* di John Ford; *Prima comunione* di Blasetti, *È primavera* di Castellani, opere minori, intessute di umorismo e di neorealismo rosa, racconti vivaci che anticipano la commedia all'italiana. Per Flaiano, Blasetti ha ormai abbandonato l'enfasi di *Fabiola* e Castellani si è liberato del sentimentalismo che lo aveva frenato in *Mio figlio professore*. Apprezza molto lo stile asciutto dell'esordiente Antonioni che, con *Cronaca di un amore*, dimostra profonda conoscenza della narrativa italiana di Moravia, Pavese, Pratolini e, senza nulla concedere ai facili effetti, cerca di approfondire lo studio psicologico dei personaggi. Secondo Flaiano, Antonioni compie il primo serio tentativo cinematogra-

fico di descrivere la società settentrionale. In questi articoli un solo film è «unico e irripetibile»⁸, *Stromboli* di Rossellini, «antiromanzo che riconduce la realtà alle sue proporzioni»⁹. La sua adesione al film è totale, *Stromboli* è il capolavoro di Rossellini, la forza del film è «nella sua straordinaria economia narrativa, nella descrizione dei luoghi e dei personaggi che non risultano contaminati da letteratura ed estetismo, non seguono cioè le sorti di una sceneggiatura scritta in città»¹⁰. Flaiano aveva avuto una sia pur minima partecipazione al film, poiché aveva fatto parte di quell'iniziale gruppo di persone, Amidei, Fellini, Pinelli che, assieme a Rossellini, si erano recati in un campo di profughe di guerra, in una prima fase di studio per il soggetto.

Nell'elogio e nella difesa di *Stromboli* il critico non ebbe molti compagni, poiché il film fu osteggiato sia a destra che a sinistra. La relazione sentimentale fra Rossellini e la Bergman aveva avuto un notevole risalto sulla stampa, causando un bigotto ostracismo che aveva coinvolto anche il film, il cui spiritualismo aveva deluso gli orfani del neorealismo, che attendevano un nuovo *Roma città aperta*, un nuovo *Paisà*.

Secondo Flaiano, il film è ispirato da «un'idea lungamente meditata e risolta sul posto in immagini, in episodi che esprimono la loro drammaticità dall'interno e sui quali mai grava l'ombra del compiacimento»¹¹. Un compiacimento d'artista che, invece, Flaiano riscontra in Visconti ne *La terra trema*, nello stesso Rossellini, che «soffre di realtà»¹² nel dirigere *Francesco, giullare di Dio* e in De Santis, che, in *Non c'è pace tra gli ulivi*, «all'umana semplicità di una storia troppo vera, [...] ha voluto aggiungere tutto ciò che forma il fondo deteriore del cinematografo, il suo preteso richiamo: sesso, sadismo, verismo fine a se stesso, quegli elementi insomma che la critica comunista non si stanca di rimproverare al cinema americano, denunciandone il carattere corruttore»¹³.

Sempre nello stesso anno Flaiano collabora con Fellini alla sceneggiatura di *Luci del varietà*, iniziando così uno dei sodalizi più vitali e contrastati della storia del cinema.

Tullio Kezich, autorevole critico e biografo "ufficiale" di Fellini, così li ricorda:

Federico conosce lo scrittore dai tempi della Rizzoli, dove la redazione di «Omnibus» era accanto a quella del «Marc'Aurelio». Probabilmente avverte che l'umorismo aforistico dell'amico, razionalista e laico a oltranza, rafforza le difese da una certa atmosfera "poetica" alla quale Pinelli sarebbe più incline. Basta una battuta di Flaiano per ristabilire il tono grottesco di un copione scritto a contropelo; e proprio questa "licenza di sberleffo" resterà il contributo principale del terzo sceneggiatore nel gruppo di lavoro felliniano. Il sodalizio con Ennio rappresenta anche un imprevisto anello di congiunzione tra Federico e i gruppi intellettuali dei caffè di via Veneto, soprattutto Rosati, dove l'autore di *Tempo di uccidere* è venerato come un maestro. A parte qualche sporadico rapporto, tra Fellini e il mondo intellettuale c'è stata a lungo una reciproca diffidenza, forse una tacita risoluzione di non convergere: l'inventore di *Lo scrittore Pompelmo* non ha mai avuto l'ambizione di scrivere romanzi e il gruppo di via Veneto ha un senso troppo forte della propria vocazione elitaria per far credito a un cinematografaro puro ovvero, come si autodefinisce Fellini, a «un giornalisticolo caricaturista». Proprio attraverso Flaiano si creano i contatti e nascono le prime simpatie, anche se Fellini continua a considerare scribi e "teste d'uovo" nella prospettiva in cui vedrà il personaggio di Steiner in *La dolce vita*, con ammirazione non scevra di diffidenza¹⁴.

Sul rapporto tra Fellini e Flaiano si è soffermato anche Jean A. Gili, critico e professore di Storia del Cinema presso l'Università di Parigi «La Sorbonne»:

L'incontro con Fellini è veramente la grande occasione della sua vita di sceneggiatore, e può essere della sua vita tout court. Da *Luci del varietà* (1950) a *Giulietta degli spiriti* (1965), tutta la prima parte dell'opera dell'autore de *La dolce vita* è segnata da Flaiano, dalla sua fantasia e dalla implacabile ironia.

I rapporti tra lo sceneggiatore e il regista comportano sempre un certo mistero nell'alchimia che presiede la concezione di un film, dalla scelta di un soggetto e alla scrittura di una sceneggiatura, fino all'appropriazione che ne fa il regista al momento di girare e poi al montaggio. Zavattini parla a proposito del suo lavoro di un coito interrotto. Tonino Guerra trova che i cineasti sono come i ricchi borghesi che ostentano con fierezza i loro bambini in un giardino pubblico anche se sono le governanti che li allevano, a casa. Flaiano non aveva questo genere di frustrazioni o, in ogni caso, non le dimostrava. Anzi, egli dichiara a «Cinema Nuovo» nel 1954: «L'autore del film diventa il regista. Io mi riconosco tanto poco come autore dei film ai quali partecipo come sceneggiatore, che mi diverto, e mi sorprendono moltissimo quando li proiettano». Ciò non esclude che il suo apporto fosse talvolta decisivo e, nel caso di Fellini, senza nulla togliere alla genialità dell'autore de *La dolce vita*, fosse decisiva la presenza di un simile sceneggiatore al suo fianco. Viceversa, possiamo verificarlo attraverso l'evoluzione che si rivela nelle opere del regista dopo la dolorosa separazione dei due uomini e l'arrivo al suo fianco del cineasta Bernardino Zapponi. [...] Fellini senza Flaiano sarebbe comunque Fellini, ma con Flaiano egli è stato il «fellinismo». [...] In un quadro emblematico dipinto da Bruno Rasia e che egli ha donato ad Elio Petri, egli ha voluto rappresentare Federico Fellini come un cardinale vestito di porpora. Sul petto del prelado si staglia un cammeo finemente cesellato con l'effigie di Flaiano... Il senso è chiaro. Quando noi gustiamo dei film di Fellini, non dimentichiamo che un po' del buonumore che noi proviamo passa tra qualcosa che deriva da Flaiano, un sentore delicato di profumo che ci avvolge.

In una lettera a Tullio Kezich, Flaiano evoca in questo modo il suo rapporto con Fellini: «Il terreno d'incontro tra me e Fellini è forse la tolleranza verso le azioni degli uomini, comprese le nostre, e quindi la pietà per il nostro destino. Sospettiamo degli schemi e ci piace arrivare a stabilire i fatti attraverso i turbamenti, gli sgomenti improvvisi, le trionfali certezze, le disperazioni dei nostri personaggi. Ecco perché le nostre storie non rispettano l'unità d'azione, di tempo e di luogo e si svolgono in quell'apparente disordine che sempre c'è stato rimproverato. Noi seguiamo i personaggi, attraverso la farsa e la tragedia, che è condizione dell'uomo moderno. È un tema che mi ha sempre appassionato, sin dal mio primo ed unico romanzo. Ed è noto che si riscrive sempre il proprio primo libro. Nel mondo poetico felliniano, non mi ritaglio nessuna fetta. Un film non è un picnic, finito il quale ognuno riporta a casa i suoi cesti vuoti e gli avanzi. Aggiungo che il mio difetto è la generosità, o la diffidenza verso ciò che m'appartiene. In Fellini ammiro la capacità di scegliere il suo materiale, e di saperlo prendere, se occorre, dove lo trova. Anche il furto, in certi casi è un tentativo di mettere ordine nel caos».

Per esemplificare un «furto» felliniano, basti l'immagine ricorrente di un collegio di gesuiti dove i bambini sono educati con una disciplina talmente rigorosa che neanche la Saraghina riesce a portarli sulla via del peccato. Ciò non appartiene ad un'esperienza vissuta dal piccolo Federico, la cui giovane età l'ha trascorsa in una scuola pubblica come ben lo dimostra *Amarcord*. Si tratta invece dell'infanzia di Flaiano, del collegio di Fermo non [di] quello di Fano!¹⁵ Opere importanti come *I Vitelloni*, *La strada*,

Il bidone, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, $8\frac{1}{2}$, sono nate dal rapporto tra i due uomini e, senza dubbio, è questa vicinanza che porta al “genio” di Fellini un’ombra che ne prepara la rottura, una rottura dolorosa e conflittuale tanto per chi aveva condiviso lungamente lavoro e tempo libero, quanto per chi aveva scambiato idee e sentimenti. Sempre incline all’ironia e alla derisione, Flaiano, in una lettera indirizzata a Fellini per complimentarsi in occasione della uscita del *Satyricon*, lettera nella quale non dimentica di felicitarsi – piccole perfidie – in eguale misura con Bernardino Zapponi, scriverà in conclusione «la vecchia amicizia che ci disunisce»¹⁶.

La vecchia amicizia che disuniva questi due “bugiardi” – il “gran bugiardo”¹⁷ e il “piccolo bugiardo” si sarebbe portati a dire – è centrale nella vita dell’autore pescarese.

Si dice che Fellini, col suo tono affettuoso, avesse soprannominato Flaiano “il cinghialotto” per definire il suo carattere. E, certamente, la sensibilità di Flaiano era notevole, come dimostra la sua reazione quando lesse che l’amico Prezzolini, nella sua recensione di *Il gioco e il massacro*, lo aveva definito: «Uno degli scrittori più spiritosi d’Italia»¹⁸. Una definizione che *il minore* aveva trovato riduttiva, per cui, cinque giorni dopo la pubblicazione dell’articolo, Flaiano scrisse a Prezzolini: «Mi definisce “spiritoso” e questo è come dire a uno che non [sa] scrivere e che vuol divertire a tutti i costi»¹⁹. La lettera si concludeva seccamente, così: «Bene, si consoli che pubblico libri molto di rado»²⁰.

Fellini, la prima delle due biografie del regista riminese scritte da Kezich, si apre con una telefonata del regista al critico, in occasione del Natale 1985:

Molti dicono che sono un bugiardo e lo ripetono continuamente. Ma anche gli altri dicono bugie e le più grandi bugie su di me le ho sempre sentite dagli altri. Potrei smentirli, ho anche tentato. Purtroppo essendo un bugiardo nessuno mi crede. Ti assicuro che fanno tutti così: alle fregnacce del fregnacciaro aggiungono un’altra fregnaccia. Si ostinano a raccontare cose che non sono mai accadute e, se mi scappa di dire «non è vero», sembra che tolga un puntello alle loro vite»²¹.

A distanza di circa quindici anni, nella seconda biografia, *Federico Fellini, la vita e i film*, nel capitolo dedicato ad *Amarcord*, Kezich definisce il regista: «Un autore che amava rimodellare alla sua maniera poesia e verità»²².

Tutto ciò che viene raccontato sul regista riminese conferma che Fellini «amava rimodellare alla sua maniera poesia e verità», ma questo mal si concilia col bisogno di sicurezze del *minore*: mentre Fellini, col suo megafono in pugno, aveva dalla sua parte il pubblico, i produttori e la stampa, Flaiano, l’insicuro che voleva che i suoi meriti fossero sempre riconosciuti, si trovava a interpretare un ruolo che non gli piaceva.

Il rapporto fra Fellini e Flaiano è stato combattuto e conflittuale sin dalle origini, come dimostra questa lettera del 24 aprile del 1955:

Caro Fellini, hai sbagliato a non avvisare me e Pinelli della tua conferenza-stampa sul *Bidone*. Hai 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; che ci siamo fraternamente preoccupati perché tu non abbandonassi l’idea del film. Tutto dimenticato? Bene. Già in altre occasioni, sempre alla fine del lavoro comu-

ne, il tuo contegno è stato poco leale nei nostri confronti. L'alt'anno sul Mondo, che per mio interessamento si occupa di te, tu racconti la storiella del poeta che adopera carta e inchiostro; quest'anno il riassunto del film è su molti giornali senza mai un accenno agli autori. Il tuo sistema di propaganda non ci riguarderebbe se non ci rattristasse. 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 me²³.

Per la durata del loro rapporto il rituale è stato spesso questo: Flaiano usciva di scena sbattendo la porta e Fellini lo riconquistava, riportandolo a sé, con lettere come questa del 27 giugno 1956, firmata «tuo Federico»:

Caro Ennio, 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? Lunedì sera (che sarebbe dopodomani) comincio il film, a via Veneto, l'uscita del tabarin con Giulietta e Nazzari. Arrivo al primo giro di manovella proprio sfinito e svogliato come non mi è successo mai. Ti confesso che parto proprio allo sbaraglio perché non ho più pensato al film. Aspettando sempre un nuovo produttore rimandavo tutto, e così quando questo è arrivato sul serio, io mi sono trovato sfiduciato e stanchissimo e con la testa vuota. 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 vederci²⁴.

Goffredo Fofi ha raccontato il rapporto tra Fellini e Flaiano, senza dare eccessiva importanza ai loro screzi:

Sappiamo che Flaiano si arrabbiava molto quando Fellini – al tempo di 8¹/₂ per esempio – dimenticava di dire nelle interviste del ruolo e dell'importanza che gli sceneggiatori avevano nei suoi film e lasciava che passassero come suoi anche ricordi – trattandosi di film con apparenti accentuazioni autobiografiche – che non riguardavano episodi della sua vita ma di quella dei suoi collaboratori. Ma questo mi pare secondario. Quel che conta è che ci sia stata per così lungo tempo, più di un decennio, il decennio del trapasso dell'Italia da paese agricolo a paese terziario, dal sottosviluppo al boom (e al consumismo e alla manipolazione mediologica che ne sono conseguenti), una collaborazione così stretta e così produttiva. Le cui basi sono da ricordare nelle molte cose che Flaiano e Fellini avevano in comune: l'origine provinciale e il rapporto con Roma, il senso dell'humour e della satira sociale, il ripudio della volgarità anche nel raccontare della volgarità, l'attenzione agli umili senza la loro idealizzazione, un certo scetticismo politico, che aveva però in Fellini una matrice più decisamente cattolica, ma che collimava con la coscienza “esistenzialistica” di Flaiano (pensiamo a *Tempo di uccidere* e alla componente di esperienza diretta, latamente autobiografica del libro) e trovava omogeneità e senso del limite, nella sfiducia verso le possibilità dell'uomo di farcela da solo a risolvere i suoi problemi e a combattere il suo

male. [...] Dunque, Fellini prima di tutto nel cinema di Flaiano. Un rapporto importante, che è durato molto e che ha dato molto. Ma che ha lasciato piena autonomia e autonoma riconoscibilità ai due autori – bravi anche prima (Fellini come sceneggiatore di Rossellini, per esempio e di altri) e anche dopo. Flaiano non ha concentrato la sua attività – scettico anche in questa – su un solo campo, ne ha praticati molti, e ha forse avuto il torto di credere poco alla sua vocazione di scrittore. *Tempo di uccidere* aveva lasciato un segno. Lì l'ironia non c'era, lì c'era il disagio e la tragedia di un'autocoscienza borghese, che ha lasciato il posto, dopo, all'ironia come forma di intima sopravvivenza oltre la tragedia. Questo lo si dimentica un po' troppo, ricordando e analizzando Flaiano, così come si tende a dimenticare un po' troppo che l'ironia e il paradosso, la battuta e la distanza sono negli scrittori più seri, nelle personalità più adulte e più morali, una forma di sconfitta, di sconfitta accettata²⁵.

Esiste anche un'intervista televisiva, dove Fellini racconta di sé e di Flaiano esattamente come possiamo immaginarceli: intelligenti, affascinanti e... bugiardi.

Parlo volentieri di Flaiano, mi piacerebbe parlarne benissimo perché so che gli farebbe molto piacere. L'amicizia con Flaiano è cominciata molto presto, erano i primi tempi che ero a Roma e io stavo al «Marc'Aurelio», nello stesso appartamento dove vicino c'era una redazione di un giornale molto più importante e che a noi del «Marc'Aurelio» dava una certa soggezione. Era l'«Omnibus» diretto da Benedetti. Nella redazione c'era Benedetti, Pannunzio, il tenebroso Pandolfi che vedevamo arrivare con dei mantelli bellissimi. L'unico di questi personaggi, che qualche volta ci salutava scherzosamente, anche strizzando l'occhio come a farci capire che stava più con noi che con gli altri, era appunto Flaiano. Me lo ricordo tutto vestito di bianco, di un lino bianco, spip-pettante, una volta entrò a curiosare nella nostra redazione alle tre del pomeriggio di un giorno d'estate. Io stavo scribacchiando su un enorme Remington che pareva un carroarmato, lui è entrato ha chiesto permesso si è messo a guardare delle vignette, delle caricature che erano appese alle pareti. Io mi sono presentato e gli ho detto che lo ammiravo moltissimo, ma... non era proprio vero. Lui ha detto che ammirava moltissimo anche me, ci siamo detti che ci ammiravamo moltissimo²⁶.

Suso Cecchi d'Amico ricorda:

Fellini mise a dura prova il fegato di Flaiano, dichiarando sempre a destra e a sinistra di non avere sceneggiatura, e di andare sul set con in tasca un fogliettino grande quanto il biglietto dell'autobus, sul quale nottetempo aveva segnato qualche appunto. Sfiacciato. Le sceneggiature le aveva eccome, almeno fino agli ultimi tempi. [...] Mi trovai a seguire il lavoro che fecero Fellini, Flaiano e Pinelli per *Le notti di Cabiria*, in quanto in quello stesso periodo lavoravo con Flaiano alla revisione di una sceneggiatura.

L'ingaggio che avevano Fellini e i suoi sceneggiatori era quello di scrivere un adattamento da *Le libere donne di Magliano* di Mario Tobino. Presto il loro entusiasmo per quella scelta si era venuto spegnendo, ma non vollero allarmare il produttore esponendogli il nuovo soggetto al quale si erano messi a lavorare. Scrissero tutta la sceneggiatura e, con quella, vinsero poi la loro battaglia. Altro che foglietto in tasca²⁷.

Il soggetto di *Luci del varietà* è di Federico Fellini, mentre alla sceneggiatura, oltre a Pinelli, Fellini e Lattuada collabora anche Flaiano. L'ambiente descritto nel film, il mondo dello spettacolo e dell'avanspettacolo, è lo stesso de *La cintura di castità*. *Luci del varietà*, diretto insieme da Fellini e Lattuada, ha una controversa

paternità. Fellini ha detto a più riprese: «Era la storia di una piccola compagnia con la quale per un anno avevo girato l'Italia»²⁸, mentre Carla Del Poggio, l'interprete femminile, afferma che l'idea originale era sua e parla di soggetto scritto da Fellini e Aldo Fabrizi²⁹. Lattuada, a sua volta, rivendica per intero la regia e racconta di avere trascorso giorni e giorni all'Altieri, famoso teatro romano d'avanspettacolo, prima di girare³⁰. L'attore Dante Maggio, a proposito del film, afferma che «Fellini non fece praticamente niente»³¹.

Luci del varietà, prodotto dalla sorella di Alberto Lattuada, Bianca, ebbe un buon successo di pubblico e di critica (nel 1951 Giulietta Masina vinse il Nastro d'Argento quale migliore attrice non protagonista), ma la società di distribuzione fallì, coinvolgendo gli autori nel dissesto finanziario.

Quando il film venne distribuito, Flaiano lo recensì su «Il Mondo», senza fare riferimento alla sua collaborazione. Nell'articolo, dopo aver parlato di antiromanzo e di negazione cosciente del lieto fine, lo scrittore sottolineò che quella che voleva essere una qualità del film si era poi, sullo schermo, trasformata in un limite:

Alla fine dei conti si può rimproverare a Lattuada e Fellini di aver fatto così poco credito ai loro eroi, di aver esagerato nella dimostrazione opposta, sino alla rinuncia di ogni effetto sentimentale, sino all'abolizione dei personaggi cosiddetti simpatici, quelli in cui tutti amiamo riconoscerci. Ma rimproverarli di aver avuto coraggio ci sembra eccessivo, anche se questo particolare coraggio, mai disgiunto da un senso d'ironia, raffredda la storia, ponendole dei limiti, e facendo di questo film difficile, più un'inchiesta divertita che la solita divertente canzonetta³².

Va aggiunto che, nonostante *Luci del varietà* sia unanimemente considerato un film scritto anche da Flaiano, sui titoli di testa il suo nome non appare. Anche Kezich cita la recensione flaiana, definendola «la più interessante»³³, e motiva l'assenza di Flaiano dai titoli di testa, affermando che questi «ha partecipato alla messa a punto finale del copione»³⁴, ma «paradossalmente diviso nei ruoli antitetici di coautore (seppure minoritario) e recensore»³⁵.

Pinelli, a proposito del film, ricorda:

Per ragioni che non ricordo bene, il soggetto fu dovuto concretare e stendere in una nottata, e durante la sceneggiatura avvenne il primo incontro con Flaiano. Più avanti lo conobbi meglio e scoprii in lui le sue grandi qualità; in principio mi colpirono soprattutto la sua prontezza e la sua fertilità di idee: partiva in quarta nell'invenzione e nello sviluppo di una situazione, estemporaneamente, con ricchezza di particolari e di trovate: salvo ad arrestarsi di colpo davanti a una difficoltà insormontabile e a crollare vinto, tra le risate generali. Allora si metteva a saltellare per la stanza spippettando e ridendo con gli altri: poi tornava a lanciarsi. *Luci del varietà*, film ricco di una vena umoristica originale e vivissima, fu accolto con freddezza; l'impresa andò a rotoli e Fellini continuò a fare lo sceneggiatore³⁶.

In un ambiente nuovo, che non controlla, *il minore* dà, ancora una volta, prova di sé e delle sue nevrosi.

Pinelli torna a parlare di Flaiano anche nel documentario *L'uomo segreto*³⁷ di Nino Bizzarri: «Un grande amico di cui non so quasi nulla». Secondo Pinelli

Flaiano era «chiusissimo» e lo sceneggiatore ricorda di avere avuto una conversazione un po' più intima con lui in una sola occasione, durante una pausa di lavoro «mentre eravamo tutti e due affacciati alla finestra dello studio di Fellini». Pinelli aggiunge che Flaiano era diverso quando, insieme a Fellini, lo andavano a trovare nella sua casa di Fregene. In un luogo dove si sentiva al sicuro, accanto a sua figlia, «il cinghialotto» si rilassava e, giocando quasi come un bambino, rivelava un aspetto infantile di sé³⁸.

Nino Bizzarri conferma gli aspetti nascosti del carattere del *minore*, scrivendo nel *Press Book* de *L'uomo segreto*:

Un Flaiano misconosciuto, il suo lato dolente, il più vero. Noi siamo tra coloro che considerano Flaiano uno dei grandi autori italiani del Novecento. Non la figurina d'ingegno, il fustigatore dei costumi, il giornalista acuto e brillante, che una volta insistente continua a tramandare, ma un gigante, uno dei nomi destinati a restare. Il suo pudore estremo – in un'epoca in cui vige, nella sfera della cultura, la religione del Pavone – ha fatto sì che la sua vita trascorresse per intero in una sorta di cono d'ombra, che celava ai contemporanei la sua verità, ma il tempo comincia a rendergli giustizia. Scrittore esistenziale, notturno, e a suo modo religioso, egli non aveva nulla in comune col neorealismo né con la sfera dell'avanguardia: i due imperativi di allora. Distante anche dallo strisciante cinismo che abita come una seconda ombra la commedia italiana, possedeva lo sguardo limpido e irriducibile dello Scettico. E' l'uomo odierno, il singolo, senza appartenenza e senza dimora, l'uomo del distacco. Ma capace anche, all'improvviso, di grande pietas, pronto ad assumere su di sé tutta la sofferenza del mondo. Non per caso egli è stato il solo in Italia a cogliere, da critico, la grandezza dell'opera di Rossellini a partire da *Stromboli*, laddove tutti gli altri parlavano di involuzione. È stato il solo a difendere, contro l'opinione di tutti gli altri, *Domenica d'agosto*, esordio di Luciano Emmer. E' stato il primo ad afferrare il senso dell'arte di Totò e di Peppino De Filippo. Eccetera eccetera. *L'uomo segreto* mostra il suo cuore tragico e il suo essere poeta. Rischiarà il suo lato umano – il rapporto con la madre, la moglie, la figlia malata, e le altre donne – che nessuno ha mai potuto raccontare perché ostinatamente e sistematicamente lui lo nascondeva. E scava nel rapporto ombroso, eppure viscerale, che lo legava a Pescara, la città dov'era nato e dove un giorno, ancora bambino, era stato messo da solo su un treno, con una piccola valigia, qualche libro, vestiti niente...

Fra gli intervistati del documentario di Bizzarri c'è anche Anna Proclemer, che definisce Flaiano «un uomo molto segreto» e che conferma le parole della d'Amico, raccontando che lei e il marito Vitaliano Brancati, come gli altri componenti del giro de «Il Mondo», avevano saputo della malattia della figlia «soltanto per vie traverse».

L'attrice racconta anche di un banale litigio tra Flaiano e il marito. Nel giro degli «intellettuali da caffè» era in uso darsi degli ironici soprannomi³⁹ e, secondo l'attrice, Flaiano e Brancati si picchiarono perché *il minore* si era offeso per un nomignolo datogli dallo scrittore. La Proclemer ricorda che, per la foga inattesa dimostrata da Flaiano nell'accalorata discussione, il marito si ruppe una gamba, ma che tutti gli amici, lei compresa, dovettero preoccuparsi di consolare Flaiano, tanto grande era il dolore che questi manifestava per il guaio causato. Emerge sempre il senso del dovere del *bambino cattivo*, confermato da Suso

Cecchi d'Amico, che nel ricordare il furioso litigio fra Brancati e Flaiano, ne dà una motivazione completamente diversa:

Una volta, sempre per vie traverse, venni a sapere che Brancati e Flaiano erano venuti alle mani. Vitaliano aveva la mania degli scherzi e questo lo rendeva antipatico a mio padre. Faceva telefonate che registrava e faceva sentire agli amici, tutte cose che Babbo non poteva soffrire. Brancati aveva scoperto che Flaiano aveva una relazione con una giornalista e fece in modo di sorprenderli in autobus. Per questo avevano avuto una lite violenta⁴⁰.

Il 10 maggio del 1950 Flaiano riceve una lettera del regista americano Jules Dassin⁴¹ che, dopo avere affermato che *Tempo di uccidere* è un capolavoro⁴², lo informa dello sviluppo della sceneggiatura che ne sta traendo, assicurandogli «that the integrity of the book shall be zealously guarded»⁴³. Dassin si sofferma su alcune difficoltà nell'adattamento relative ai luoghi, ai personaggi e ai ruoli dei protagonisti. Si impegna, infine, a inviargli, quanto prima, un «complete production plan»⁴⁴. A distanza di due settimane, il 26 maggio, lo scrittore gli risponde, con una lettera decisamente cordiale, il cui contenuto permette di approfondire il rapporto di Flaiano con la scrittura cinematografica:

Il luogo nel mio romanzo ha una funzione puramente indicativa. Tutta quella tragedia potrebbe essere successa in una stanza. Ho pensato a lungo a ciò che mi dice per la fine. So che il cinema ha delle esigenze diverse dalla narrativa e capisco che Lei senta bisogno del dramma. Ma, come nella pittura io credo che sia questione non di colori, ma di toni. Si può arrivare a una conclusione drammatica senza ricorrere ad un'azione drammatica ed io credo che il pubblico sia abbastanza maturo per l'esperimento. Nel mio libro la conclusione drammatica è questa: il protagonista, alla fine, ha di nuovo il sospetto di non essere guarito. Forse non si tratta più di lebbra, si tratta di un male più sottile e invincibile ancora, quello che ci procuriamo quando l'esperienza ci porta cioè a scoprire quello che noi siamo veramente. Io credo che questo sia non soltanto drammatico, ma addirittura tragico.⁴⁵

Dopo una dichiarazione di ammirazione per i film di Dassin, «perché si distaccano dalla narrativa cinematografica abituale, perché i personaggi sono visti e fissati dall'interno [...] perché rompono ogni convenzione e offrono allo spettatore una nuova versione dei personaggi»⁴⁶, Flaiano prosegue:

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 spirito⁴⁷.

La lettera si conclude con: «Credo, signor Dassin, che ci scriveremo presto sull'argomento. E spero che il contratto ora sia stato regolato e che Lei possa lavorare tranquillamente. Mi creda sono il suo devotissimo»⁴⁸.

Nonostante lo scrittore fosse «devotissimo», il *production plan* non fu trasformato in film e, in una nota alla lettera di Flaiano, Diana Rüesch scrive che il motivo fu che lo scrittore «non seguì da vicino la trattativa»⁴⁹.

Nel cedere *Tempo di uccidere* a Dassin Flaiano gli sta cedendo la sua opera *in toto* e, pienamente cosciente della diversità dei ruoli fra «direttore» e «autore», invita il regista a prendere ciò che gli «occorre, gettando via il resto. Prenda pure dal mio libro ciò che Le occorre, purché ne salvi lo spirito». Le sue polemiche e le sue diatribe non sono rivolte a chi prende da lui, ma a chi disconosce il suo lavoro. Ancora una volta ricompare *il minore*, il figlio che teme di non essere amato quanto è giusto, quanto si merita o – meglio ancora – quanto si è meritato, facendo appieno il suo dovere.

La storia del mancato adattamento cinematografico di *Tempo di uccidere* si ripeterà, esattamente negli stessi termini, alcuni anni dopo con *Melampus*. Scrive Diana Rüesch:

Una seconda delusione, peraltro cronologicamente antecedente, venne a Flaiano da *Tempo di uccidere*, unico suo romanzo uscito nel 1947, da lui elaborato in trattamento cinque anni più tardi. Nonostante il successo del libro, subito tradotto, nel giro di pochi anni, in varie lingue (inglese, svedese, francese, spagnolo, tedesco e portoghese) e vincitore della prima edizione del Premio Strega nel 1947, la progettazione del film si trascinò, contorta ed inconcludente [...] per quasi quarant'anni, dal gennaio 1950 al 1989. Con un'ultima beffa, aggiungiamo, poiché il regista Giuliano Montaldo – e questo senza volerne giudicare in sé la riuscita o meno – non tenne in alcuna considerazione il trattamento a suo tempo allestito da Flaiano⁵⁰.

La storia, lunga e infelice, è così ricostruita da Diana Rüesch:

La prima notizia concreta, attingendo alle carte del Fondo Flaiano, che si ha riguardo all'idea di Flaiano di realizzare in film *Tempo di uccidere*, sta in una lettera (datt. su due facciate), datata 12 gennaio 1950, che l'editore americano del romanzo, Pellegrini & Cudahy, gli invia. In essa, a un certo punto, l'editore, nella persona di Sheila Cudahy, scrive: «Regarding the question of movie rights, we were informed that Longanesi controlled these rights but it is possible that the English agent himself did not have the correct information». Il progetto di far dirigere una versione cinematografica di *Tempo di uccidere* a Jules Dassin (due furono i contratti per i diritti del romanzo tra Flaiano e Jules Dassin con Lewis Milestone: uno del 15 giugno 1950, l'altro del 25 aprile 1951), non andò in porto anche perché Flaiano non seguì da vicino la trattativa. Lo scrittore decise così, nel 1952, di scrivere egli stesso un trattamento (inedito, 100 fogli datt., conservato nel Fondo Flaiano) dal suo romanzo, cercando di realizzare il film con una produzione italiana. Il 25 novembre 1952 Flaiano cede un'opzione sui diritti cinematografici del suo romanzo ad Attilio Riccio per un film diretto da Marcello Pagliero. L'opzione, a titolo gratuito, scadeva il 15 febbraio 1953. In essa Flaiano aggiunge: «[...] Con la presente mi impegno anche a svolgere un trattamento del romanzo, di circa 70 pagine, entro il 25 dicembre 1952; e, avuto il vostro benestare, di proseguire nella sceneggiatura che dovrà esservi consegnata non oltre il 15 febbraio 1953. [...] Dato il particolare carattere del film, pongo come condizione e Voi l'accettate, che la sceneggiatura sia firmata esclusivamente da me e dal collaboratore principale e regista del film stesso, Marcello Pagliero. [...]» (1 vel. datt.). Non si ha più alcuna notizia della vicenda fino al 1956, quando Flaiano cede l'opzione alla Prima-Film di Parigi, società appartenente, come le successive di cui diremo tra poco, a Darryl F.

Zanuck, rappresentata da Henri Bérard. L'accordo (lett. datt. della Prima Film su tre facciate, datata 20 febbraio 1956) prevede la cessione dei diritti cinematografici mondiali del suo romanzo edito in Francia da Gallimard col titolo *Le chemin de traverse*. I diritti furono poi ceduti, in data 9 luglio 1959, dalla Prima-Film alla Jackie Production (Michel Bernheim e Nello Boner). Il 2 giugno 1960 passarono dalla Jackie Production alla Darryl Zanuck Production, e da questa, il 22 luglio 1962, alla 20th Century Fox. Tutte e quattro le società citate appartenevano a un unico proprietario, Darryl Zanuck, mentre i loro rappresentanti altro non erano che dei prestanome. Zanuck commissionò subito tre copioni e quando passò alla Fox ne fece scrivere altri due (queste cinque sceneggiature americane sono ora conservate nel Fondo Flaiano). Nel 1964 Francesco Rosi cercò di realizzare *Tempo di uccidere* con Zanuck, dopo aver girato *Il momento della verità*. Zanuck però voleva ambientare la storia in Lucania, ma Rosi non era d'accordo. Rosi fece anche dei sopralluoghi in Etiopia, ma i due non riuscirono comunque ad accordarsi. Incontratisi per caso molti anni dopo, Rosi ricorda che Zanuck gli dette ragione ammettendo che *davvero* il film *non* avrebbe potuto essere ambientato in Lucania. La William Morris, in una delle tante trattative, ritenne che la sola soluzione possibile fosse un accordo con la Fox, proposto nel gennaio 1974, che il produttore non accettò. Nel giugno del 1974 Lù Leone e Giovannella Zannoni che avevano ottenuto una opzione, cercarono di produrre il film, per rinunciarvi quasi subito, dopo aver ricevuto, attraverso la William Morris, un telegramma, il 3 giugno 1974, che comunicava: «[...] right are owned in perpetuity [by U. S. Company] which means forever [...]». Anche gli eredi Flaiano fecero un tentativo per sbloccare la situazione scrivendo alla Fox in data 7 agosto 1975: senza tuttavia ottenere risposta. Fallito il tentativo di Rosi, fu la volta di Valerio Zurlini che, nel 1976, dopo *Il deserto dei tartari*, era intenzionato a dirigere *Tempo di uccidere*: invano. *Tempo di uccidere* rimase “arenato” ancora per circa dieci anni. Poi, tra il 1986 e il 1987, Giancarlo Bertelli (organizzatore e curatore, con Pier Marco De Santi, della Mostra itinerante *Omaggio a Flaiano* inaugurata a Locarno nel 1986), che stava cercando di acquisire i diritti cinematografici dalla 20th Century Fox per una produzione europea, contattò (ancora) Francesco Rosi, Nelo Risi e Ettore Scola: tutti e tre rifiutarono a causa di altri impegni. Nel 1987, grazie proprio alla negoziazione di Bertelli – che nel cast tecnico del film appare come produttore associato – la Ellepi Film, appartenente al produttore italiano Leo Pescarolo, riuscì finalmente a ottenere i diritti cinematografici di *Tempo di uccidere*. Il film, diretto da Giuliano Montaldo, venne realizzato nel 1989 e presentato al Festival di Venezia. La sceneggiatura affidata a Furio Scarpelli, Paolo Virzì, Giacomo Scarpelli e Giuliano Montaldo non ha tenuto conto del trattamento elaborato da Flaiano nel 1952⁵¹.

NOTE

¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 299.

² *Ivi*.

³ Questi due appunti sono tratti dal volume *Diario degli errori*. Flaiano ha preso appunti e annotazioni per tutta la vita, tanto che una sua rubrica ne «Il Mondo» s'intitolava *Diario notturno*. Nel 1976 la Rizzoli ha dato alle stampe, con il titolo *Diario degli errori*, alcuni testi eterogenei (annotazioni, aforismi, raccontini), che facevano parte di una cartella «Appunti», come ricorda Rosetta Flaiano con una sua nota nelle prime pagine del volume. Si tratta di diversi frammenti, che vanno dagli anni Cinquanta alla morte dello scrittore. Circa dieci anni dopo la Bompiani ha pubblicato il *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, che contiene ulteriori frammenti. L'edizione definitiva della cartella «Appunti» – integrata con ulteriori *Sparsae* – si è avuta solo con la pubblicazione delle *Opere*. In relazione agli appunti e alle annotazioni di Flaiano non si può non concordare con quanto scrive Emma Giammattei nella *Postfazione* all'edizione Rizzoli del *Diario degli errori*, del 1976, *Il Diario parallelo di Flaiano*, in cui ne propone la lettura come dimostrazione di una sorta di *work in progress* dell'autore, come confermano le parole dello stesso Flaiano: «Scrivo queste cose perché possono servirmi. Inutile abbondare in particolari» (ora in *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 302). Inoltre la Giammattei evidenzia nei diari flaiani «la costante presenza della stessa contraddittoria coppia tematica, agguerrita denuncia morale e neppure troppo segreta sfiducia nei moventi della storia. Una storia che nella sua sostanziale immobilità rende focomelico ogni disegno intellettuale agli occhi di un moralista laico segnato dagli anni della "guerra fredda" qual è stato Flaiano. Il diario risulta così, per forza congegnato come una struttura difensiva e aporetica, poiché all'intensa riflessione sul reale affianca l'ormai tragica ricerca di una giustificazione sociale della scrittura. [...] Tutto ciò concorre a fare del diario, come suggerisce Blanchot "un'impresa di salvezza: si scrive per salvare la scrittura, per salvare la propria vita per mezzo della scrittura"» (EMMA GIAMMATTEI, *Il Diario parallelo di Flaiano*, in ENNIO FLAIANO, *Diario degli errori*, cit., pp. 151-152).

La Giammattei, con altre parole, sta raccontando di nuovo la storia e le difficoltà del *minore* che, combattuto fra la denuncia morale e la sfiducia nei moventi della storia, salva la propria vita per mezzo della scrittura. Flaiano, ormai adulto, sentendosi *un marziano a Roma*, si arma del suo miglior strumento – la salvifica scrittura di Blanchot – per combattere la propria battaglia.

⁴ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. LV.

⁵ *Ritratto involontario*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 153.

⁶ *La terra trema*, *ivi*, p. 171.

⁷ *Napoli e dintorni*, *ivi*, p. 180.

⁸ *L'isola di Rossellini*, *ivi*, p. 159.

⁹ *Ivi*, p. 160.

¹⁰ *Ivi*, p. 159.

¹¹ *Ivi*.

¹² *Il giullare degli artisti*, *ivi*, p. 192.

¹³ *Realismo o retorica*, *ivi*, pp. 189-190.

¹⁴ TULLIO KEZICH, *Fellini*, Milano, Camunia, 1987, pp. 176-177.

¹⁵ Gili si riferisce al fatto che Fellini, che aveva frequentato le scuole pubbliche a Fano, aveva più volte raccontato di essere fuggito da un collegio (cfr. TULLIO KEZICH, *Fellini*, cit., p. 23). Flaiano aveva studiato nel collegio di Fermo.

¹⁶ JEAN A. GILI, *Ennio Flaiano, sceneggiatore*, in BRUNO RASIA, *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*, cit., pp. 134-136.

¹⁷ A definirsi un "gran bugiardo" è lo stesso Fellini, nell'omonimo documentario anglo-franco-italiano *Sono un gran bugiardo*, prodotto e diretto, nel 2001, dal regista Damian Pettigrew. Si tratta di un montaggio d'interviste fatte al regista e ad alcuni suoi collaboratori, alcune di repertorio, altre girate fra il 1992 e 1993, l'anno della sua morte. Nel maggio del 2003, al film ha fatto seguito un omonimo volume, pubblicato a Roma dalla Elleu multimedia, che riporta

- «l'ultima confessione del Maestro raccolta da Damian Pettigrew», la cui prefazione di Tullio Kezich si intitola *Poesia e verità della bugia*.
- 18 GIUSEPPE PREZZOLINI, *Ennio Flaiano*, «Il Borghese», 17 maggio 1970, p. 175.
- 19 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 356.
- 20 *Ivi*.
- 21 TULLIO KEZICH, *Fellini*, cit., p. 5.
- 22 TULLIO KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 299
- 23 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 53-54.
- 24 *Ivi*, p. 89.
- 25 GOFFREDO FOFI, *Flaiano o dell'ironia come forma intima di sopravvivenza oltre la tragedia*, cit., pp. 51-52.
- 26 In un'intervista video d'epoca, inserita ne *Il segno di Flaiano*, un programma video di Alessandra Raspa, prodotto e trasmesso da Raisat Album nel febbraio del 2003, che univa materiale d'archivio (interviste a Giorgio Albertazzi, Federico Fellini, Vittorio Gassman, Beniamino Placido, Luciano Salce e allo stesso Flaiano) a interviste girate appositamente (Ugo Gregoretti, Giovanni Russo).
- 27 SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., p. 162.
- 28 FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 228.
- 29 *Ivi*.
- 30 *Ivi*.
- 31 *Ivi*.
- 32 *Del varietà*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 206.
- 33 TULLIO KEZICH, *Fellini*, cit., p. 168.
- 34 *Ivi*.
- 35 *Ivi*, p. 169.
- 36 «Cinema», 165, maggio 1956; ora in FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 228.
- 37 In una videointervista all'interno de *L'uomo segreto*, un film di Nino Bizzarri, prodotto da Rai International, fra il 2002 e il 2003, con la partecipazione di Tullio Pinelli, Anna Proclemer, Franca Valeri, Raffaele La Capria, Rosetta Rota Flaiano, Bruna Parmesan, Masolino D'Amico. Testo e regia di Nino Bizzarri. Il documentario è stato presentato alla 60ª Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia del 2003.
- 38 Pinelli ricorda l'episodio anche in SILVIO DANESI, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003, p. 26: «Quando io e Federico andavamo a trovarlo a Fregene, nella sua villa, era felice. Facevamo il bagno assieme e poi lui ci aspettava in giardino per bagnarci con la pompa dell'acqua». Cfr. p. 198.
- 39 La vicenda dei soprannomi è confermata da Ugo Gregoretti ne *Il segno di Flaiano*, cit.
- 40 SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., p. 197.
- 41 Il regista Jules Dassin aveva debuttato a venticinque anni con la compagnia dell'Yiddish Theatre di New York. Durante il conflitto mondiale si era distinto per alcuni film di azione antinazisti (*Nazi Agent* e *Reunion in France*, entrambi del 1942). Subito dopo la guerra realizzò due *noir* classici del cinema hollywoodiano *Brute Force* (1947) e *The Naked City* (1948). Nel 1950, dopo essere stato denunciato come comunista da Edward Dmytryk al Comitato per le Attività Antiamericane (HUAC), si rifugiò in Europa.
- 42 *Tempo di uccidere* fu tradotto da Stuart Hood e pubblicato nel 1949 in Gran Bretagna dalla casa editrice Lehmann con il titolo *Mariam* e l'anno successivo negli Stati Uniti d'America dalla casa editrice Pellegrini and Cudahy di New York con il titolo *The Short Cut (La scorciatoia)*. Il trattamento di *Tempo di uccidere* (100 fogli dattiloscritti), scritto da Flaiano nel 1952 per un film che avrebbe dovuto dirigere Marcello Pagliero, è conservato presso il Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano. È stato pubblicato in ENNIO FLAIANO, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, cit., pp. 169-241.
- 43 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. p. 29.
- 44 *Ivi*.
- 45 *Ivi*, pp. 29-30.

⁴⁶ *Ivi*, p. 30.

⁴⁷ *Ivi*.

⁴⁸ *Ivi*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 443.

⁵⁰ DIANA RÜESCH, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. p. XV.

⁵¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. pp. 443-445.



Ritratto di Alfredo Mezio.

6.

LE PRIME DELUSIONI, I PRIMI SUCCESSI

Nel 1951, lo scrittore pubblica su «Il Mondo» trentuno recensioni cinematografiche. Sospende poi il rapporto per riaprirlo il 2 novembre di tre anni dopo con la rubrica *Diario notturno*¹.

In gennaio, polemizza col produttore Vincenzo Di Pea, che ha rifiutato *Un servizio sensazionale*, sceneggiatura scritta con Alberto Lattuada, Salvatore Laurani e Alfredo Giannetti. Flaiano critica il soggetto che era stato proposto e il comportamento dei suoi autori (Laurani e Giannetti), che

non hanno evidentemente un'eccessiva educazione letteraria se credono che il pubblico possa ancora accettare come "fatto artistico nuovo" il bravo giovane che si fa assassinio perché malato di petto, il bravo giovane che ama la sorella, il bravo giovane che alla fine si uccide per non impedire il matrimonio di questa sorella [...]. Con questa letteratura da giornali a fumetti si può fare del cinema (normalmente si fa), ma si fa senza credere di rivoluzionare l'arte narrativa [...]. I tentativi miei e di Lattuada di dare al film un tono più corsivo e drammatico, sono stati interpretati per desiderio di abbassare il "tono" del film. Come se fosse prudente parlare di "tono" di fronte a invenzioni degne al massimo di Carolina Invernizio!²

Difende strenuamente il suo lavoro, confermando quanto aveva già scritto a Dassin:

Io dunque le ripeto, ho fatto quello che ho potuto, e che mi è stato permesso di fare. Debbo riconoscere che anche Lattuada, il quale alla fine aveva capito l'equivoco della narrazione, ha tentato in tutti i modi un salvataggio della sceneggiatura, ma che questo salvataggio è stato reso impossibile dagli autori del trattamento, i quali hanno in tutti i modi (anche mettendo nella sceneggiatura scene e situazioni che si era deciso di abolire) impedito che si prendesse una via diversa da quella segnata dal trattamento. Che la sceneggiatura ora risulti «deficiente» non sta a me discuterlo. Tuttavia penso che sia «intelligentissima» se appena la si confronta col trattamento. L'errore è probabilmente nell'aver creduto intelligente un trattamento che non lo era. La mia coscienza è tranquilla perché non ho mai creduto una cosa simile, e non mi sono mai stancato di ripeterlo³.

La lettera si chiude, nel solito stile: «La mia delusione, caro Di Pea, è quasi pari alla sua»⁴.

Intervistato da Silvio Danese, Luigi Malerba ricorda di avere partecipato, senza firmare, alla stesura della sceneggiatura di *Un servizio sensazionale* e, a proposito di scrittori, di Flaiano e di quell'ambiente, aggiunge:

Quanto a me, e ai pochissimi scrittori che lavoravano per il cinema, be' eravamo guardati con molta diffidenza. Ponti, alla fine, è stato gentile, con me, perché mi ha fatto

lavorare a molte sceneggiature. Simpatia, affetto, ma, ripeto, anche diffidenza. E imbarazzo. L'imbarazzo con cui le persone non di cultura vedono dal basso la cultura. Lattuada o Antonioni no. Semmai in loro c'era un'altra cosa. Un po' di gelosia. Qualcuno aveva, giustamente, certe aspirazioni. Per esempio ricordo che a Lattuada sarebbe piaciuto scrivere sul "Corriere della Sera". Faceva dei pezzi ogni tanto per "Il Resto del Carlino". Io scrivevo sul "Corriere". Credo non gli andasse giù. Si trattava di un complesso di inferiorità degli intellettuali del cinema nei confronti degli intellettuali della letteratura. Flaiano conosceva bene questo problema. Lo invidiavano. E non lo riconoscevano come meritava. I film non sempre appartenevano al regista. Voglio dire che ci sono film in cui prevalgono evidentemente o la sceneggiatura o gli attori oppure la produzione. I kolossal di De Laurentiis erano del produttore. Le commedie sceneggiate da Ben Hecht erano film di Ben Hecht. Dico anche che certi film di Fellini erano più di Flaiano⁵.

Nello stesso 1951 Flaiano è fra gli sceneggiatori di *Parigi è sempre Parigi* di Luciano Emmer e di *Guardie e ladri* di Mario Monicelli e Steno.

Emmer, reduce dal successo di *Domenica d'agosto*, fu chiamato alla direzione del film da Sergio Amidei, autore del soggetto assieme a Giulio Macchi, ma soprattutto produttore e ideatore del progetto. La sceneggiatura, a più mani, fu firmata dagli stessi Amidei e Macchi e, oltre che da Flaiano, da Jacques Remy, Jean Ferry, Francesco Rosi e dallo stesso regista.

Amidei, creatore di film a episodi incrociati o "commedie a vicende intrecciate", aveva organizzato questa ambiziosa produzione girata all'estero con un cast di tutto rispetto, con l'intento di ripetere il successo del precedente film di Emmer.

Parigi è sempre Parigi narra le vicende di una comitiva di turisti romani giunti, con mogli, figlie e fidanzate, nella capitale francese per assistere a un incontro di calcio, ma attratti soprattutto dal mito della città peccaminosa.

Nel film tornano i toni disillusi dei brani parigini del *Diario notturno* di Flaiano, in particolare nel finale della storia, in cui i protagonisti maschili si perdono nella vita notturna francese. Ma proprio questo aspetto non piacque al critico del «Corriere della Sera», Arturo Lanocita, che scrisse: «Il peggio è nell'ultima parte del film, una descrittiva folcloristica e un tanto pacchiana dei locali notturni parigini, in cui l'intenzione di far documento supera o addirittura dimentica il proposito narrativo»⁶.

Come risulta dai titoli di testa il soggetto di *Guardie e ladri* fu scritto da Piero Tellini e alla sceneggiatura parteciparono Brancati, Flaiano, Fabrizi, Ruggero Maccari, oltre a Steno e Monicelli che diressero il film. Racconta Steno che «il soggetto era di Tellini su un'idea di Fellini. L'idea di farlo con Totò e Fabrizi fu di Carlo Ponti»⁷. Nato con intenti dichiaratamente commerciali, il film ebbe notevoli difficoltà nell'ottenere il visto della Commissione di censura. A tale proposito, Masolino d'Amico scrive che il «solo mettere Totò in divisa venne considerato vili-pendio delle Forze Armate»⁸.

Infatti, in seguito ai risultati delle elezioni del 1948, in Italia era ormai in atto una svolta conservatrice e il clima di restaurazione che dominava il paese aveva finito per condizionare anche l'ambiente cinematografico. Il potere politico faceva proprio il manzoniano motto del Conte zio «troncare, sopire», alternando a

interrogazioni parlamentari interventi contro la poetica del neorealismo. Basti citare la lettera aperta, pubblicata agli inizi del 1952, che Giulio Andreotti, all'epoca Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio incaricato degli Affari Cinematografici, scrisse a Vittorio De Sica a proposito di *Umberto D.*:

De Sica mostra chiaramente – e chi potrebbe dargli torto? – di non considerare quello attuale come il migliore tra i possibili ordinamenti terreni, gravato com'è da contrasti violenti, da sperequazioni paurose, da esplosioni di odio e di insincerità.

Ma la stragrande maggioranza degli italiani desidera con altrettanto intensa aspirazione, magari subcosciente, la costruzione di una società migliore che colmi gli abissi e cancelli le esasperate divisioni. Il difficile sta nel saper individuare le strade e nel riuscire a far valere i programmi per questa moderna «redenzione» che deve essere fatta senza annullare le grandi conquiste delle libertà democratiche (qui è la nostra netta differenza dagli estremismi di ogni colore).

Vediamo, così, il pensionato *Umberto D.* Egli si muove in un mondo in cui manca completamente un qualunque principio se non di religione almeno di solidarietà umana. Lo Stato dà al suo antico servitore un trattamento economico insufficiente a pagare il modesto alloggio e a procurarsi alle mense dell'Assistenza pubblica un pasto che il vecchio tra l'altro generosamente divide con il suo vecchio cane.

Tirannica e dura l'affittacamere, gentile solo con i compiacenti avventori; asprigna la custode della mensa, esoso il compratore di libri, sgarbato il merciaiuolo richiesto soltanto di cambiar moneta, profittatore lo stesso compagno di guai quando si veste dei panni del piccolo commerciante, spietato e convenzionale tutto l'ambiente dell'Ospedale.

Restano una servetta di paese e un cane: l'una e l'altra però egualmente mossi in un solo meccanismo di sensazioni buone e di reazioni vegetative.

De Sica ha voluto dipingere una piaga sociale e l'ha fatto con valente maestria, ma nulla ci mostra nel film che dia quel minimo di insegnamento che giovi nella realtà a rendere domani meno freddo l'ambiente che circonda le moltitudini di quanti in silenzio si consumano, soffrono e muoiono.

E se è vero che il male si può combattere anche mettendone a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti – erroneamente – a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria, che è anche la patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale⁹.

Nella lettera, pur dicendosi soddisfatto che De Sica avesse «preventivamente declinato la candidatura ai Premi Stalin per la cosiddetta lotta di pace»¹⁰, Andreotti non si esimeva dall'indicare al regista la giusta via per evitare di rendere «un pessimo servizio alla sua patria»¹¹.

Ma oltre alla carota andreottiana, il potere clericodemocristiano sapeva usare anche il bastone scelbiano.

Mario Scelba fu Ministro dell'Interno dal 1947 al 1953 e poi Presidente del Consiglio tra il 1960 e il 1962. Divenne celebre una sua frase sprezzante verso il «culturame» pronunciata il 6 giugno 1949, durante un congresso della Democrazia Cristiana svoltosi a Venezia. «Credete – chiese il Ministro ai congressisti – che la DC avrebbe potuto vincere la battaglia del 18 aprile, se non avesse avuto in sé una forza morale, un'idea motrice, che vale molto più di tutto il culturame di certuni?». Nei giorni seguenti la sinistra socialcomunista protestò con grande ve-

menza contro il neologismo diffamatorio. Ma in un'intervista pubblicata sul «Giornale d'Italia» del 10 giugno, Scelba precisò che, parlando di «culturame», intendeva riferirsi «a coloro i quali, per soddisfare la loro vanità, o la loro ambizione politica (e talvolta può darsi anche le proprie necessità economiche), mentre noi combatteamo la battaglia anticomunista del 18 aprile, che era fatta appunto in nome della cultura e della libertà, si schieravano dall'altra parte in alleanze ambigue con i negatori della cultura e della libertà. Io nego a questi uomini il diritto di parlare al popolo italiano in nome della cultura»¹².

A cavallo degli anni Cinquanta il governo si avvia a censurare qualsiasi tentativo di critica sociale, mentre, qualche anno dopo, sulla cattolica «Rivista del Cinematografo» viene pubblicato un intervento del Papa Pio XII, finalizzato a tutelare «il patrimonio civile e morale del popolo e delle famiglie»¹³.

Gli autori cinematografici si scontravano quotidianamente con la censura e con l'apparato burocratico, che era sostanzialmente rimasto inalterato dopo la caduta del fascismo: al neonato Ministero del Turismo e dello Spettacolo c'era, infatti, ancora lo stesso Direttore Generale in carica durante il regime fascista e della censura si occupava ancora De Tommasi, il medesimo funzionario di prima della guerra. Persino l'organizzazione degli industriali cinematografici continuava a essere presieduta da Eitel Monaco, come già nel Ventennio.

Tutti i mezzi di pressione furono impiegati per condizionare gli operatori del settore, dalla mancata concessione di finanziamenti agevolati da parte della sezione autonoma del credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, alla negazione dei contributi economici dello stato per quelle opere a cui non erano riconosciuti sufficienti requisiti tecnici o artistici (tra queste figura, a esempio, *Il cammino della speranza* di Pietro Germi). Ma il caso più clamoroso d'intimidazione fu l'arresto avvenuto il 10 settembre del 1953 di Renzo Renzi e di Guido Aristarco, in quanto colpevoli di avere scritto e pubblicato su «Cinema Nuovo» un articolo dedicato a *L'armata sagapò*, un soggetto che raccontava il comportamento delle truppe italiane in Grecia durante la seconda guerra mondiale¹⁴. *L'armata sagapò* non presentava un quadro edificante del nostro esercito: ufficiali e soldati che approfittavano delle condizioni d'indigenza della popolazione, donne che, per sopravvivere, erano costrette a prostituirsi e, infine, storie d'autentico amore tra soldati e donne greche. Aristarco, direttore della rivista e Renzi, autore dell'articolo, furono imputati di vilipendio delle forze armate. Inoltre, il tribunale militare avocò a sé il processo, dato che entrambi gli accusati erano in età per potere ancora prestare il servizio militare: in concreto, furono arrestati e tradotti in una fortezza. Poi la faccenda, tra il ridicolo e il tragico, finì in una bolla di sapone.

Piero Regnoli, critico cinematografico de «L'Osservatore Romano» ha raccontato agli esterrefatti intervistatori de *L'avventurosa storia del cinema italiano* che nel 1954, anno in cui *Senso* partecipò alla Mostra del Cinema di Venezia, lui – che faceva parte della giuria – fu convocato al Ministero dello Spettacolo. Il Ministro, il democristiano Ermini, gli spiegò che il suo

compito preciso a Venezia era quello di andarvi con pieni poteri – e il termine pieni poteri significava avere a disposizione qualsiasi somma – per impedire a *Senso* di rice-

vere il premio perché doveva assolutamente essere premiato *Giulietta e Romeo*, dato che il film di Visconti, vuoi per il substrato narrativo vuoi per le idee del regista, era comunista. Insomma la Democrazia Cristiana mi inviava a Venezia per impedire la premiazione di *Senso* e favorire quella di *Giulietta e Romeo*¹⁵.

Il giornalista cattolico aggiunge che di fronte alle sue resistenze

allora non sicuri di me, [la Venezia] vi mandarono di nascosto Scigluna Sorge¹⁶, il quale, in incognito, prese alloggio e se ne rimase tutto il tempo all'Excelsior, proprio sopra la mia stanza, per constatare cosa succedeva e intervenire presso gli altri membri della giuria che poi, a mia insaputa, furono in gran parte comperati. E difatti *Senso* non fu premiato¹⁷.

Va però precisato che fu solo *Totò e Carolina* – un film tratto da un soggetto di Flaiano – a essere bloccato per quasi due anni e distribuito solo dopo numerosissimi tagli. *Guardie e ladri* ebbe minori problemi con la censura, anche se inizialmente anche questo film fu ostacolato, perché si riteneva che la storia in cui un poliziotto fraternizza con un ladro fosse socialmente pericolosa.

Racconta Monicelli che:

ci furono una sequela di sedute al Ministero dello Spettacolo per convincere Scigluna Sorge che il film non minava affatto la società italiana. Questo suo convincimento nasceva dal fatto che, siccome nel film la guardia e il ladro fraternizzavano, questa fraternizzazione equivaleva a una bomba posta sotto le istituzioni¹⁸.

Ma Ponti e gli sceneggiatori riuscirono a convincere i dirigenti del Ministero e il progetto fu sbloccato, anche perché il film vinse il premio per la migliore sceneggiatura al Festival di Cannes del 1952, mentre Totò fu premiato con il Nastro d'Argento quale miglior attore protagonista. Negli stessi ostacoli si imbatté anche Alessandro Blasetti, che non poté inserire in *Tempi nostri* la novella di Italo Calvino *Furto in pasticceria*, perché vi apparivano guardie e ladri golosamente uniti in una scorpacciata di paste. Sempre a proposito di censura, Vittorio Giacci e Lorenzo Vitalone scrivono che il primo a essere interpellato per dirigere *Guardie e ladri* era stato Luigi Zampa ma che aveva rinunciato, memore delle traversie incontrate con *L'Onorevole Angelina*. A questo proposito, aveva dichiarato: «È rimasta in me una vera fobia per tutti gli argomenti in cui entrassero agenti e guardie»¹⁹.

Anche a causa di questo clima, nelle recensioni del 1951 Flaiano si rivela più aperto verso un cinema di maggior impegno sociale, come dimostra già nel secondo articolo dell'anno, *Il nobile mestiere*, dedicato a due film francesi *Giustizia è fatta* di Cayatte e *Dio ha bisogno degli uomini* di Delannoy. Sono due storie di forte e dichiarato impegno sociale, specialmente la prima, sceneggiata da Charles Spaak:

Sono dunque film coi quali c'è poco da distrarsi, anzi chiedono quell'attenzione per le idee generali che lo spettatore è sempre meno incline a concedere. Dei vizi contemporanei è ormai chiaro che il cinema si va facendo il più capzioso e non dubitiamo che a furia di indebolire i cervelli con la sua allegra concezione della verità, possa diventare mortale. Una dozzina di film comici italiani bastano intanto per farci giurare che viviamo tutti sulla luna, estranei a ogni responsabilità, abbastanza lontani da ogni

pericolo, protetti comunque da una certa idiozia nazionale che scambiamo volentieri per saggezza, la saggezza di Pulcinella. Il loro successo non ci indigna, ci spaventa soltanto. Il ritorno sulla terra non si presenta facile. Sarà dunque prudente non definire film “a tesi” (e con ciò non ripudiarli) quei pochi film che hanno l'aria di essere fatti da esseri umani²⁰.

Solo quattro dei trentuno articoli pubblicati nel corso dell'anno sono dedicati ad autori o a film italiani. Se si esclude la recensione di *Luci del varietà* e due interventi, uno su Marcello Pagliero, l'altro sulle pellicole di serie b e sui loro interpreti, intitolato significativamente *I comici bradi*, solo l'articolo relativo a *Miracolo a Milano* avrebbe potuto fare riferimento a qualche forma d'impegno, ma gli autori avevano esagerato nel concedere libertà alla loro fantasia, sicché i colpi di bacchetta magica sono forse più del necessario e soffocano alla fine un racconto che avrebbe potuto essere un capolavoro di umorismo e satira²¹.

Ormai, si era di fronte alla sconfitta del neorealismo, i cui autori erano stati emarginati e non riuscivano più a dirigere le proprie storie. Il neorealismo rosa era alle porte e le sale cinematografiche erano ormai invase dalle pellicole hollywoodiane. In questo clima Flaiano recensisce positivamente *Giungla d'asfalto* di John Huston e *Viale del tramonto* di Wilder, autore di alcuni film «stupendi»²² come questo, che tramuta un fatto di cronaca in una nobile tragedia: «Siamo al trionfo dell'intelligenza, non dell'estro, al prodotto di una rara capacità di osservazione e di giudizio»²³. Il cinema americano, dopo la lezione del neorealismo, ha imparato a descrivere sia la vita quotidiana sia l'avvenimento epico. Nella recensione a *Monsieur Verdoux* di Chaplin l'intento di Flaiano è di mettere in rilievo la capacità del regista di mostrare la trasformazione dell'uomo medio in animale selvaggio, di denunciare l'asocialità dilagante.

Nel 1952 Flaiano firma le sceneggiature di due film: *Fanciulle di lusso* e *Lo sceicco bianco*. Secondo tutte le filmografie disponibili, il soggetto di *Fanciulle di lusso* sarebbe stato scritto dall'americano Ben Barzman, mentre la sceneggiatura sarebbe di Flaiano e dello stesso Barzman. L'archivio della «Rivista del Cinematografo» accredita invece il soggetto a Françoise Lafaurie e la sceneggiatura a quest'ultima e a Flaiano.

Anche il regista di *Fanciulle di lusso* è americano: si tratta di Bernard Vorhaus, un *blacklisted* che aveva dato il meglio di sé in Inghilterra negli anni Trenta e che, tornato negli Stati Uniti, era stato accusato, durante la “caccia alle streghe”, di *pre-mature anti-Fascism* dai maccartisti, per la sua partecipazione alla *Hollywood's Anti-Nazi League*. Nel 1951 Vorhaus era fuggito in Europa dove aveva diretto due soli film, *Pardon My French* in Francia e *Fanciulle di lusso* (*Luxury Girls*) nel nostro paese, per poi abbandonare definitivamente la cinepresa e tornare a vivere in Inghilterra. Anche lo sceneggiatore Ben Barzman fa parte dei *blacklisted* e anche lui si era rifugiato a Parigi, dove durante gli anni Cinquanta collaborò con altri esuli hollywoodiani, tra i quali, oltre a Vorhaus, Joseph Losey e Edward Dmytryk. Assieme a Ben Barzman arrivò in Europa anche la moglie Norma, una giornalista che negli anni Quaranta aveva cofirmato con il marito il soggetto di un solo film *Never Say Goodbye* diretto da James V. Kern interpretato da Errol Flynn e Eleanor Parker, per poi divenire “writing instructor” in un College californiano.

L'impegno dei Barzman è continuato nel tempo e Norma Barzman negli anni Settanta è rientrata in America per dedicarsi alla vita politica e alla lotta di liberazione femminile. Nel 2003 ha scritto negli Stati Uniti un libro che ripercorre gli anni oscuri del maccartismo: *The Red and the Blacklist: A Memoir of a Hollywood Insider*²⁴. Quando, mutati i tempi, verrà avviata un'opera di ricostruzione della memoria collettiva su un periodo così infamante della storia americana, nel marzo del 1999 la Writers Guild of America, l'associazione degli sceneggiatori americani, le restituirà il soggetto e la sceneggiatura di *Fanciulle di lusso* («written by Norma Barzman»), in base a una lettera di Bernie Vorhaus dalla quale si evince che lei è stata la sola autrice di *Luxury Girls*, e che Flaiano compare come prestanome per la Barzman («Correspondence including a letter from the film's director, Bernie Vorhaus, confirms that Flaiano worked as a front for Barzman»)²⁵.

Nel capitolo ventesimo di *The Red and the Blacklist: A Memoir of a Hollywood Insider*, la Barzman racconta la sua versione dei fatti: secondo la scrittrice, John Weber, Bernard Vorhaus e suo marito Ben Barzman avevano fondato negli Stati Uniti la casa di produzione cinematografica Riviera films, con l'intenzione di produrre due film in Italia: *Bottle of Milk*, poi intitolato *Stranger on the Prowl*, e *Finishing School*. *Bottle of milk* era un racconto inedito di Noël Calef²⁶, che la Barzman definisce a metà tra *Delitto e castigo* e *Ladri di biciclette*. Mentre il marito scriveva la sceneggiatura di *Stranger on the Prowl*, la Riviera films prendeva contatti con la United Artists che avrebbe dovuto distribuire entrambi i film. Tutto ciò avviene nel pieno della «caccia alle streghe».

Subito dopo John Weber e Bernard Vorhaus vengono in Italia per negoziare con Andrea Forzano, poiché la loro intenzione è di girare *Stranger on the Prowl* in coproduzione con la Produttori Cinematografici Tirrenia. Dopo varie traversie, si decide che il film sarà diretto da Joseph Losey, in odore di essere, a sua volta, inserito nella *Blacklist*.

Sempre secondo Norma Barzman, Vorhaus ha comunque pronta una scappatoia: nei *credits* i nomi in odore di maccartismo verranno sostituiti da nomi italiani.

Nel 1951, dopo che la Barzman e il marito si sono trasferiti a Parigi, i loro nomi finiscono sulle liste maccartiste. Il contratto con la United Artists era stato già siglato e alla fine *Stranger on the Prowl* viene girato e distribuito, ma i nomi di Barzman e di Losey sono sostituiti da nomi italiani (l'archivio della «Rivista del Cinematografo» riporta due nomi per la regia: Joseph Losey e un inesistente Andrea Forzato, mentre attribuisce il soggetto a Calef e la sceneggiatura a Barzman e al vero Andrea Forzano).

Ma questi accorgimenti erano rivolti al mercato nordamericano. Infatti sulla «Rassegna del Film» del 3 aprile 1952 compare una recensione di *Imbarco a mezzanotte*, il titolo con cui fu distribuito il film nel nostro paese, dove Fernaldo Di Giammatteo indica più volte quale regista del film Joseph Losey.

La Barzman aggiunge che nel 1999 anche i *credits* di questo film sono stati attribuiti ai legittimi proprietari (l'archivio della Writers Guild of America così recita: «Screenplay by Ben Barzman from a story by Noel [sic] Calef»). Racconta, infine, che al momento della creazione della Riviera film, lei stava già lavorando, da sola sottolinea, alla sceneggiatura di *Finishing school*. Qualche tempo prima,

infatti, Vorhaus le aveva chiesto una sceneggiatura originale e la Barzman, dopo avere proposto un film su un collegio per ragazze ricche, aveva iniziato a scrivere *Finishing school*, basato sulle esperienze della sorella in una scuola svizzera e sul suo primo anno di matricola a Radcliffe. Durante la stesura, la Barzman si sente particolarmente ispirata, al punto che sostiene che la sceneggiatura «si scriveva da sé». Comunque, *Finishing school*, che la Barzman definisce «un tenero studio sull'adolescenza» diviene *Luxury Girls* e viene diretto da Bernard Vorhaus. Nei *credits* del film al posto del suo nome e di quello del regista compaiono rispettivamente quello di Ennio Flaiano e di Piero Museta [*sic*] e, come sappiamo, nel 1999 i *credits* vengono corretti. Qui finisce l'avventuroso racconto della Barzman. Ritroveremo il nome di Piero Mussetta, come autoregista, in un altro episodio dove ci sono americani e transfughi del maccartismo, *Vacanze romane*.

Se si accetta per vera la versione della Barzman, si deve dunque credere che Flaiano ha firmato questo film, ma che non vi ha partecipato²⁷.

Fanciulle di lusso non è certo il capolavoro di Ben Barzman, frutto di una piccola coproduzione, con un cast che ruota attorno alla protagonista, Susan Stephen, composto da una discreta coppia di interpreti già noti, Elisa Cegani e Claudio Gora, e da alcune giovani promesse: Anna Maria Ferrero, Marina Vlady, Rossana Podestà e la stessa Brunella Bovo che ritroveremo protagonista de *Lo sceicco bianco*. Il film è una *educazione sentimentale* che si conclude in una moralistica presa di coscienza femminile e il suo maggior limite è nell'insipienza artistica della Stephen²⁸, un'attrice di cui il cinema ha perso rapidamente le tracce. Sul «Corriere della Sera» del 27 marzo del 1953, Arturo Lanocita scrive: «*Fanciulle di lusso* poteva essere un film di critica sociale sugli sbagliati metodi di educazione dei quali si avvantaggiano, o soffrono, certe ragazze troppo ricche; [...] è piuttosto un romanzetto rosa, di gusto femminile, imbastito su di un rudimentale tentativo di analisi psicologica applicato all'adolescenza»²⁹.

Tutt'altro rilievo assume per la storia del cinema *Lo sceicco bianco*, primo effettivo esordio nella regia di Federico Fellini.

Feroce satira della piccola borghesia di provincia, il film, sotto le parvenze di una commedia rosa, assume un atteggiamento quasi sadico nei confronti dei suoi protagonisti, la coppia Leopoldo Trieste-Ivan e Brunella Bovo-Wanda, contro cui il destino si accanisce con una crudeltà tale che il lieto fine, l'amorosa riunione dei due eroi sotto lo sguardo benevolo di una statua benedicente, appare come un'ennesima beffa.

Nel film la stolidità dei due protagonisti, il loro non capire nulla di quel che stanno vivendo, la loro squallida tranquillità borghese di provincia, sono rappresentati con un sarcasmo così accentuato da suscitare la reazione negativa del pubblico, sicché *Lo sceicco bianco* fu uno dei più clamorosi insuccessi commerciali dell'anno. Stroncato dalla critica e respinto dal pubblico, il film non riuscì a recuperare neanche i costi di produzione. Sia il regista sia Alberto Sordi, magistrato nel costruire la figura di uno squallido e ributtante guitto, furono poi costretti a correggere il tiro attenuando le loro intenzioni satiriche. Grazie al successo che Fellini e Sordi avrebbero conseguito in seguito, *Lo sceicco bianco* venne decisamente rivalutato nel tempo, ma è ancora oggi difficile attribuirgli una

sicura paternità. Benché sia stato tratto da un soggetto di Michelangelo Antonioni³⁰, che aveva già girato nel 1949 *L'amorosa menzogna*, un documentario sul mondo dei fumetti, Fellini dichiara che è completamente proprio, mentre Tullio Pinelli, dopo avere attribuito ad Antonioni l'idea originale, una specie di canovaccio sul sottobosco dei fotoromanzi, riserva a sé e a Fellini l'ideazione della trama definitiva. I titoli di testa del film recitano: «Sceneggiatura di Federico Fellini e Tullio Pinelli, con la collaborazione di Ennio Flaiano, da un soggetto di M. Antonioni, F. Fellini e T. Pinelli».

Ne *Lo sceicco bianco*, alla storia degli sprovveduti protagonisti persi nei loro riti – il viaggio di nozze a Roma, la visita al Papa – si accompagna la satira del mondo dei fotoromanzi, che negli anni Cinquanta erano il luogo deputato dell'immaginario femminile. Questa satira finì per ferire il pubblico e, ancora di più, si scontrò con gli interessi degli editori di fotostorie, infastiditi da quella che appariva come una vera e propria demonizzazione del loro ambiente.

La cattiva accoglienza riservata al film provocò la caduta dell'astro nascente Alberto Sordi. Il tentativo di portare nel cinema il sarcasmo e la denuncia di riviste satiriche come il «Marc'Aurelio» o il «Bertoldo» – nelle cui redazioni era cresciuto Fellini – e di criticare i vizi dell'italiano medio – così come, puntualmente, li annotava Flaiano – provocarono un generale rifiuto da parte del pubblico.

Racconta Sordi che per lui e per Fellini diventò difficilissimo lavorare dopo l'insuccesso de *Lo sceicco bianco*, tanto che Fellini dovette rinunciare al progetto de *La strada* e ripiegò su un tema meno impegnativo, di ambiente giovanile: *I Vitelloni*. Anche Sordi partecipò al film, ma la produzione pretese che il suo nome non comparisse nelle locandine pubblicitarie.

In una dichiarazione di Giulietta Masina scopriamo che fu Flaiano a proporle la parte della prima Cabiria, la prostituta gentile incontrata da Ivan nella notte romana:

Lo sceicco bianco è il primo film di Federico. Leggendo la sceneggiatura mi sono innamorata del personaggio della sposina e chiesi a Federico di farmi fare quel ruolo. Lui pensava che non fosse assolutamente un ruolo adatto a me, forse per il viso troppo spiritoso. Oggi, detto tra parentesi, io sono convinta che sarei stata in grado di fare quella parte molto bene. Brunella Bovo è stata bravissima, ma anch'io penso ancora oggi che gliela avrei potuta fare bene. Poi Ennio Flaiano, che era collaboratore della sceneggiatura, mi chiese «Giulietta c'è un piccolo personaggio ne *Lo sceicco bianco*, una prostituta, perché non lo fai tu? Perché non fai questa sorpresa a Federico? Tu ne faresti una cosa molto spiritosa». Io avevo già fatto *Luci del varietà* e il mio debutto in *Senza pietà* di Alberto Lattuada, e avevo avuto la fortuna di vincere due Nastri d'Argento come miglior attrice non protagonista. Perciò pensai: «Ma come, in un film di Federico vado a fare la generica primaria, allora gli altri registi che me fanno fa?». Tanto è vero che la cosa, non dico che mi offese, ma mi dispiacque molto. Poi Flaiano insistette tanto per cui io affrontai questo personaggio di Cabiria, perché la prostituta si chiamava Cabiria, proprio perché fosse in contrasto con questa sua minutissima figura fisica.

E vedi che l'umiltà è sempre premiata visto che dopo *La strada*, Federico pensò di farmi fare Cabiria che forse è il personaggio che mi somiglia di più come emotività, come carattere ed è quello che io amo in assoluto di più³¹.

Questa testimonianza di Giulietta Masina è tratta da *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, un libro a quattro mani scritto da Moraldo Rossi e da Tatti Sanguineti. 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".

Rossi appare anche fra gli intervistati del lungo documentario *Felliniana*³², ma, mentre nel documentario il suo tono è rappacificato, *politically correct*, quasi che la pubblicazione del "suo" libro avesse sanato le antiche ferite, in *Fellini e Rossi il sesto vitellone* è decisamente meno "riconciliato", molto più critico con il suo mentore, di cui racconta i molti pregi e i numerosi difetti. Dopo una carriera vissuta all'ombra di Fellini, infatti, Rossi abbandonò il cinema per passare alla direzione dei Caroselli televisivi, per poi riapparire, come personaggio pubblico, dopo avere scritto una sorta di *pamphlet* dedicato al regista, laconicamente intitolato *il mio perfido unico amico*. Da questa prima stesura nasce *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, riscritto con la collaborazione di Tatti Sanguineti, che così postilla tutta l'operazione: «Il problema è che Moraldo si era accanito per tutta la vita a cercare di rimuovere il suo perfido, unico amico FF»³³.

Il libro, scritto in modo molto sfrontato e divertito, diretto e personale, è il diario di una grande e complice amicizia e come tutte le testimonianze – specie se riferite al "gran bugiardo" mondo del cinema – va letto con il giusto beneficio d'inventario.

Rossi comincia scrivendo: «Da Federico Fellini nell'arco di dieci anni ho preso lezioni di tutti i tipi»³⁴ e conclude questa sua "campagna di liberazione" così:

Lontano dal cinema, mi riuscì di diradare al massimo i contatti con Fellini e i suoi. Ogni decennio, una strage. Fellini aveva bisogno di sangue fresco e buttava via tutti. [...] la grande Puttana era evidentemente lui.

«Sono libero...» Ultima parola «Tiè»³⁵.

Con un disegno fatto dallo stesso Rossi, un uomo che fa braccino come Alberto Sordi ne *I Vitelloni*.

In *Fellini e Rossi il sesto vitellone* si scopre un Flaiano indipendente, che non partecipa come dovrebbe al mondo felliniano:

[Dopo *I Vitelloni*]

Pinelli, fedele amico, gongolava, Flaiano scettico stava alla finestra, anzi fra gli scaffali della libreria Rossetti. A via Veneto, la sua libreria, la sua strada. Federico detestava i suoi ritmi placidi e, inoltre, lo avrebbe voluto più partecipe e complice del suo momento di gloria³⁶.

Un Flaiano che fa *il bambino cattivo*, nel gruppo di Fellini, poiché teme il sentimentalismo delle sue atmosfere:

[Durante le riprese de *I Vitelloni*]

Ci fu un piccolissimo incidente a Fiesole, girando una scena che Flaiano detestava perché non sopportava Silenzio, né gli scemi del paese che vedono la Madonna³⁷.

Ma si trova anche questa velenosa descrizione di Fellini:

[Durante le riprese de *La strada*]

Federico era diventato cattivissimo, mi metteva un po' paura, alimentava dei giochi crudeli.

Quando, la mattina, Brunello [Rondi], ansioso di rendersi utile, arrivava trepidante con un pacco di fogli scritti durante la notte a integrazione della sceneggiatura, Federico fingeva frettolosamente di leggerli e di gradirli e poi, non visto, me li passava invitandomi a constatare quant'era astruso quello scritto e astratto quell'uomo. Poi a Brunello diceva che ero io a criticarli.

Ci angariava, ci divideva, ci governava. Ma se come sceneggiatore in prova quel Rondi gli appariva discretamente ingenuo e quasi risibile, se ne servì moltissimo per articoli, articoletti, articolesse. Oltre che per i marxisti, Brunello venne molto buono per i francesi. Quando Giulietta spiegava che «come dice Sadoul, io e Charlot abbiamo in comune solo una cosa: la bombetta», il famoso chapeau-melòn era naturalmente farina di Rondi il piccolo.

[...] Federico, che appena cominciamo a lavorare con qualcun altro aveva delle criset-te di gelosia³⁸.

Considerato il tono, Sanguineti si rende conto che il libro di Rossi è fin troppo diretto e, infatti, si cautela scrivendo, nella *Postfazione*, che assieme al suo coautore:

Abbiamo letto, ruminato e ridimenticato tutto. Abbiamo visto e rivisto i film, sia in moviola per fare delle foto qui, sia con il vhs.

Abbiamo visto migliaia di negativi dell'archivio dei Reporters Associati e consultato duemila stampe dell'archivio di Renzo Renzi, *Dolce vita* compresa. Sul retro di ognuna di queste duemila fotocopie abbiamo preso note³⁹.

Questo immenso lavoro ha fatto sì che, nel libro, le circa cento pagine di Rossi siano seguite da altre settanta firmate da Sanguineti, colme di note, postille e precisazioni⁴⁰.

Da *Fellini e Rossi il sesto vitellone* è nata una mostra fotografica che trova le sue radici anche in un precedente volume zurighese: *Fellini's Faces*, edito dall'editore svizzero Diogenes: *Fellini e Rossi*, «un viaggio tra i volti sconosciuti e le vicende nascoste dentro e fuori i set felliniani», come recita il comunicato stampa⁴¹.

Sempre nel 1952 Flaiano scrive tre soggetti cinematografici: *L'amore verrà dopo*, *La guerra non ci sarà* e *Addio Carolina*.

Addio Carolina è il titolo del soggetto di *Totò* e *Carolina*, mentre gli altri due lavori non sono mai divenuti film.

L'amore verrà dopo, pubblicato nel volume *Storie inedite per film mai fatti*⁴² è decisamente interessante. Il soggetto fu acquistato dalla Lux Film e nell'archivio dello scrittore era conservata anche copia del successivo trattamento, dal titolo *L'amore è per i grandi*, preparato da Baccio Bandini e da Ennio De Concini⁴³. Un terzo titolo, proposto sempre da Flaiano, era *Primo amore*. È un apologo molto amaro, anche se con il lieto fine di prammatica, su due giovanissimi innamorati e sulle loro peripezie per giungere al matrimonio. I due protagonisti, due sciagurati, Carlo, diciassette anni e Anna, quindici, benché si sposino già nella prima scena per riparare alla seduzione compiuta, non riusciranno mai a vivere

assieme, ostacolati dai pregiudizi e dalla sfiducia delle rispettive famiglie. Delusi e scoraggiati, dopo una fuga da innamorati, saranno richiamati all'ordine dai genitori bigotti. Nonostante la storia si chiuda con un lieto fine assolutamente irrealista, il racconto è segnato da una sgradevolezza di fondo, simile a quella de *Lo sceicco bianco*, poiché i due protagonisti, sotto i colpi e le difficoltà della vita, finiscono per disistimarsi e per offendersi a vicenda, il che ha, probabilmente, portato alla non realizzazione del film.

A proposito di amori contrastati e di *Promessi sposi* Flaiano, intervistato da Italo Alighiero Chiusano, aveva detto: «Ci saranno sempre da noi, due che non possono sposarsi o restare amici perché ci si mette in mezzo l'apparato pubblico italiano coi suoi burocrati, le sue squadracce, la miseria, la peste, la guerra, l'ipocrisia, la paura, il disordine»⁴⁴.

Sempre nel corso del 1952 Flaiano scrive, su un soggetto di Antonio Petrucci, la sceneggiatura di *045 Ricostruzione edilizia*, un documentario di circa nove minuti prodotto dall'Istituto Luce, diretto da Vittorio Sala.

Fra le conseguenze della svolta conservatrice del 1948 vi fu che, nell'aprile di quell'anno, l'Ufficio Centrale della Cinematografia presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, trasformatosi in Direzione Centrale dello Spettacolo, ampliò le proprie competenze. In questa veste la Direzione Centrale dello Spettacolo commissionò prima all'Istituto Luce e in seguito alla Documento Film alcuni documentari, dichiaratamente propagandistici, sull'attività governativa, fra cui *045 Ricostruzione edilizia*, storia del trasferimento di una famiglia di sfollati dalla grotta 045, ricavata tra i ruderi delle Terme di Caracalla a un dignitoso alloggio in una casa popolare⁴⁵. Sono questi gli anni dell'Ina-casa e del Piano Fanfani, che prometteva un tetto a tutti gli italiani.

In base alla normativa fiscale gli esercenti del cinema avevano interesse a unire un documentario alla proiezione del film di lungometraggio. Infatti, fra il 1952 e il 1956, la Documento Film produsse ben quarantacinque cortometraggi⁴⁶, fra cui fra cui *Dieci anni della nostra vita* diretto da Romolo Marcellini. Nello stesso periodo la Documento film finanzia va inoltre tre lungometraggi le cui sceneggiature erano firmate anche da Flaiano: *Peccato che sia una canaglia*, *La fortuna di essere donna* e *L'arte di arrangiarsi*.

Nel 1953 l'Istituto Luce aveva prodotto un altro documentario sullo sviluppo urbanistico, *Città nella città*, sempre diretto da Romolo Marcellini, i cui titoli di testa indicano solamente la regia, l'organizzazione, la fotografia e il montaggio.

Chissà se ci fu un contributo di Flaiano alla scrittura di *Città nella città*?

È realistico pensare, in ogni caso, che lo scrittore abbia visto il cortometraggio dell'amico regista.

Indubbiamente le iniziali riprese aeree su Roma de *La dolce vita* ricordano quelle del documentario di Marcellini e, nella sequenza in cui appare nel vuoto un elicottero (inquadrato di tre quarti, dal basso, proprio come nel capolavoro felliniano), mentre lo *speaker* annuncia con enfasi l'arrivo della «nuova farfalla meccanica», si rimane quasi delusi nell'accorgersi che non trasporta alcuna statua religiosa.

NOTE

- ¹ Che, come si è visto, non è d'argomento cinematografico.
- ² ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 32.
- ³ *Ivi*, p. 33.
- ⁴ *Ivi*.
- ⁵ In SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit., p. 367.
- ⁶ RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 20.
- ⁷ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 291.
- ⁸ MASOLINO D'AMICO, *La commedia all'italiana*, Milano, Mondadori, 1985, p. 63.
- ⁹ GIULIO ANDREOTTI, *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, «Libertas», I, 7, 28 febbraio 1952.
- ¹⁰ *Ivi*.
- ¹¹ *Ivi*.
- ¹² Mentre questi erano i democristiani, i comunisti erano brillantemente rappresentati da Roderigo di Castiglia (pseudonimo con cui si firmava Palmiro Togliatti) e dai suoi corsivi, in cui, plaudendo all'uscita di Elio Vittorini dal PCI, scriveva: «Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciato!...» («Rinascita» VIII, 8-9, agosto-settembre 1951).
E, in tutto questo, Flaiano e quelli de «Il Mondo» cercavano «la terza via».
- ¹³ Nella «Rivista del Cinematografo», 7, luglio 1955; ora in FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 221.
- ¹⁴ «Cinema Nuovo», 4, 1 febbraio 1953, citato in VITTORIO GIACCI e LORENZO VITALONE, *Il fantasma della libertà*, in GIORGIO TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 130.
- ¹⁵ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 333.
- ¹⁶ Un alto dirigente del Ministero dello Spettacolo.
- ¹⁷ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 333.
- ¹⁸ *Ivi*, p. 222.
- ¹⁹ VITTORIO GIACCI e LORENZO VITALONE, *Il fantasma della libertà*, cit., in GIORGIO TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, cit., p. 125.
- ²⁰ *Il nobile mestiere*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 194.
- ²¹ *I poveri e i matti*, *ivi*, p. 200.
- ²² *Viale del tramonto*, *ivi*, p. 201.
- ²³ *Ivi*.
- ²⁴ La quarta di copertina recita «unique, absorbing and richly detailed memoir».
- ²⁵ Il tutto in una bella e commovente cerimonia in cui è stata annunciata la modifica dei *credits* e a cui hanno partecipato, con la scrittrice, l'attore Warren Beatty e George Kirgo, il Presidente della Writers Guild of America, come ricordato nella pagina web: <http://www.wga.org/pr/0399/Blacklist.html>.
- ²⁶ In ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, c'è una lettera di Noël Calef datata 28 novembre 1959, in cui lo scrittore esprime grande stima per Flaiano. Dal testo si evince che i due non si conoscevano.
- ²⁷ Ma se, invece, Françoise Lafaurie, la «ignota» soggettista nominata dall'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo», fosse l'ennesimo *nom de plume*, chiunque potrebbe nascondersi dietro questa maccheronica *furia francese* – fittizia come solo il cinema sa esserlo – che ha firmato solo questo film. Il soggiorno parigino di Flaiano, nel cuore della vita culturale cittadina, coincide con l'arrivo dei Barzmann nella capitale francese.
- ²⁸ Prima moglie del regista e sceneggiatore Nicolas Roeg, abbandonò le scene nel 1961, dopo avere girato alcuni film con i Danziger Brothers, specialisti in *low-budget movie*, dichiarando, secondo il più noto archivio cinematografico in Internet, www.imdb.com: «That was about as low as you could go, so I decided to retire from films».
- ²⁹ RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 22.

Scrive Giuliana Muscio, nel saggio *Lista nera sul Tevere*, avallando l'ipotesi del clima di Babele e del "guazzabuglio": «L'esodo di *blacklisted* veri e propri in Europa inizia nei primi anni Cinquanta. Nel 1950, Jules Dassin gira a Londra *Night and the City*, prodotto dalla Twentieth Century Fox, il suo ultimo film finanziato da una casa americana; poi, nel 1953, si trasferisce in Francia, dove si trasferiscono anche John Berry e Ben Barzman. Anche chi non emigra fisicamente spesso lavora all'estero, come Ring Lardner Jr., Ian McLellan Hunter, Waldo Salt e Gordon Kahn, che, tra l'altro, scrivono per la produttrice americana Hannah Weinstein, emigrata in Gran Bretagna, la serie televisiva *The Adventures of Robin Hood*. Michael Wilson, dopo avere realizzato quello straordinario esempio di cinema militante indipendente che è *Salt of the Earth*, nel 1951 "prende il Quinto" e prima si reca in Francia, poi si stabilisce in Inghilterra. Altri comunisti o *radicals* come Bernard Vorhaus, Cy Endfield e Joseph Losey, secondo le biografie ufficiali, si trasferiscono a Londra; in nessun testo sulla caccia alle streghe si nota però che la prima tappa di questo esilio è spesso un film in Italia. Grosso modo, la produzione che ci interessa avviene tra il 1951 e il 1955; riguarda quindi la prima ondata migratoria verso Inghilterra e Francia, in cui l'Italia funge da prima tappa, grazie alla spinta delle numerose produzioni americane a Cinecittà. (Dal 1951 l'andirivieni è così intenso che la rivista «Hollywood» crea la rubrica «Arrivi e partenze», trasformata in seguito in «Roma-Scalo», fitta di notizie e pettegolezzi relativi alle presenze americane e straniere in Italia). La nostra filmografia comincia nel 1951 con Joseph Losey, che realizza *Imbarco a mezzanotte* (*Stranger on the Prowl*) per il Consorzio Produttori Cinematografici Tirrenia, la casa di produzione di Gioacchino Forzano. Losey, politicamente compromesso, non appare nei *credits* col suo nome, ma firma col nome del figlio del produttore, Andrea. Il film, tratto da un soggetto di Noel Calef, è sceneggiato dai due *blacklisted*, Endfield e Barzman: un bel nucleo di proscritti per la Tirrenia, che non era propriamente uno spazio "di sinistra". Parlando di questo film in tempi successivi, Losey si lamenterà della difficoltà del cast multilingue e spiegherà: «L'Italia era un paese da cui mi ero tenuto alla larga per via di Mussolini, per la mia avversione per Mussolini, e di conseguenza quando mi recai in Europa, nel 1951, per fare questo film, fu la mia prima visita in Italia, e molte cose mi colpirono con incredibile forza, e sono evocate e forse esagerate nel film [...] Diventò una mescolanza di tutto: i produttori erano metà italiani e metà americani, gli scrittori erano americani, il capitale francese, una delle attrici francese, due attori americani, e un regista americano: un guazzabuglio». [...] Ciò che colpisce comunque è l'immagine che Losey evoca della lavorazione di questo film "italiano" come di una Babele infelice, di un set in cui le nazionalità non si fondono in un progetto comune, ma danno luogo invece a un "guazzabuglio". Indubbiamente *Imbarco a mezzanotte*, come del resto tutti questi titoli così poco frequentati, andrebbe rivisto e analizzato, per vedere che tracce questa interazione abbia disseminato nel testo. Le combinazioni produttive che associano esuli politici americani e produzioni italiane sono spesso politicamente contraddittorie come quella che coinvolge Losey: della Cines è *Fanciulle di lusso* di Bernard Vorhaus, del 1952, tratto da un soggetto francese di Françoise Lafaurie con sceneggiatura di Ennio Flaiano; tra gli interpreti Susan Stephen, Anna Maria Ferrero, Rossana Podestà, Brunella Bovo, Claudio Gora, Steve Barclay, Marina Vlady, Jacques Sernas e Paola Mori, legata allora a Orson Welles; il film viene distribuito dalla CEI Incom. Nella recensione di «Cinema nuovo», si accusa Vorhaus di avere «rinunciato a ogni critica di una certa società aristocratica», mentre nel suo precedente film americano *So Young, So Bad* (*Belle, giovani e perverse*) «aveva dimostrato una certa abilità nel presentare la psicologia di un gruppo di ragazze rinchiusi in un riformatorio femminile». Pur avendo «riconosciuto» il regista, non si fa riferimento alcuno alla caccia alle streghe hollywoodiana come possibile motivazione per la sua presenza in Italia; né questo passaggio italiano di Vorhaus viene segnalato nei testi sul maccartismo cinematografico, come del resto quasi tutti i titoli che vedremo, mai identificati finora in questa chiave» (GIULIANA MUSCIO, *Lista nera sul Tevere*, in «Acoma». Rivista Internazionale di studi Nordamericani, III, 7, 1996, pp. 55-56).

³⁰ In *Felliniana* Kezich racconta: «Io ho ritrovato il soggetto originario de *Lo sceicco bianco*, scritto da Michelangelo Antonioni, che si chiamava *Caro Ivan* ed era una storia completamente diversa, che doveva dirigere poi Antonioni, poi questo soggetto come sempre rimbalzò, doveva farlo Lattuada, e alla fine Rovere [il produttore] disse a Fellini: «Fallo tu!».

³¹ Giulietta Masina, da *Zoom su Fellini*, regia di Gianfranco Angelucci, produzione Faso Film, 1985. Intervista di Maurizio Porro; ora in MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellino*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna/Le Mani, 2001, p. 131.

³² *Felliniana* è una serie di documentari prodotta da RaiSat Cinema, in collaborazione con la Fondazione Federico Fellini, che raccoglie gran parte del materiale d'archivio Rai sul maestro riminese, nonché numerose interviste raccolte in occasione del decennale della morte del regista. Come recita il Comunicato Stampa della Rai, *Felliniana* è «un lungo programma di Enzo Sallustro, Leopoldo Santovincenzo ed Enrico Salvatori prodotto da RaiSat Cinema in collaborazione con la Fondazione Federico Fellini. *Felliniana* è il racconto della vita del regista attraverso i ricordi dei suoi amici e collaboratori, le immagini dei film e le parole dello stesso Fellini raccolte in centinaia di interviste tratte dagli archivi Rai. Attraverso la biografia del maestro, lo speciale ripercorre anche la storia di un'intera generazione: la migrazione di molti italiani dalla provincia alla metropoli, l'avventura del nostro cinema dal neorealismo alla crisi degli anni Settanta e Ottanta, la trasformazione del linguaggio televisivo e molto altro ancora. Il viaggio comincia sulla spiaggia di Rimini nei luoghi mitici dell'infanzia e dell'adolescenza felliniana e va poi alla scoperta della Roma amata e vissuta dal regista. In *Felliniana*, le immagini di repertorio Rai documentano e rievocano le dichiarazioni, i luoghi, gli eventi, le emozioni pubbliche e private di Federico Fellini, di sua moglie Giulietta Masina e dei suoi collaboratori e amici. Oltre a quei brani che appartengono alla memoria collettiva – come il *backstage* della *Dolce Vita* con una storica intervista rilasciata da Fellini a Carlo Mazzarella davanti alla Fontana di Trevi – lo speciale raccoglie numerosi brani molto meno noti al grande pubblico. Tra questi, le immagini del set di *8 1/2*, estratte da uno splendido reportage realizzato nel gennaio del 1963 dalla testata TV7 e un'intervista a due voci tra Visconti e Fellini realizzata a Spoleto nel 1970. Parlano del maestro Gianfranco Angelucci, Luigi "Titta" Benzi, Giuseppe Bertolucci, Vittorio Boarini, Gian Piero Brunetta, Pier Marco De Santi, Francesca Fabbri Fellini, Antonello Falqui, Alberto Farassino, Gianluca Farinelli, Giuliano Geleng, Rinaldo Geleng, Jorge Grau, Tullio Kezich, Gianfranco Mingozzi, Vincenzo Mollica, Morando Morandini, Paolo Pietrangeli, Tullio Pinelli, Gianfranco Plenizio, Fiammetta Profili, Renzo Renzi, Moraldo Rossi, Giuseppe Rotunno, Ettore Scola e Sergio Zavoli».

³³ MORALDO ROSSI E TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 123.

³⁴ *Ivi*, p. 15.

³⁵ *Ivi*, p. 121.

³⁶ *Ivi*, p. 53.

³⁷ *Ivi*, p. 50.

³⁸ *Ivi*, p. 70.

³⁹ *Ivi*, p. 124.

⁴⁰ Nella *Postfazione a Fellini e Rossi il sesto vitellone* Sanguineti scrive, fra l'altro: «Frequentandolo un po' di più per via di questo nostro traffico finito in nulla sugli inediti di *Ginger & Fred*, essendo io un mitomane, immaginai di fare non un libro su FF, ma almeno due. Concentrandomi naturalmente su quelle cose che tutti avevano trascurato. Da una parte pensavo ai critici usati come chierichetti e cioè alla coincidenza, in FF, fra critica e propaganda. Immaginavo un libro su FF e i mass media in cui analizzare il suo concetto di «réclame». FF era stato un genio della promozione. Aveva cambiato completamente il modo di lanciare i film, di dargli i titoli, di far accedere i giornalisti sui set, di inventare i «making». Non per niente il finale di *8 1/2* era stato pensato come un trailer. Aveva rivoluzionato l'immagine dell'autore cinematografico esattamente come Herrera quella degli allenatori. Mi sembrava che questo fosse un aspetto totalmente ignorato, e cominciai a fare domandine, schede e ricerche su questi temi» (MORALDO ROSSI E TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 126).

E qualche riga dopo aggiunge: «Poco più di un anno fa, quando lavoravamo a questo libro già da un pezzo, intervistando Rodolfo Sonego, che con Fellini aveva avuto rapporti intensissimi e scontri anche molto duri, sia sulla Federiz che sul *Satyricon*, Sonego, a voce bassa, sul mio registratore aperto, usò questa espressione:

«Fellini ne ha ammazzati tanti: Riccardino, Katzone, Flaiano...».

La frase era decisamente forte. Ma poche persone pesavano le parole come Sonego. Flaiano si era limitato a dire che se gli veniva il raffreddore era colpa di Fellini. Ci pensai un pochetto, e dato che il libro che ho fatto con Rodolfo non ho censurato nessuna dichiarazione sua, decisi di mantenere anche questa. Anzi, ripensandoci, è diventata una delle chiavi di questo libro» (*ivi*, p. 127).

⁴¹ Nel comunicato stampa di *Fellini e Rossi*, parlando delle foto del paparazzo Pierluigi Praturlon ad Anitona Ekberg, Sanguineti scriveva: «Basterebbe ristampare il servizio che un fotografo che dete-

stava l'acqua perché viveva dentro una nube alcolica alla Broderick Crawford, Pierluigi Praturlon, scattò ad Anita Ekberg dentro una fontana di Roma, qualche mese prima del primo ciak, per vedere finalmente che Praturlon e Secchiaroli scrissero, inventarono e proposero almeno quanto Pinelli e Flaiano».

Certamente Praturlon e Secchiaroli proposero, mentre a scrivere e a inventare furono Fellini, Flaiano e Pinelli. Ma, nei fatti, quando Sanguineti scriveva, i due servizi fotografici scattati da Praturlon ad Anita Ekberg nella Fontana di Trevi (uno prima del film, vestita di bianco, uno durante le riprese, fasciata di nero) erano già stati ristampati sullo «Specchio», l'inserto de «La Stampa», 222, 29 aprile 2000, pp. 138-149.

Sanguineti continua, scrivendo: «Clic: e l'anonimo della Redipuglia felliniana, inconnosciuto anche alle ricerche di Tullio Kezich, esce dall'ombra. Poi c'è il sesto vitellone bis: vidlùn segreto, Urvitellone. Il primo, l'inimitabile, il protagonista, il narratore: Moraldo Rossi, Mestre, classe 1926. Prototipo di Moraldo '52, Moraldo '39 in città, il Matto, Katzone, Katzanova, Fred il campione di ballo, il bidonista... e anche modello di *Moraldo '58*, titolo d'un paio di giorni della *Dolce vita*» (in Internet al sito http://www.cinetecadibologna.it/lumi/2001_5/tatti.htm).

Se Sanguineti, con *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, voleva dare voce a Moraldo Rossi, il «sesto vitellone bis: vidlùn segreto, Urvitellone», egli, realizzandolo, si è ben degnamente meritato il titolo di Urcritico.

⁴² ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., pp. 29-46.

⁴³ *Ivi*, p. 210.

⁴⁴ ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *La mia ricetta: ragionamento e buoni sentimenti*, «Il Dramma», 48, 7-8, luglio-agosto 1972, pp. 132-136; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1217.

⁴⁵ L'ultima inquadratura del documentario è il numero civico 12, privo dello 0 che contrassegnava gli alloggi abusivi.

⁴⁶ LEONARDO CIACCI, *Una casa per tutti. La "mise in scène" del piano Ina-casa*, in PAOLA DI BIAGI (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 223-248.

7.

UNO SCENEGGIATORE AFFERMATO

Dopo le delusioni del 1952, in cui *Lo sceicco bianco* aveva incassato solo quarantatre milioni, mentre il primo *Don Camillo* aveva ottenuto il record di incassi con oltre un miliardo e mezzo, l'anno successivo è quello della definitiva affermazione di Flaiano.

Nel corso del 1953 egli partecipa a quattro film d'autore, firmando le sceneggiature de *I Vitelloni* di Fellini, *Dov'è la libertà* di Rossellini, *Vacanze romane* di William Wyler e *Destini di donne*, film a episodi diretto da Marcello Pagliero, Christian-Jaque e Jean Delannoy. Collabora, inoltre, a tre opere minori: *Il mondo le condanna*, *Riscatto* e *Canzoni, canzoni, canzoni*.

A proposito del cinema di cassetta, in cui rientrano gli ultimi tre film, Suso Cecchi d'Amico, riferendosi al suo binomio con Flaiano, ricorda:

Una volta con Flaiano ci divertivamo a immaginare la creazione di una bottega dello sceneggiatore. Come una piccola officina da meccanico, dove il cliente portava la sceneggiatura da rimettere in sesto o veniva a cercare qualche soggetto, magari d'occasione. Un locale che potesse anche servire come luogo d'incontro, come furono nell'immediato dopoguerra le anticamere di alcune produzioni. Ci si passava di preferenza a fine mattina, a vedere e a farsi vedere. In realtà nella speranza di un ingaggio. Ho frequentato quella della Lux Film, in via Po 36, dove tra gli altri si incontravano Fellini, Germi, Steno, Borghesio, Zampa, Comencini, Celi e Lattuada, il quale però non cercava scuse per sostare in anticamera, ma si affacciava, senza farsi annunciare, a salutare Ponti che veniva come lui da Milano e aveva prodotto un suo film. Così faceva anche Mario Camerini, che però si affacciava, senza bussare, nella stanza di Dino De Laurentiis.

A volte, per darci contegno, chiedevamo all'usciera se dalla copisteria avevano portato un copione per noi, o se si era visto qualcuno che per certo sapevamo lontano. Ma il più delle volte non ci servivano pretesti. Si ciaccolava un poco e prendevamo un'aria indaffarata quando Ponti o De Laurentiis uscivano dalle loro stanze per salire su da Gatti o Gualino¹.

Come racconta sempre la d'Amico, li viavai nelle anticamere delle case di produzione

finì prima degli anni Cinquanta, quando le cose cominciarono ad andare un po' meglio per tutti.

Ho parlato dell'anticamera della Lux perché è quella che ho frequentato maggiormente, ma so che accadeva lo stesso nelle case di produzione più "commerciali", da Colamonicis, da Misiano. Agli inizi dei Cinquanta si fecero anche delle puntate alla nuova produzione Costellazione, roccaforte democristiana dove era presidente l'Onore-

vole Mario Melloni, e direttori artistici Diego Fabbri e Turi Vasile. Melloni era un uomo molto intelligente, galante e spiritosissimo, come dimostrò con i suoi articoli su «L'Unità» dopo che ebbe gettato la tonaca alle ortiche. Si firmava Fortebraccio. Zavattini era più anziano di tutti noi e aveva già una notorietà ragguardevole. Non frequentava le anticamere².

Alberto Farassino, parlando del mitico palazzo della Lux, scrive: «Qui hanno sede gli uffici dei produttori e qui giungono per fare o ricevere proposte i registi, gli attori, gli sceneggiatori. Nella tarda mattinata il primo piano di via Po è il luogo di ritrovo del cinema romano, si passa di lì per incontrare i colleghi o per sentire cosa bolle in pentola, poiché tutto passa per questi uffici»³.

La d'Amico, parlando dei produttori de *Il mondo le condanna*, tratto dal racconto verista di Mario Praga *La biondina*, disse:

Ci chiesero di aiutarli a rifare una sceneggiatura che scricchiolava parecchio, *Il mondo le condanna*, per una coproduzione con la Francia cui tenevano molto per ragioni economiche, e noi due la riscrivemmo in sei giorni! Quelli che ci avevano dato per farla. Una cosa! Tutta convenzionale, secondo le regole del melodramma che andava di moda allora, con tanto di prostituta (che era Alida Valli, mi pare). Io e Flaiano facemmo il voto di non vederlo mai, questo film!⁴

Coloro che chiesero alla coppia di sceneggiatori di «rifare la sceneggiatura» erano i produttori della Film Costellazione (Mario Melloni, Fabbri e Turi Vasile) e gli stessi Fabbri e Vasile, assieme a Jean Ferry, compagno sui titoli di testa del film assieme a Flaiano e alla d'Amico, come sceneggiatori⁵. Come scrive la d'Amico, il risultato finale del nutrito gruppo di sceneggiatori fu solo un ennesimo dramma d'appendice. Secondo Giulio Cesare Castello il film «rientra in quel prolifico filone che sfrutta i sottoprodotti del neorealismo, in chiave scandalisticamente sessuale e [...] fumettistica. Nel caso specifico, poi, si tratta di uno pseudo realismo, che talora sembra rifarsi addirittura a quello romantico francese d'anteguerra»⁶.

Fra gli autori vicini a questi temi popolari Franciolini era forse il più motivato, a causa della sua provenienza dal realismo francese. Già negli anni Trenta il regista era stato assistente di Georges Lacombe e, in seguito, aveva incontrato notevoli difficoltà con la censura per il suo *Fari nella nebbia*, un film del 1941 che narra la storia della passione tra un camionista e la sua avida moglie piccolo borghese. Un'opera cruda che parte della critica ha definito preneorealista. Dotato di una notevole sensibilità narrativa, Franciolini inaugura una feconda collaborazione con Flaiano, che continuerà con *Villa Borghese e Racconti d'estate*.

A proposito dell'ambiguità del lavoro cinematografico di questi anni, Vito Zagarrò, nel suo intervento al Convegno di Pesaro *Il Cinema italiano degli anni Cinquanta, La generazione del neorealismo*, scrive di

una «commistione» tra l'anima colta del neorealismo (il cinema degli «autori», l'aderenza alla realtà quotidiana, da Longanesi a Zavattini, il «genio improvvisatore» di Rossellini, il film come documento sociale e polemica di costume, l'esposizione dei panni sporchi, la teorica degli esterni e degli attori presi dalle strade) e l'anima «mez-zacolta»⁷.

Per Zagarrio da «questa fitta trama di collegamenti si possono ricavare alcune osservazioni»⁸ fra cui «la doppiezza (o addirittura schizofrenia) che si imposta in questi anni fra organizzazione della cultura e pratica cinematografica, tra ideologia e industria culturale»⁹.

In questo periodo la famiglia di Flaiano si trasferisce a Genthod-Bellevue, vicino Ginevra, presso l'Istituto Clairmatin, una struttura per la rieducazione di bambini handicappati e con turbe nel carattere, dove sarebbe vissuta Lelè, mentre la madre sarebbe stata ospitata dall'Armée du Salut (l'Esercito della Salvezza), triste soggiorno raccontato in quattro lettere scritte nel 1951 da Ennio a Rosetta, intrise d'affetto, amore, ansie e difficoltà economiche, pubblicate nel volumetto *Cristo torna sulla terra*¹⁰.

Nella nota 1 della prima lettera, si legge che

nel 1951 Rosetta Flaiano stava pensando di trasferirsi definitivamente a Ginevra, così da lasciar libero il marito di crearsi una nuova famiglia. In più nel capoluogo romano, oltre ad aver trovato una collocazione adatta per Lè-lè, le due proprietarie di Clairmatin, Madaleine Huguenin e Renée Delafontaine, bravissime educatrici, le avevano offerto di entrare in società con loro. Perciò Rosetta comunicò a Ennio, attraverso una lettera, non conservata, tale proposito cui egli reagì accorrendo immediatamente a Ginevra¹¹.

Anche nel documentario *L'uomo segreto* di Nino Bizzarri Rosetta dice: «Volevo che si liberasse di noi. Però, quando ho finito l'anno accademico, è venuto a prenderci, me e Luisa»¹².

Così si era ricomposta questa famiglia *segreta*, citando Bizzarri, di cui Flaiano non parlava, ma che non poteva, né voleva, abbandonare¹³: Ennio e Rosetta si strinsero alla bambina malata, che lo scrittore adorava. Nella sofferenza della figlia Flaiano riviveva le pene della sua infanzia, come confermava nella seconda lettera del carteggio: «Tu sai come me la sono passata male io quand'ero piccolo: ho attribuito a Lè-lè tutte le mie sofferenze morali di allora e mi sembravano troppe»¹⁴.

Nella lettera successiva, Flaiano scrive da Roma alla moglie, rimasta in Svizzera con la figlia:

Cara Rosetta, mi dispiace sapere che sei stata male. Ti confesso che non riesco a capire i motivi del tuo silenzio. Anche stando a letto avresti potuto mandarmi due righe in risposta alla mia lettera. Non ti sei accorta che ti voglio bene? Allora su, un piccolo sforzo! Vedo anche che non rispondi a nessuna delle cose che ti ho detto. Peccato, perdere tanto tempo¹⁵.

La lettera continua e si conclude con «non far passare una settimana prima di rispondere»¹⁶. La nota redazionale a questa lettera, così spiega il malore a cui si riferisce Flaiano: «La partenza di Ennio da Ginevra provocò in Rosetta un'enorme agitazione: per placarla ella ingerì un'enorme quantità di tranquillanti cadendo in un sonno profondo da cui si risvegliò soltanto tre giorni più tardi»¹⁷.

Canzoni, canzoni, canzoni è, come *Il mondo le condanna*, un film esclusivamente gastronomico, in cui, come sceneggiatore, Flaiano si è trovato in compagnia di con Alvaro De Torres, Antonio Ghirelli, Giuseppe Mangione, Vinicio Marinucci, Giuseppe Patroni Griffi, col produttore Carlo Infascelli e con il regista

Domenico Paoletta. L'aiutoregista era Nanni Loy, mentre altre fonti citano, fra gli autori, Ugo Pirro e Ettore Scola.

Il film, cinque episodi tramutati in sceneggiate napoletane ispirati da altrettante canzoni popolari di successo (*Signora grandi firme*, *Signorinella*, *Bel sol-datino*, *Guapperia*, *Io cerco la Titina*), fu diretto da Domenico Paoletta, un maestro del genere che, con questi film musicali, riuscì a realizzare una vera fortuna economica (l'incasso di *Canzoni, canzoni, canzoni* superò i 570 milioni)¹⁸. Dieci anni dopo Paoletta rimontò parte di questo film con l'appena precedente *Canzoni di mezzo secolo* (1952) e realizzò *Canzoni di ieri, canzoni di oggi, canzoni di domani*.

In *Canzoni, canzoni, canzoni* compaiono una serie di noti attori del periodo: Silvana Pampanini, Antonella Lualdi (che fa la dirimpettaia del quinto piano del marito Franco Interlenghi che fa il notaio), Aroldo Tieri, Galeazzo Benti, Delia Scala che interpreta la Titina "ricercata" e un Erno Crisa guappo, la cui amante è Cosetta Greco, ossia la sorella di Moraldo Rossi, mentre Sordi ha solo un siparietto, in cui interpreta se stesso, agli inizi del film.

Il film fu stroncato su «Cinema Nuovo»:

Il fortunato esito commerciale di *Canzoni di mezzo secolo* ha determinato i produttori a licenziare questo *Canzoni, canzoni, canzoni* in quella corsa all'iterazione del successo che spesso si rileva uno fra i più futili miraggi dell'industria cinematografica. Come spesso avviene, il nuovo film è peggiore del precedente. Avevamo già notato che con *Canzoni di mezzo secolo* era andato perso un ottimo pretesto di storia del costume [...] con *Canzoni, canzoni, canzoni* siamo al trionfo della sceneggiata, un pot-pourri [sic] messo insieme nel modo più sciatto e dilettantesco [...] al modo degli avanspettacoli di second'ordine¹⁹.

Riscatto (Tu sei il mio giudice) fu quello che oggi chiameremmo un *instant movie*, la ricostruzione di un noto fatto di cronaca nera: il caso Corbisiero.

Dramma molto dignitoso, fu sceneggiato da Flaiano con Pinelli e Gino De Sanctis e con la direzione di Marino Girolami che, dopo questo buon film, s'incamminò per una lunghissima carriera di mestierante, dedicata al film musicale, alla commedia, al western e ai polizieschi all'italiana. Il motivo della riuscita del film, un *Kammerspiel* ambientato in un carcere dove convivono un assassino e due innocenti condannati al suo posto, è da individuare soprattutto nella sceneggiatura scritta da Pinelli e da Flaiano con Gino De Sanctis²⁰, che rende del tutto interiore il dramma del colpevole posto di fronte ai due innocenti. Considerando quanto sarebbe stato facile trasformare un torbido fatto di cronaca in uno dei tanti *feuilletons* melodrammatici allora in circolazione, è apprezzabile la pacatezza dello stile e la rinuncia all'enfasi da parte degli autori del film.

Le fonti americane non riportano i nomi di Flaiano e di Suso Cecchi d'Amico fra gli sceneggiatori di *Vacanze romane*. Il motivo lo ricorda Suso Cecchi d'Amico:

Con Flaiano la riscrivemmo da capo, poiché la censura italiana aveva bocciato il copione americano dove si prendeva pesantemente in giro la nostra polizia. Dal canto suo William Wyler, che di *Vacanze romane* era il regista, aveva scoperto nella realtà romana elementi che potevano essere sfruttati molto meglio nella commedia.

Condizionai la nostra collaborazione al film al nulla osta di Ben Hecht, autore, ci fu detto, della sceneggiatura americana. Ci venne assicurato che Ben Hecht ci autorizzava a ristrutturare e riscrivere il copione, ma che negli Stati Uniti i *credits* dovevano rimanere a lui, garante e supervisore di due suoi colleghi, mentre autori della sceneggiatura in Europa saremmo risultati noi. Così fu, infatti²¹.

Questo fu sufficiente ad attenuare le idiosincrasie del *minore*, poiché il suo operato non veniva disconosciuto e anche perché stimava William Wyler, che aveva conosciuto nel 1944, durante l'occupazione americana a Roma. Nel recensire *I migliori anni della nostra vita*, nel 1948, l'autore aveva ricordato il loro incontro, esprimendo sincera ammirazione per l'anomalo ufficiale che, durante l'occupazione, passeggiava per via Veneto e acquistava libri d'arte e disegni di scuola italiana. La loro conoscenza si trasformò in amicizia quando, nel 1953, il regista venne in Italia per girare questa garbata commedia degli equivoci.

L'autore del soggetto di *Vacanze romane* risultava essere Ian McLellan Hunter²², ma anche in questo caso negli anni Novanta c'è stata una presa di posizione della Writers Guild of America che ne ha sancito l'attribuzione a Dalton Trumbo, uno dei componenti del gruppo dei dieci di Hollywood (*The Hollywood Ten*), come furono soprannominati, nell'ottobre del 1947, i primi produttori, scrittori e registi messi sotto accusa dal Comitato per le Attività Antiamericane²³, perché testimoni *unfriendly* durante l'indagine sull'influenza comunista a Hollywood.

Prove successive hanno dimostrato che l'autore originale del soggetto di *Vacanze romane* era stato Dalton Trumbo, che non poteva firmarlo, in quanto *blacklisted*. Per questo lo firmò Ian McLellan Hunter, che vinse il Premio Oscar, ma il 10 maggio del 1993 l'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, con una cerimonia solenne, ha restituito il premio al vero autore, con la consegna della statuetta nelle mani della vedova di Trumbo.

Vacanze romane (Roman Holiday) fece vincere un Premio Oscar anche alla costumista e a una deliziosa Audrey Hepburn, il cui personaggio è disegnato rifacendo il verso, non senza malizia, a una vera principessa che a quei tempi era al centro delle cronache rosa, Margaret d'Inghilterra.

Come racconta la d'Amico, Flaiano e lei riscrissero parte della sceneggiatura e, infatti, i titoli di testa delle copie distribuite nel nostro paese recitano: «Sceneggiatura di Jan McLellan Hunter e John Dighton, scene aggiunte di Suso Cecchi D'Amico ed Ennio Flaiano, soggetto di Jan McLellan Hunter».

Ma di ciò non vi è traccia alcuna fuori d'Italia, come d'altronde non vi è traccia di Ben Hecht in *Vacanze romane*, nonostante quello che racconta la d'Amico. Tuttavia è lei stessa a chiarire l'equivoco e nelle sue parole si trova un'implicita conferma del clima della caccia alle streghe americana:

Alcuni anni dopo conobbi Ben Hecht, [...]. Mi affrettai a domandargli se era stato contento del lavoro che avevamo fatto con Flaiano per *Vacanze romane*. Mi confessò candidamente che fino a qualche tempo prima era stato titolare di una specie di ditta nella quale operavano, come associati, autori di sua fiducia [l'impossibilitato a firmare Trumbo?].

Tanto di fiducia (ed era il caso di *Vacanze romane*, che Ben Hecht non aveva avuto occasione di vedere) da dare carta bianca allo sceneggiatore che egli si limitava a scegliere²⁴.

La d'Amico, ricorda anche che *Vacanze romane* fu un lavoro molto impegnativo, ma poco redditizio:

Perché quando andammo a discutere il nostro compenso, il produttore americano ci invitò a fargli una proposta. Flaiano guardò me e io, non avendo idea di quali fosse le paghe degli sceneggiatori americani, chiesi quella che mi sembrava una cifra ragionevole, cioè un milione. L'entusiasmo del nostro interlocutore ci fece immediatamente capire di aver formulato una richiesta ridicola, poiché si illuminò in volto ed esclamò felice: «Ecco i grandi professionisti! Così si lavorava a Hollywood ai tempi dell'Arte!». Se avesse potuto, credo che Flaiano mi avrebbe strozzata²⁵.

Dov'è la libertà, l'apologo dell'ex carcerato che preferisce tornare in galera piuttosto che vivere in una società di cui ha scoperto la spietatezza, fu un film che riuscì a deludere tutti coloro che vi lavorarono. Incrinò la stima di Flaiano per Rossellini che, da autore del film «unico e irripetibile»²⁶, divenne il regista che «fa scrivere la sceneggiatura del suo film a quattro persone che ci si mettono d'impegno, poi butta la sceneggiatura, va a pesca e comincia il film come gli pare»²⁷. Condusse i produttori, Ponti, De Laurentiis e Giovanni Amati a subire un grave insuccesso commerciale, nonostante fossero riusciti a unire al regista di *Roma città aperta* uno degli attori più popolari e amati del momento, Totò; provocò un'inimicizia profonda tra quest'ultimo e Rossellini; infine deluse lo stesso Rossellini che abbandonò il set a causa di una controversia finanziaria con Ponti.

Aldo Tonti afferma che «il film fu abbandonato da Rossellini e rimase fermo per quasi un anno [...] fu portato a termine da Monicelli»²⁸, mentre Fellini racconta di essere stato lui a girare il finale, la scena del processo²⁹. Anche Lucio Fulci ricorda di averci messo mano³⁰.

Il film fu rieditato col titolo *Dov'è la libertà...?* e i titoli di testa di questa edizione recitano: «Soggetto di Roberto Rossellini, hanno collaborato alla riduzione per lo schermo Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli, Vincenzo Talarico», con l'attribuzione del solo soggetto a Rossellini.

Dopo un interessante inizio, *Dov'è la libertà* non riesce a mantenere il registro narrativo sulle note sarcastiche, ma cade sovente nel patetico, imponendo al protagonista, come scrive Vittorio Spinazzola: «Una risaputa fisionomia deplorabilmente vittimistica»³¹. Il giudizio di «Filmcritica» è più positivo, infatti, pur parlando di «lievi sbavature di stile; e una grossa macchia è l'ultima scena in tribunale, di triviale intonazione farsesca»³², aggiunge «*Dove è la libertà...?* è un'opera originale, non indegna certo del fortissimo artista che l'ha firmata»³³.

Destini di donne riunisce nuovamente Flaiano e Pagliero. Si tratta di una produzione italo-francese con un cast cosmopolita in cui spiccano Claudette Colbert, Eleonora Rossi Drago, Martine Carol, Michèle Morgan. Il film comprende tre episodi, legati assieme dal tema del rapporto della donna con la guerra. L'unico soggetto originale è quello del primo episodio diretto da Pagliero, *Vittime di guerra*, divenuto poi *Due donne*, mentre il secondo *La santa guerriera* e il terzo *La nemica della guerra*, diretti da Delannoy e da Christian-Jacque, sembrano essere,

rispettivamente, un'ennesima versione di Giovanna d'Arco e una replica della storia di Lisistrata. Tullio Kezich, su «Sipario» del febbraio 1954, recensì il film definendolo «una modesta favoletta».

Lida Buccella attribuisce «soggetto» e «sceneggiatura» dell'intero film a Flaiano, Sergio Amidei, Jean Aurenche, Pierre Bost e Brunello Rondi, mentre l'archivio della «Rivista del Cinematografo» ignora Flaiano e nomina Amidei per il soggetto e i soli André-Paul Antoine e Vladimir Pozner per la sceneggiatura di *Vittime di guerra*, una storia melodrammatica lontana dalle corde di Pagliero. Il regista infatti non riesce a esprimere adeguatamente gli intensi tormenti della protagonista, una vedova di guerra. La donna, quando scopre che il marito aveva avuto un figlio con un'altra, decide di adottare il frutto della colpa. Ma, di fronte al dolore della madre, l'americana, vittima fra le vittime, rinuncia ai suoi propositi.

La nascita de *I Vitelloni* fu molto sofferta. Come si è già accennato, dopo l'insuccesso de *Lo sceicco bianco*, Fellini e Pinelli avevano scritto il soggetto de *La strada*, ma nessun produttore era disposto a finanziare l'impresa, non ritenendo sufficientemente commerciali né l'idea, né lo stesso regista. Solo Lorenzo Pegoraro, un piccolo produttore proprietario della Peg Film, propose in alternativa a Fellini «una cosa più fresca, di ambiente giovanile»³⁴. *I Vitelloni* fu, dunque, un film scritto in fretta, nel quale gli autori, e non solo Fellini, riversarono parte delle loro esperienze giovanili: la provincia, il desiderio di evasione nella grande città, l'attrazione per il teatro, la grande avventura, tutti temi già visti nella biografia dello stesso Flaiano.

L'autobiografismo del film è dimostrato anche dalla circostanza che tre dei cinque protagonisti, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste e Riccardo Fellini mantengono i propri nomi di battesimo e che Riccardo è il fratello, nonché compagno di «vitellonate», del regista. Fellini, infine, costruisce per sé un *alter ego*, interpretato da Franco Interlenghi, Moraldo, il personaggio che alla fine del film compie una vera scelta di maturazione, tentando l'avventura nella grande città.

Ma il cinema era anche un'avventura giocosa, naturalmente, e, nel gioco degli autobiografismi scherzosi e della voglia di protagonismo, nel saluto che Moraldo/Interlenghi dà alla sua città mentre la sta lasciando, è possibile notare che le ultime parole de *I Vitelloni* sono pronunciate da Fellini, che in sede di doppiaggio volle dire con la sua voce l'ultima battuta del film: «Addio, Guido»³⁵.

Se rispetto a *Lo sceicco bianco*, risulta evidente una maggior bontà di Fellini verso i personaggi, Sordi, invece, ripropone, con la sua interpretazione, un'altra figura sgradevole, un tipo ancora più gretto del precedente: Alberto, il più vitellone dei vitelloni, incattivito da una costituzionale incapacità di crescere.

Al termine delle riprese, incautamente, Pegoraro vendette i diritti del film ad Angelo Rizzoli, intimorito dai costi raggiunti da Fellini sul set. Il regista, per ritrovare la sua Rimini, aveva girato, oltre che a Cinecittà, a Viterbo, a Firenze e al Lido di Ostia.

I Vitelloni si rivelò un clamoroso successo di pubblico e di critica e vinse il Leone d'Argento³⁶ al Festival di Venezia, in un anno in cui il Leone d'Oro non fu assegnato, e tre Nastri d'Argento (migliore produzione, migliore regia e migliore attore non protagonista, premio attribuito ad Alberto Sordi). Ottenne, infine, la *nomination* al Premio Oscar.

I Vitelloni raggiunse quasi seicento milioni di incassi, in una stagione che vide il trionfo al botteghino di *Pane, amore e fantasia*, con oltre un miliardo e trecento milioni di lire.

I titoli di testa del film recitano: «Soggetto di Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, sceneggiatura di Federico Fellini e Ennio Flaiano». La vicenda di Moraldo tornerà un anno dopo in *Moraldo in città*, la sceneggiatura che fu pubblicata su «Cinema», nei quattro numeri da agosto a novembre del 1954.

NOTE

¹ SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., p. 81.

² *Ivi*, pp. 81-82.

³ ALBERTO FARASSINO, *Roma, via Po. Storia e sistema della Lux Film*, in IDEM (a cura di), *Lux Film*, Milano, Editrice Il Castoro, 2000, p. 24.

⁴ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 174.

⁵ L'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo», cit., aggiunge Antonio Pietrangeli.

⁶ «Cinema», 103, 15 febbraio 1953.

⁷ VITO ZAGARRIO, *La generazione del neorealismo*, in GIORGIO TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., pp. 104-105.

⁸ *Ivi*, p. 107.

⁹ *Ivi*.

¹⁰ Cfr. *Quattro lettere di Ennio Flaiano a Rosetta e Note*, in ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., pp. 42-65.

¹¹ DIANA RÜESCH, *Note a Quattro lettere di Ennio Flaiano a Rosetta*, in ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., pp. 60-61.

¹² In una videointervista di Nino Bizzarri, ne *L'uomo segreto*, cit.

¹³ Nell'intervista la stessa Rosetta Flaiano racconta a Bizzarri come a volte lo scrittore si allontanasse dalla famiglia, per poi rapidamente rientrarvi.

¹⁴ *Quattro lettere di Ennio Flaiano a Rosetta*, in ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., p. 49. Flaiano, dopo il dolore sofferto per i suoi tanti distacchi, non avrebbe mai abbandonato la sua famiglia.

¹⁵ *Ivi*, pp. 53-54.

¹⁶ *Ivi*, p. 55.

¹⁷ DIANA RÜESCH, *Note a Quattro lettere di Ennio Flaiano a Rosetta*, in ENNIO FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, cit., p. 63.

¹⁸ VITTORIO SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, Milano, Bompiani, 1974, p. 60.

¹⁹ «Cinema Nuovo» del primo novembre 1953, a firma «Vice». Nell'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo», cit.

²⁰ Gino De Sanctis ha lavorato per anni nel cinema italiano, partecipando alla sceneggiatura, fra gli altri, di *L'imperatore di Capri* e di *La visita* di Pietrangeli.

²¹ SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., p. 161.

²² È questo il solo film firmato assieme da Wyler e Ian McLellan Hunter.

²³ HUAC-House Un-American Activities Committee.

²⁴ SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., pp. 161-162.

²⁵ *Ivi*.

²⁶ Cfr. p. 62.

²⁷ Flaiano, rispondendo a un questionario della rivista «Cinema Nuovo», 37, 15 giugno 1954, pp. 339-340.

- ²⁸ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 338.
- ²⁹ «Ho diretto il finale di *Dov'è la libertà?* di Rossellini. Roberto si era ammalato, mi pare, i produttori mi pregarono di concludere in qualche modo il film. Una sequenza minuscola, solo un paio di inquadrature. Totò che saltava in testa all'avvocato Talarico e gli mordeva l'orecchio. Tutto qua». In FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. 129.
- ³⁰ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 338
- ³¹ VITTORIO SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 93.
- ³² MARCELLO CLEMENTE, «Filmcritica», 36, maggio 1954. Nell'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo», cit.
- ³³ *Ivi*.
- ³⁴ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 253.
- ³⁵ Sentire, per credere... è Fellini e non Interlenghi che saluta il piccolo Guido e la finta Rimini, mentre parte per Roma.
- ³⁶ *Ex aequo* con ben cinque film: *Thérèse Raquin* di Marcel Carné, *Moulin Rouge* di John Huston, *Sadko* del sovietico Aleksandr Ptushko, *Little Fugitive* di Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkin e *Ugetsu monogatari (I racconti della luna pallida d'agosto)* di Kenji Mizoguchi.



Caricatura di Federico Fellini.

8. L'INCONTRO CON BLASETTI E ZAMPA

Nel 1954 Flaiano partecipa alla sceneggiatura di sette film, con registi con cui aveva già lavorato, Franciolini, Emmer, Pagliero, Fellini e Soldati, e con Blasetti e Zampa.

All'inizio di aprile Longanesi gli ricorda gli articoli promessi per il «Borghese illustrato» e aggiunge: «Dai *Vitelloni* non si potrebbe cavar fuori un libro? Il tema è buono e il libro si venderebbe molto»¹. Il «piccolo bugiardo» fa finta di non capire e a luglio l'editore insiste: «Quando si mette a scrivere il secondo volume? Perché non manda nulla al «Borghese»?»². Ma, anziché scrivere per la rivista di Longanesi, Flaiano partecipa alla sceneggiatura di *Villa Borghese*, un film a episodi che nasce da un nuovo progetto di Sergio Amidei, diretto da Gianni Franciolini.

Villa Borghese è tratto dai racconti *Serve e Soldati* di Ennio Flaiano, *Pi-greco* di Giorgio Bassani, *Incidente a Villa Borghese* di Ercole Patti, *Il paraninfo*, *Gli amanti* e *Concorso di bellezza* di Sergio Amidei. Oltre a Flaiano, alla sceneggiatura hanno collaborato Armando Curcio, Liana Ferri, Rodolfo Sonego, Age e Scarpelli.

Il film è una delicata successione di storie minori che si apre con la definizione di Villa Borghese da parte della guida del Touring Club Italiano, a cui seguono avventure di soldatini e bambinaie, studentesse che fanno scherzi agli insegnanti, sartine e amanti, un tradimento, una grande occasione, il tutto in bilico fra realismo e bozzetto. Vito Pandolfi in un articolo del 1954, identificava in Amidei il vero autore del film, di cui criticava il «tono modesto e sciatto, uno spirito di osservazione ed un umorismo che, così espressi, non differiscono molto dai normali sketch inclusi da Garinei e Giovannini tra i balli e le canzoni delle riviste di Rascel e di Billi e Riva»³. E aggiungeva: «Questi episodi, in realtà, hanno ben poco a vedere con Villa Borghese, e potrebbero essere trasferiti in qualsiasi parco, ripresi su qualsiasi palcoscenico di music-hall»⁴. L'episodio ispirato da *Serve e Soldati* è solo uno schizzo svolto per accenni, in cui si riconoscono i personaggi e le descrizioni presenti negli articoli di Flaiano, ma non il suo tono, nonché un teatrino di burattini già visto in *Fuori le mura* di Marcellini.

Concorso di bellezza è un piccolo gioiello di «cinema nel cinema», in cui si narrano le disavventure di una ragazza di vita che, per sfuggire a una retata della polizia, s'infiltra per errore dentro un *dancing* in cui si sta svolgendo un concorso di bellezza. Tra ragazzine snob e madri moleste, la protagonista sarà

scambiata per una concorrente e vincerà il titolo di “Miss Cinema”. Una moderna Cenerentola, dunque, ma raccontata senza nessuna esaltazione del mondo del cinema. Infatti, il racconto non stabilisce molta differenza tra una prostituta e una futura *starlette*: nel profondo della notte, mentre Franca Valeri, che fa la parte di un'altra mondana, verrà portata via dalla polizia, la ragazza se ne andrà con la macchina di un uomo appena conosciuto.

Tanto l'amarezza di *Concorso di bellezza* è sottile, quanto quella de *La romana* è urlata. Film duro, quasi sgradevole, a metà strada tra neorealismo e melodramma, *La romana* nacque sull'onda del successo del film *La provinciale* di Soldati, di due anni precedente, di cui conserva l'ispirazione – anche in questo caso un romanzo di Moravia – la partecipazione di Bassani alla sceneggiatura e la presenza della Lollobrigida nel ruolo della protagonista femminile. Ma gli autori de *La romana*, nel riprendere i toni dell'opera precedente, li amplificano ulteriormente, dando vita a un personaggio inautentico, il ritratto a tutto tondo di una vittima predestinata, degno dei peggiori epigoni di Matarazzo. Il film, una produzione internazionale di De Laurentiis, aveva notevoli ambizioni artistiche. La sceneggiatura era di Bassani, di Flaiano, di Moravia e di Luigi Zampa, che firmava anche la regia.

Nonostante i presupposti, *La romana* appare un film disordinato e retorico, soprattutto per l'incapacità del regista di raccontare storie drammatiche, se non venate da una certa ironia. Classico esempio di «realismo post-neorealista»⁵, *La romana* è criticabile non tanto per il risultato finale, quanto per ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, visti i nomi degli autori. Va però aggiunto, per completezza di informazione, che il film ebbe un notevole risultato commerciale, anche grazie alla presenza di Gina Lollobrigida, allora astro nascente delle platee italiane.

Secondo Vittorio Giacci e Lorenzo Vitalone la sceneggiatura fu riscritta tre volte, poiché il film, «oltre a quella di avere come sceneggiatore Alberto Moravia, il non gradito scrittore di sinistra»⁶, aveva la colpa «di mostrare in modo non edificante un agente dell'OVRA»⁷.

I titoli di testa del film recitano: «Dal romanzo di Alberto Moravia, regia Luigi Zampa, sceneggiatura di Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Luigi Zampa, Ennio Flajano».

Fra i raccontini fuori dal tempo di *Villa Borghese* e il sottoproletariato disperato de *La romana*, s'inserisce *Camilla*, scritto da Flaiano assieme a Rodolfo Sonego e a Luciano Emmer e diretto dallo stesso Emmer.

Nato forse da una costola dell'episodio *Serve e soldati*, *Camilla*, una coproduzione italo-francese, è un film di ambientazione piccolo borghese, che narra le peripezie di un giovane medico della mutua alle prese con i problemi economici della famiglia, con le difficoltà per superare l'esame di specializzazione e con la sua ambizione. Una storia reale, concreta, sulle tribolazioni di un italiano medio, poco prima del miracolo economico degli anni Sessanta. Ma se il protagonista, simbolo di un intero paese in lotta per dimenticare le miserie della guerra, è privo di equilibrio e di senso di responsabilità, queste qualità appartengono invece a Camilla, la brava e virtuosa domestica che fa da controcanto ai protagonisti del film, di cui lei pazientemente attende la cadu-

ta, seguita dall'inevitabile maturazione. Il film è quasi tutto ambientato in un'inedita periferia romana, ma una delle poche scene nel centro della città è stata girata sopra il Pincio (fra Villa Borghese e la scalinata di Trinità dei Monti) e vi compare nuovamente un teatrino di burattini.

Anche *Vergine moderna* è un film di ambiente borghese, assai simile, nella storia e nel finale, a *Camilla*. Ma la protagonista, più disinibita e più scaltra del medico del film precedente, anziché con gli affari, tenta di raggiungere la ricchezza usando le armi della seduzione. Giovane annoiata, per sfuggire alla sua condizione, ammalia tutti gli uomini che incontra sul suo cammino sino a che, a un passo dalla perdizione, sarà riportata sulla retta via dal fratello. Tratto da un soggetto di Catherine Desage⁸, che firma, con questa, la sua prima e ultima opera, sceneggiato da Flaiano e da Mino Guerrini, il film fu diretto da Marcello Pagliero.

Il film si doveva chiamare *La trappola d'oro*. Quando fu deciso di distribuirlo con il titolo di *Vergine moderna*, lo sceneggiatore scrisse al produttore del film Giuseppe Driussi:

Il film non mantiene quel che il titolo promette (al pubblico cui il titolo è diretto); e allontana invece il pubblico che avrebbe apprezzato in pieno il film con un titolo più serio. Io sono convinto che il pubblico a cui voi vi dirigete con *Vergine moderna* non sa che farsene del nome dello sceneggiatore⁹.

È una lettera molto abile, in cui Flaiano, pur tornando due volte sul fatto che «il film è molto bello [...] anzi mi piace moltissimo»¹⁰, precisa di non essere disposto a legare il suo nome a quel genere di titolo:

Mi permetto di insistere affinché il mio nome non venga messo sui titoli di testa [...] firmerei con sette penne se si chiamasse in modo diverso, meno offensivo. Ma ognuno deve pensare a sé. Tu giustamente ci rimetteresti venti milioni con un altro titolo meno eccitante. Io con *Vergine moderna* ci rimetterei più di venti milioni perché mi alienerei le simpatie dei pochi amici che mi stimano e anche le simpatie di quel pubblico che io stimo. Io non faccio questo lavoro soltanto per guadagnare soldi, ma anche perché ci credo¹¹.

Certamente Flaiano non voleva alienarsi le simpatie del pubblico, ma qui «il piccolo bugiardo» dichiara, forse per la prima volta, di fare questo lavoro «anche» perché ci crede. Driussi il giorno stesso gli risponde, cerca di tranquillizzarlo, lo invita a riflettere, poiché lo sa «molto impulsivo»¹², auspica futuri rapporti e chiude con «un cordialissimo saluto»¹³. Quattro giorni dopo l'autore ribadisce «Ci ho ripensato a lungo e ho deciso, anzi sono rimasto fermo nella mia decisione, che non posso firmare il titolo *Vergine moderna*»¹⁴. Senza tenere conto della sua volontà, il film uscì con questo titolo e con la sua firma, ma nel carteggio di Flaiano non ci sono più tracce di rapporti con Driussi.

Tempi nostri è un film di Blasetti nato sull'onda del successo di *Altri tempi*. Forte di quel successo, il regista riunisce in questa coproduzione italo-francese ottimi attori come De Sica, Sordi, Totò, Eduardo De Filippo, Michel Simon. Il film è composto di nove episodi, tratti anche da scrittori italiani contemporanei¹⁵: Marino Moretti, Moravia, Campanile, Ercole Patti, Giuseppe

Marotta. La sceneggiatura si vale di grandi professionisti: Flaiano, Suso Cecchi d'Amico, Pratolini, Continenza, Bassani, De Filippo, Age e Scarpelli. Si tratta, insomma, di un'abile macchina produttiva, organizzata per dare un seguito – il sottotitolo del film è *Zibaldone n. 2* – al precedente successo di Blasetti, passato alla storia del cinema italiano per l'episodio *Il processo di Frine*, nel quale fu coniata la definizione di “maggiorata fisica”.

I titoli di testa del film recitano: «Regia di Alessandro Blasetti; testi scelti e coordinati da Suso Cecchi d'Amico e Alessandro Blasetti con la collaborazione di Oreste Biancoli, Lucio De Caro, Filippo Mercati, Augusto Mazzetti, Isa Bartalini». I singoli episodi sono separati da alcuni cartelli e su quello di *Scena all'aperto* è scritto: «Marino Moretti *Scena all'aperto* sceneggiatura di Ennio Flaiano».

*Scena all'aperto*¹⁶ è tratto da un breve racconto di Marino Moretti, dedicato al romantico ritrovarsi di Lidia e Ferdinando, due nobili decaduti avanti negli anni, ridotti al ruolo di comparse di Cinecittà. Fra i due riscocca l'antica scintilla di un tempo e decidono di andare a vivere insieme. Nell'ultima romantica scena di questo episodio che dura circa sedici minuti, Lidia e Ferdinando fuggono uniti dal vuoto mondo del cinema, a bordo dell'elegante carrozino a cavalli anni Venti su cui stavano recitando. In questo racconto autunnale, in questo ennesimo episodio di “cinema nel cinema”¹⁷, fra citazioni di Gozzano e di Verlaine, i due interpreti, De Sica e la Cegani, diedero prova di una dignitosa compostezza, lontana dall'enfasi del cinema italiano di allora, molto vicina alle intime corde de *il minore*.

Come recitano i titoli di testa, *La donna del fiume* nasce da un'idea di Flaiano e di Moravia.

Il film è un ennesimo melodramma a fosche tinte, progettato a tavolino più per soddisfare esigenze produttive che per motivi artistici. Infatti, dopo i successi di *Mambo* e di *Ulisse*, entrambi interpretati da Silvana Mangano, compagna del produttore De Laurentiis, Carlo Ponti decise di costruire un film su Sophia Loren, allora in fase emergente. Quindi, acquistato il soggetto di Flaiano e Moravia, si impegnò per trasformarlo in un grande successo. Incaricò della sceneggiatura Giorgio Bassani, che volle la collaborazione del suo giovane amico Pasolini, all'epoca maestro elementare nella periferia romana, nonché di Antonio Altoviti, Basilio Franchina e Florestano Vancini (che conosceva molto bene il delta del Po, dove sarebbe stato ambientato il film, poiché vi aveva girato alcuni documentari).

Dopo avere organizzato il cast, Ponti assunse la stessa costumista di *Riso amaro*, alla quale diede l'incarico di rendere la Loren simile alla Mangano. A questo punto si passò alla realizzazione del film che avrebbe voluto ricalcare, nei toni e nei ritmi, nei costumi e nella trama, il film di De Santis.

Basilio Franchina doveva inizialmente dirigere il film ma, quindici giorni prima delle riprese, fu sostituito da Mario Soldati. Tuttavia dal punto di vista commerciale l'operazione fallì. Citando il giudizio di Vancini, il film fu «abbastanza mediocre»¹⁸, un fumettone a cui mancava anche l'enfasi populista del suo modello, pur mantenendo i medesimi stereotipi: la vergine sedotta e abbandonata, il contrabbandiere, la calunnia, il tradimento, la vendetta e il pentimento finale.

Soldati, in un'intervista di qualche anno dopo, apparsa nel 1962 su «Filmcritica», disse:

La donna del fiume addirittura è stata una cucina, una paella alla valenciana, dove il Ponti disse: «Voglio il film con Sophia Loren, ci dovete mettere la motocicletta, ci dovete mettere il ballo, ci dovete mettere il bambino che muore, ci dovete mettere la ricerca del bambino che muore, tutto deve finire male, però deve finire bene, lei deve essere madre, lei deve essere attrice, lei deve andare in bicicletta, lei deve...». Il povero Bassani si è messo lì e abbiamo cercato di fare questo film che nonostante tutto è riuscito ad avere qualche tratto buono, qualche tratto autentico. Ma questo film è frutto di gravissimi e pesantissimi compromessi, di vero, di vivo non c'era che il paesaggio e l'ambiente e credo che questo risulti anche dal film. Io sono stato chiamato a dirigere il film 15 giorni prima che venisse dato il primo giro di manovella e ho trovato già tutto fatto. Il film doveva dirigerlo un altro, per dire la verità, doveva dirigerlo Basilio Franchina e io sono stato chiamato all'ultimo momento, come uno dei tanti ingredienti che Ponti voleva mettere per lanciare la Loren¹⁹.

La partecipazione di Flaiano e Moravia al film si limitò alla formulazione dell'idea iniziale, che fu completamente stravolta dalle successive stesure della sceneggiatura. Ricorda Florestano Vancini: «Moravia e Flaiano non entrarono affatto nella cosa. C'era questo loro soggetto del quale, credo, non fosse rimasto quasi più nulla se non il titolo. Noi facevamo delle riunioni di sceneggiatura quotidiane a casa di Franchina, in via del Babuino, con Bassani e Pasolini»²⁰.

In questo periodo Giulietta Masina ardeva dalla voglia di fare un film diretta dal marito. Moraldo Rossi ricorda:

I Vitelloni era stato per tutti noi un meraviglioso, languido, interminabile addio alla giovinezza. Ora le scappatelle con Federico erano terminate. Diciamo molto dimiuite. Fellini si apprestava a girare un film complicatissimo che lo avrebbe visto per ventiquattr'ore su ventiquattro accanto a sua moglie, sua protagonista, che aspettava da anni di interpretare una pellicola con lui²¹.

Il film «complicatissimo» era *La strada*. Si è già ricordato che l'elaborazione de *La strada* è stata lunga e che i primi progetti risalgono al 1951.

Moraldo Rossi, in *Fellini e Rossi il sesto vitellone* scrive:

Io ero già tutto preso e invaso da Federico e dai progetti suoi [...].

Per mille motivi *La strada* non si decideva a partire. Federico mi dice che gli sarebbe piaciuto dare un seguito alla storia di quel vitellone che ha detto ciao al piccolo portabagagli e ha scelto di scappar via.

E Pinelli e Flaiano han già buttato giù qualcosina: ma niente titoli, niente pagine, Federico sta sul vago. Ero ben lungi dall'immaginare che dentro la sua testa abitava un altro Moraldo, il quale aveva anche lui i suoi problemi, i suoi pensieri, le sue donne. Era arrivato a Roma nel Trentanove, che io stavo ancora in terza media.

Fellini mi pareva distratto, assente: non riuscivo a capire bene dove stesse.

Avevamo ripreso i nostri giri per la Cassia, senza una meta apparente. Ci portavamo addosso una indefinibile, palpabile sensazione di malessere.

«Fra poco passerà ogni cosa. Quando ricominceremo a lavorare».

Un giorno Federico mi dice «Acqua in bocca» e mi passa un malloppo.

Titolo: *Moraldo in città*.

Figuratevi la mia sorpresa e la mia emozione!
Non era mica un soggettino.

Quando più di un anno dopo che l'avevo avuto in mano per la prima volta, quando *La strada* stava per andare a Venezia, quando ormai era chiaro che molto, molto probabilmente questo soggetto cinematografico non sarebbe stato girato mai e «Cinema nuovo» lo pubblicò a rate, ci vollero cinque puntate per ospitarlo tutto.

Era la storia di un ragazzo di diciotto-vent'anni appena arrivato a Roma. I suoi incontri, i suoi lavoretti, le sue fregature, i suoi pasti saltati, i suoi disegni, i suoi sogni, le sue ragazze, le signore, l'industria culturale...

La vicenda di *Moraldo in città*, che è retrocessa nella Roma dell'anno prima della dichiarazione di guerra, è tutta un gran miscuglio di storie sue, mie, di Pinelli, di Flaiano, di mezzo «Marc'Aurelio», di questo, di quello eccetera eccetera. E, naturalmente, di fatterelli anche miei.

Uno poteva tenere tutta l'acqua in bocca che voleva, ma i copioni di Fellini lasciavano in giro un certo odore. Cominciava il gran teatro del fingere di non dire niente. Franco Interlenghi aveva chiesto di vedermi subito subito e zitti zitti. In nome della vecchia amicizia avrei dovuto vigilare affinché non ci fosse nessun altro Moraldo all'infuori di lui²².

Secondo Moraldo, a fermare questo progetto furono:

L'ostruzionismo e il boicottaggio fervido di Giulietta, che temette un'altra volta e per sempre di perdere *La strada*. Lo stesso disgraziatissimo Pegoraro si era ricandidato a fare lui il seguito del film che aveva appena svenduto per un piatto di lenticchie. Ma la perfida Giulietta istigò il candido Interlenghi ad alzare il tiro con il signor Peg film. Quello scemo di Franco chiese cinque volte il suo contratto per *I Vitelloni*, dodici testoni²³.

Per questo, a detta di Moraldo Rossi, *Moraldo in città* fu accantonato per poi finire sulle pagine di «Cinema»²⁴.

Tanto Giulietta voleva lavorare col marito, quanto Federico voleva costruire un film attorno alla figura della propria moglie. Alla fine, la storia di Gelsomina, di Zampanò e del «matto» trovò una produzione e Fellini poté dirigere *La strada*, anche se il regista dovette affrontare molte difficoltà, poiché i due produttori, Ponti e De Laurentiis, desideravano che la storia fosse conclusa da un lieto fine.

Il film, che affrontava anche i temi dell'arretratezza dell'Italia contadina e dei diritti della donna oppressa da una sudditanza medievale, esprimeva un populismo di forte presa nella sua drammatica rappresentazione dell'infima condizione umana, tra proiezioni simboliche e accenti edificanti.

La strada fu al centro di due diverse polemiche. Il film, segnalato come un ritorno dello spiritualismo nel cinema di qualità, fu, infatti, molto apprezzato dalla stampa cattolica, ma incorse nelle ire della stampa marxista. La critica di stampo luckacsiano (il 1954 è l'anno di *Senso* e del «realismo cinematografico») oppose così Fellini a Visconti. Da questa prima *querelle* ne nacque una seconda, non più dettata dalle ideologie, ma dal carattere e dalla forte personalità degli stessi autori. Ancora nel 1957, sul numero 113 di «Cinema Nuovo», Luchino Visconti attaccava *La strada*, «vicenda campata più sull'astrazione che sulla realtà [...] una specie di neo-astrattismo», mentre Fellini, sullo stesso

numero della rivista, rifiutava questa terminologia e parlava di malafede. Una polemica che terminerà solo nel 1961, con l'abbraccio dei due registi al Festival del Cinema di Mosca²⁵.

Ponti e De Laurentiis vinsero con *La strada* il Nastro d'Argento quali migliori produttori cinematografici dell'anno e Fellini si aggiudicò il Premio quale miglior regista. Il film vinse anche il Leone d'Argento al Festival di Venezia e l'Oscar come miglior film straniero²⁶.

Salvo *il minore*, tutti i componenti del cast (Fellini, la Masina, lo sceneggiatore Pinelli e Carlo Ponti) partirono per Los Angeles per la serata della premiazione.

I titoli di testa del film recitano: «Soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Tullio Pinelli, dialoghi di Tullio Pinelli, collaboratore alla sceneggiatura Ennio Flaiano» e si è già visto che questa “contrastata” collaborazione alla sceneggiatura Flaiano la reclama sulla rivista «Cinema» del 10 agosto 1954, con un articolo intitolato *Ho parlato male de “La strada”*.

Credo che pochi film come *La strada* abbiano chiesto tanta pazienza e tanta fede ai loro autori. Io che conoscevo il soggetto di Fellini e Pinelli sin dalle sue prime incerte formulazioni del 1951 e che nel novembre del '53 sono stato infine chiamato a collaborare alla sceneggiatura, mi sono visto costretto a sostenere la parte dell'avvocato del diavolo. Per tre mesi ho parlato male de *La strada*: questa, in fondo, la mia partecipazione. Ho denunciato certe sue fumose atmosfere, certe lezionaggi dei suoi personaggi, ho insistito affinché la favola, troppo bella, toccasse terra e le simbologie si sciogliessero nel racconto. Con Fellini e Pinelli ho percorso molte strade del Lazio, visitando piccoli circhi equestri, parlando con artisti girovaghi – e quali incontri inaspettati! – appuntando caratteri, farse, imbonimenti, battute e precisando i tipi secondari, sempre più convincendoci che il film era nella strada e che là, appunto, bisognava cercarlo. Il merito de *La strada* va ai suoi autori, Fellini e Pinelli. Maggiormente, inutile dirlo, va a Fellini che si è trovato poi solo, dopo la lotta della sceneggiatura, a dover domare gli elementi, i personaggi, le intenzioni del racconto per farne un film e soprattutto a cercare un equilibrio tra il mondo vero della strada e il mondo poetico delle sue ipotesi. Non deve essere stata una fatica semplice realizzare un progetto che avrebbe potuto, sotto altra mano, rivelarsi soltanto ambizioso.

È questa una ulteriore rivendicazione da parte di Flaiano del proprio operato, in cui forse rientra anche la somiglianza fra Zampanò e il forzuto Savitri, il mangiafuoco che si esibiva davanti al Colosseo nel documentario *Fuori le mura*.

Moraldo Rossi, che aveva fatto un provino per interpretare “il matto”, di cui sono rimaste alcune foto, ci rivela qualcosa dei contrasti fra i due, parlando del finale:

Una sera a via Veneto a chiacchierare sotto gli archi con Flaiano.

Il successo mondiale de *La strada* non aveva spostato di un millimetro il suo dissenso dalla filosofia del film «per l'insulsaggine di quelle stelle e di quei sassolini». Gli ero simpatico e sapeva quant'ero legato a Federico. Non sapeva che in quelle stelle un po' c'entravo anch'io. Aveva un tono addolorato e paterno.

«Non c'è niente da fare... è un ragazzo di talento... ma non può fare certe cose... non può... non si può perdere in quelle scene decadenti».

Durante le riprese, Flaiano gliel'aveva ripetuto fino alla nausea. Al punto che Federico, da un certo momento in poi, preferì vederlo il meno possibile, limitandosi a dire:

«Quello stronzo di Ennio parla male del film».

Io sono dell'opinione che quel parlar male del film da parte di Flaiano soccorse Federico la notte che a Fiumicino si trovò a dover dare un finale alla storia. È la scena che i cattolici si affretteranno a battezzare «il battesimo» del brutto: il bisonte, il cane bastonato, l'orco che vaga e singhiozza lungo la riva del mare.

Per tre mesi, per dodici ore al giorno, io avevo tenuto in mano il copione del film. Se quella notte l'aveste preso in mano anche voi, quel copione che Fellini, Quinn e tutti noi tenevamo inutilmente ancora in mano, avreste visto che nelle ultime due pagine, la colonna di destra, quella dei dialoghi, era bianca. Zampanò lanciava due urla e basta. Federico era ansioso e preoccupato perché in realtà non aveva ancora deciso bene. Gli vedevo provare e riprovare i passi di Tony, l'entrare a mezza gamba nell'acqua, il lasciarsi cadere nella rena, il volgere lo sguardo verso l'alto, ma non chiudeva la sequenza, non completava la prova. Non sapeva bene cosa fare, ma temeva di fare già troppo, di bloccare un esito, uno spunto, un gesto, una trovata che gli venisse dal suo attore. Gli lasciava una porta aperta e gli chiedeva aiuto.

Otello Martelli quella notte ci mise un'eternità. Ma non dovette dire molte volte «Federi, nun rompe»: Fellini aveva già i suoi problemi.

Le onde erano troppo basse e la loro cresta si perdeva in un nero di pece, dentro a cui la luce dei proiettori non si diffondeva. L'arenile era abbastanza luminoso, la riva del mare no. Ricordo con certezza che c'erano almeno sei torrette con i proiettori da diecimila. Sessantamila watt e Martelli diceva che non gli bastavano. Pensai che il mare di Fiumicino che aveva fregato Federico il primo giorno dello *Sciecco* perché era troppo agitato, ora lo stava fregando al contrario in quell'ultima scena de *La strada*.

Anthony Quinn dovette entrare in acqua non meno di tre volte. Ogni volta prima del ciak buttò giù in un sorso un bicchiere di cognac. Anche noi trincammo parecchio. La scena era delicata. No, peggio, pericolosa. Federico fece alzare la testa a Quinn oltre il firmamento ma si guardò bene dal commettere la dabbenaggine di far vedere quel cielo che oltre a tutto quella notte non scintillava delle stelle che stavano nel copione.

Secondo me, se quella notte Zampanò sentì la voce di Dio, Fellini ascoltò quella di Flaiano.

Tony fu strepitoso. Tutta l'invenzione che non aggiunse lui gliela mise in bocca Arnoldo Foà al doppiaggio. Come se avesse anche lui la bocca mezza piena di sabbia, Foà farfugliò un misterioso e semicomprendibile «Chi è?»: rivolto verso l'alto. Ma sbiancato in un modo che lo sentì solo chi lo voleva sentire. Gli altri, gli scettici, gli induriti, gli atei, non se ne accorsero nemmeno²⁷.

Chissà se *il sesto vitellone* nelle sue uscite notturne col regista riminese, quando i due sfuggivano a Gelsomina/Giulietta, gli raccontava che Flaiano lo definiva «un ragazzo di talento»?

Secondo Francesco Maselli, durante il 1954 Flaiano collaborò con lui e con Aggeo Savioli per i dialoghi del suo film d'esordio *Gli sbandati*, girato tra il settembre e l'ottobre dello stesso anno. Anche *Gli sbandati* fu ostacolato dalla censura, che pretese circa quindici tagli ai dialoghi.

Durante l'estate Flaiano è intento alla sceneggiatura de *Il segno di Venere*, che fu stesa a più mani (con Edoardo Anton, Luigi Comencini, Dino Risi,

Franca Valeri e Cesare Zavattini). Il 27 agosto scrive a Marcello Girosi, produttore della Titanus, che finanzia il film:

Caro Girosi, ho esaminato a lungo la faccenda e purtroppo debbo dirle che non credo di farcela per il 15 ottobre. Il film è importante, delicatissimo, ci vuol niente a farne una porcheria; mentre, con un po' di pazienza e molto lavoro si può tirarne fuori una cosa degna. La novità del personaggio, la sua importanza non vanno presi sottogamba. Occorre studiare bene i caratteri, trovare nuove soluzioni, nuovi personaggi. Io purtroppo non posso fare un lavoro se non credo alla sua riuscita, non so arronzare. È il mio difetto. Le difficoltà che presenta il soggetto mi si sono fatte più chiare da quando ho cominciato ad avere delle idee, cioè da un paio di giorni. L'altra sera ho parlato a lungo con la Valeri del film, dei cambiamenti che avrei in testa e abbiamo veduto che può venirme fuori qualcosa di buono. Ma la strada per arrivarci è lunga e penosa, non posso limitarmi a fare delle macchiette, cosa che del resto non so fare. Non le dico questo per vendere caro l'articolo: non ho voluto parlare di compensi appunto per rendermi conto della realtà del lavoro. Adesso vedo che il lavoro è molto e bisogna dedicarsi interamente. Quarantacinque giorni non bastano. Ora che vedo nella *Chiromante* la traccia di un bel film, penso che ci voglia molto più tempo per raggiungere un risultato soddisfacente. Questo, se lei intende confermarmi l'incarico. Se pensa che altri scrittori possano riuscire nei limiti di tempo, io sarò lieto di rinunciare. Penso che si possa fare un film vero e originale attorno a un personaggio elaborato: ma penso anche che bisogna studiare gli ambienti, i caratteri, le soluzioni e essere precisi nel dialogo. Per stendere un buon trattamento occorre almeno un mese, non meno. Aggiunga che l'idea della fretta mi spaventa. Veda quindi lei se può arrangiare le cose in modo da far durare la sceneggiatura almeno due mesi e mezzo. Se non può, se è stretto dal tempo, la prego di rinunciare alla mia collaborazione, perché il mio ritmo di lavoro non si accorderebbe con quello degli altri. Non le dico questo perché ho altro da fare, sono libero e non prenderei altri impegni, ma 45 giorni sono pochi. Se invece può venirmi incontro e darmi tempo (l'ideale ripeto sarebbe due mesi e mezzo), voglia considerare il pro-memoria che le accludo per il mio contratto e farmene sapere qualcosa. Mi creda, con tutta la simpatia,
*suo Ennio Flaiano*²⁸.

Flaiano è contento e disponibile, l'idea gli piace ed è la prima volta che lavora con la Titanus; il tono della lettera ricorda quella scritta a Dassin e, infatti, pochi giorni dopo, l'8 settembre, firma il contratto per «rielaborare il soggetto [...] scrivendo per noi un trattamento-scaletta e una sceneggiatura definitiva»²⁹ e, senza «arronzare», consegna il suo lavoro prima dei tempi previsti. La sceneggiatura inizialmente si intitolava *Ersilia Colombo (Madame Iris, Chiromante)*, divenuta poi *La signorina Cesira*, poi *La chiromante* e, infine, *Il segno di Venere*. Molti sceneggiatori, molti titoli dunque, ma qualcosa non va come doveva e Lombardo, il *patron* della Titanus, scrive a Zavattini e non a lui, per fare alcune osservazioni sulla sceneggiatura. La risposta di Flaiano non si fa attendere:

Caro Girosi, che succede? Il signor Lombardo ha inviato una lettera a Zavattini con le sue osservazioni sulla sceneggiatura del film *La signorina Cesira*. A parte la considerazione che l'autore della sceneggiatura sono io e che ci ho lavorato duramente – sia per permettere al regista di collaborare e dirigere la revisione, sia per rispettare i termini del contratto (anzi, il 20 ottobre, invece del solo primo tempo ho con-

segnato tutta la sceneggiatura: e di questa mia stupida buona volontà bisognava almeno darmi atto), mi sembra che il signor Lombardo abbia preso in esame più il soggetto che la sceneggiatura. Sarà bene ricordare, a questo punto, che la sceneggiatura è basata sul personaggio di Cesira appunto perché il soggetto che mi è stato consegnato perché vi lavorassi, è basato sul personaggio di Cesira. Se si voleva qualcosa di diverso bisognava dirlo alla consegna del trattamento. Nel contratto avevo messo come condizione (favorevole a voi) che se il trattamento veniva rifiutato io mi ritenevo liquidato. Sarebbe stata una buona occasione per liberarsi di me, e io ve l'avevo offerta, appunto perché era la prima volta che lavoravo con voi. Ora Lei sa con quanta riluttanza ho preso l'impegno del lavoro, dato il poco tempo che si aveva a disposizione. E sa con quanta cordialità ho accettato l'intervento di Zavattini, che a qualsiasi altro sarebbe suonato come un giudizio sfavorevole e come un voto di sfiducia per il lavoro futuro della sceneggiatura. Ora, poiché la sfiducia mi viene indirettamente confermata, desidero sapere se la mia collaborazione è ancora gradita per la revisione o no. Inutile fare complimenti con me, potrei offendermi solo se non sapessi che il mio lavoro – pur con tutti i ritocchi necessari – è sostanzialmente buono e valido. E se non fossi convinto che il film ha ragione di essere soltanto se impostato sul personaggio di Cesira, ritenuto – ora – a torto sgradevole. Comunque sia, lavorerò alla revisione della sceneggiatura soltanto subordinatamente a Zavattini o a chi mi sarà indicato come il direttore responsabile della sceneggiatura, *declinando da questo momento ogni responsabilità sia per il lavoro che per i termini della consegna*. Voglia per favore, caro Girosi, comunicare questa mia decisione al signor Lombardo e voglia farmi conoscere chi è il direttore responsabile della sceneggiatura.

La saluto e ringrazio cordialmente³⁰.

Naturalmente la lettera è firmata solo «*Ennio Flaiano*». Non c'è più alcuna traccia di volontà di adesione, “il cinghialotto” ha fatto del suo meglio, persino più di quanto gli era stato richiesto e ora, nel vedere che il suo operato non è adeguatamente riconosciuto, prende cappello, pronto a uscire di scena.

Inoltre, Flaiano non racconta il suo rapporto con Zavattini esattamente com'era. I due praticamente non lavorarono mai assieme e, in seguito, ci saranno altre polemiche per un suo articolo sullo sceneggiatore di Luzzara, il quale, essendo molto più diretto e deciso, liquida la questione, dichiarandosi in «antitesi»³¹ con il clan di Pannunzio, «un clan formidabile ideologicamente e socialmente, intelligentissimi, bravissimi, ma anticomunisti in una maniera spietata»³².

Nel giugno Flaiano risponde così a un questionario della rivista «Cinema Nuovo»:

Non mi sono mai state rivolte domande così apparentemente ovvie come queste. Penso che il mio interlocutore – «Cinema Nuovo» – conosca meglio di me le risposte esatte e voglia soltanto controllare se anch'io le so. Ebbene, credo di saperle.

Per esempio, alla prima domanda: Qual è l'importanza della sceneggiatura nel film?, risponderò: l'importanza della sceneggiatura nel film è pari all'importanza del film stesso. Aggiungo: da una buona sceneggiatura può venir fuori un film ottimo, buono, mediocre, mai cattivo. Da una cattiva sceneggiatura viene fuori sempre un cattivo film. Mi scuso di questa risposta che non scopre la polvere, ma anche la domanda è abbastanza modesta.

Forse sarà meglio precisare che oggi la sceneggiatura tende sempre più a incorporarsi il soggetto: cioè non vi sono più storie e trame “da inventare e da sviluppare”, ma

storie, ambiente, caratteri e situazioni da scoprire e da conoscere a fondo. Il produttore che va in giro chiedendo un buon soggetto può ricordare il provinciale che sale in tram con un milione in tasca. Non deve meravigliarsi se, nella maggioranza dei casi, glielo rubano. Insomma, si può parlare di soggetto soltanto quando la sceneggiatura è finita. Ed è quindi assodato che la sceneggiatura è la base del film. Vediamo infatti ottimi attori e ottimi registi fallire su una cattiva sceneggiatura, segno che il pubblico è più intelligente del cosiddetto Noleggio.

La sceneggiatura deve essere articolata in funzione del regista, della sua poetica, oppure è il regista che deve adeguarsi alla sceneggiatura? Tutte e due le ipotesi sono possibili. Nella pratica, la sceneggiatura è articolata sempre in funzione del regista, buono e cattivo che sia. Ho lavorato con pochi registi ma tutti, quando la discussione su un punto della sceneggiatura si è fatta viva, hanno tagliato corto dicendo che il film dovevano girarlo loro. E quasi impossibile far fare a un regista qualcosa di cui non è pienamente convinto. Tutti i nostri film sono girati da persone pienamente convinte di quello che fanno ed è perciò che alla terza domanda: Chi è l'autore del film? Rispondo tranquillamente che l'autore del film "diventa" il regista. Mi dicono che a Hollywood passano ancora il tempo a discutere di queste cose. Qui da noi la discussione è stata tentata, mi pare con scarso successo, da Blasetti, che genericamente vede nello scrittore l'autore del film. Io mi riconosco tanto poco autore dei film a cui partecipo come sceneggiatore che mi diverto e sorprendo moltissimo quando li proiettano. La sceneggiatura è un progetto. Un progetto che va realizzato. Ma è un progetto così opinabile che può essere interpretato in infiniti modi. Può essere rispettato nella lettera e tradito nello spirito, con l'intrusione di attori inadatti e di ambienti sfocati. Ne risulta che il lavoro dello sceneggiatore, quasi sempre, è innaturale e ingrato: una trasfusione di idee che non salva il malato. Davanti a un film al quale ho partecipato non mi sento commosso e orgoglioso, come le maestranze del cantiere navale quando la nave scende in mare: so che la nave è ormai del regista.

Conosco dei produttori e dei registi che considerano addirittura inutile lo sceneggiatore o perlomeno lo considerano un male necessario. Rossellini per esempio fa scrivere la sceneggiatura del suo film a quattro persone che ci si mettono d'impegno, poi butta la sceneggiatura, va a pesca e comincia la sceneggiatura come gli pare. Conosco dei produttori che, se avessero tempo, si scriverebbero la sceneggiatura da sé. La verità è che non hanno tempo. E anche molti registi non hanno tempo. Lo sceneggiatore, in questi casi, "è uno che ha tempo". Il suo lavoro però dovrà essere rivisto da persone fidate del produttore o del regista: parenti bravi in italiano, portieri, segretarie, amanti, insomma dal cosiddetto pubblico. Un orologio costa molto meno di una sceneggiatura ma se si guasta nessuno si sogna di mettersi a ripararlo. Tutti invece in Italia sono convinti di poter riparare una sceneggiatura, tutti sono convinti di conoscere il trucco. Moltissimi dei centocinquanta film che si fanno ogni anno in Italia sono fatti con questo criterio.

Quarta domanda: Quali sono le differenze che corrono tra il dialogo teatrale, il dialogo del romanzo e il dialogo cinematografico? Suvvia, tutti sanno che si tratta di differenze enormi, sostanziali. Ripeterò anch'io che lo schermo amplifica i sentimenti e che pertanto la parola dev'essere un complemento dell'immagine, non una sovrapposizione? Che il commento musicale o il silenzio posson tenere vece di dialogo? Che sul palcoscenico due persone possono parlare a lungo dei loro casi, e dibattere idee? Che nel romanzo il dialogo può essere indiretto, mentre sullo schermo il personaggio ha infiniti mezzi per esprimere i suoi sentimenti; lo sguardo per esempio e "persino" la parola? Che un film-pantomima come *Luci della città*, deve fare a meno del dialogo e un film-commedia come *Luci della ribalta* può abusarne?

Alla quinta domanda risponderò che, per riuscire utile, la collaborazione tra sceneggiatori non deve svolgersi in pieno disaccordo, tra la disistima reciproca, senza idee e gusti comuni. 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 contarci.

Quella dello sceneggiatore non è una professione ma uno stato transitorio. Molti sceneggiatori passeranno a dirigere film, altri li produrranno, altri ancora vorranno scrivere libri in pace tra una sceneggiatura e l'altra. Ma c'è il successo. Il successo può guastare uno sceneggiatore fino a farlo ritenere indispensabile: allora è finita, meglio che cambi attività, perché diventerà realmente indispensabile.

Ultima domanda. Quali problemi crea, per la sceneggiatura, il cinema neorealista e, in particolare, il personaggio neorealista?

Ecco, non ho mai partecipato alla sceneggiatura di film neorealisti; e, se lo erano, non mi hanno informato che lo fossero. E non credo ci sia della gente che dica, prima di cominciare: questo film facciamo neorealista. Se ciò fosse possibile, il neorealismo sarebbe uno "stile" e niente altro. Chiariamo quest'equivoco. Per neorealismo si intende lo studio, l'indagine di una verità attuale, per esempio l'attenzione di certi autori verso l'uomo e la società odierna, studio condotto con rigore e sincerità, oppure per neorealismo si deve intendere qualsiasi atteggiamento di simpatia verso quest'uomo e questa società anche se fondato su presupposti demagogici, sentimentali e polemic? È chiaro che in questo secondo caso avremo (anzi, abbiamo avuto) del cattivo giornalismo, del panflettismo, dell'oratoria, truccati da cinema. Nel primo caso, supponendo che alla severità dell'indagine corrisponda la felicità della scoperta, abbiamo l'opera d'arte. E ogni opera d'arte risolve, man mano che li crea, i suoi stessi problemi: e pertanto la domanda mi sembra inutile³³.

Il 2 novembre Flaiano riprende la collaborazione con «Il Mondo»³⁴, pubblicando il racconto *Un marziano a Roma*, da cui sei anni dopo nascerà l'omonima commedia. Il racconto fu inserito nella nuova rubrica *Diario notturno* e, se si gioca un po' con la fantasia, non è difficile trovare una relazione fra il ritorno del *bambino cattivo* – già carico di insoddisfazioni – alla carta stampata, con la scelta di pubblicare, sulla "sua" rivista e in una "sua" rubrica, l'amara parabola del marziano Kunt.

In questo periodo Flaiano scrive a Carlo Montella, autore de *I parenti del sud*, poiché reputa che se ne possa trarre un soggetto. Questa ipotesi andrà avanti per anni, seguita da un'analoga intenzione per il secondo libro di Montella, *Incendio al catasto*. Montella entra in contatto con alcuni registi con cui lavora Flaiano (Franciolini, Emmer), nonché con Pannunzio e Vicari, finché, nel 1961, si arriva a un contratto per *I parenti del sud*, con la casa di produzione Nepi film³⁵.

Nel 1954 viene distribuito anche *Appuntamento a Piazza di Spagna*, un documentario i cui titoli di testa recitano «soggetto di Ennio Flaiano, regia di Romolo Marcellini».

Il linguaggio del documentario, sceneggiato evidentemente dai due autori, è decisamente cinematografico e mostra brevi sequenze di vita quotidiana che si alternano a scene interpretate da personaggi di rango e da gente che lavora: sarte, indossatrici, fiorai, fotografi (molto prima della scoperta dei paparazzi!). La voce narrante parla anche della nota ed elegante sala da tè Babington, che appare sullo sfondo, mentre in primo piano un operaio mangia voracemente un panino.

La stessa alternanza si ritrova nel commento musicale, firmato da Bruno Barilli e Virgilio Chiti, in cui rapide marcette popolari sono seguite da brani colti di Haydn e di musica per organo.

Appuntamento a Piazza di Spagna dura circa undici minuti ed è prodotto dalla «Edizioni Fortuna», che avevano già realizzato cinque anni prima *L'amorosa menzogna*, il documentario di Antonioni che avrebbe ispirato *Lo sceicco bianco*. Probabilmente il cortometraggio – su un luogo turistico per antonomasia – era stato girato anche ipotizzando una sua diffusione nel mercato estero. Infatti la scheda dell'Archivio dell'Istituto Luce parla di «esclusiva della Warner Bros.». Il direttore di produzione è lo stesso Antonio Altoviti che, contemporaneamente, scriveva con Flaiano la sceneggiatura di *La donna del fiume*.

Il documentario, con toni ironici, illustra l'atmosfera mondana e intellettuale di piazza di Spagna durante l'arco di una giornata. Le immagini mostrano Orfeo Tamburi, Isa Miranda, lo stesso Barilli con Guttuso, Giorgio De Chirico, Alba de Cespedes, la casa-museo dei poeti inglesi Keats e Shelley e i salotti politico-letterari, il filosofo Panfilo Gentile vicino al tavolo dei comunisti e il vecchio amico/nemico Manlio Lupinacci (il direttore del «Secolo XX»). E poi ancora Marcello Pagliero, Sergio Amidei, Maria Michi: la voce del narratore, facendo riferimento a *Roma città aperta* a cui i tre avevano partecipato, invita Pagliero a reinterpretare la prima scena del film nel vero luogo dov'era stata girata.

Insomma il mondo de «Il Mondo» e il mondo di Flaiano, si potrebbe dire, e allora è bene aggiungere che su questa stessa piazza erano ambientate alcune scene di *Roma città libera* e che *Appuntamento a Piazza di Spagna* si conclude lungo la scalinata di Trinità dei Monti, proprio dove verrà girata la prima sequenza di *Un amore a Roma*, un film scritto dal solo Flaiano per Dino Risi, agli inizi degli anni Sessanta.

NOTE

¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 34.

² *Ivi*, p. 37.

³ «La Rivista del Cinema Italiano», n. 2, febbraio 1954; ora in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit.

⁴ *Ivi*.

⁵ VITTORIO SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., p. 143.

⁶ VITTORIO GIACCI e LORENZO VITALONE, *Il fantasma della libertà*, cit., in GIORGIO TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 127.

⁷ *Ivi*.

- ⁸ Catherine Desage secondo www.imdb.com; Catherine Delège secondo RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit.; Catherine Lesage secondo l'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo», cit.
- ⁹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 35.
- ¹⁰ *Ivi*, pp. 34-35.
- ¹¹ *Ivi*, p. 35.
- ¹² *Ivi*, p. 36.
- ¹³ *Ivi*, p. 37.
- ¹⁴ *Ivi*.
- ¹⁵ Doveva esserci anche Italo Calvino, come si è già visto.
- ¹⁶ Sceneggiatura conservata presso il Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano, 39 veline dattiloscritte. Il testo è pubblicato nell'omonimo volume a cura di Valeria Petrocchi, Bologna, Clueb, 2004, che contiene anche il racconto di Marino Moretti e un saggio della curatrice.
- ¹⁷ Talmente «cinema nel cinema» che il film che si sta girando in *Scena all'aperto* si intitola *La vampata* (Blasetti nel 1952 aveva diretto *La fiammata*) e che, in sede di doppiaggio, Blasetti dà la propria voce a Guido Celano, l'attore che interpreta il ruolo del regista cinematografico. Celano inoltre indossa la celebre tuta bianca da aviatore che portava d'abitudine Blasetti mentre dirigeva, ma non gli stivali (altro simbolo per antonomasia del regista). Questo forse perché nel racconto originale Moretti, per definire il distacco fra i suoi due alteri personaggi e il mondo del cinema, aveva scritto che la protagonista, la «marchesa Livia», aveva sorriso «di compiacenza e di disgusto quando riconobbe il regista in costume di fatica, cioè coi gambali» (MARINO MORETTI, *Scena all'aperto*, riportato in ENNIO FLAIANO, *Scena all'aperto. Sceneggiatura inedita da una novella di Marino Moretti*, cit., p. 64). Nella sceneggiatura di Flaiano la donna si chiama ancora Livia.
- ¹⁸ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 175.
- ¹⁹ In un'intervista di Nino Ferrero, «Filmcritica», n. 124, agosto 1962; ora in FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 175.
- ²⁰ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 175.
- ²¹ MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 60.
- ²² *Ivi*, p. 56.
- ²³ *Ivi*, pp. 57-58.
- ²⁴ Senza dubbio qualcosa di *Moraldo in città* ritorna ne *La dolce vita* e – anche se questo non lo si è letto neanche in *Fellini e Rossi il sesto vitellone* – le avventure di questo «ragazzo di diciotto-vent'anni appena arrivato a Roma» si ritrovano in due film successivi di Fellini, *Roma* e *Intervista*.
- ²⁵ Ma ancora alla fine del 1960, sul numero di dicembre de «L'illustrazione italiana», Visconti, incorso nelle ire della censura per *Rocco e i suoi fratelli*, affermava: «Dietro *la dolce vita* c'è il cardinale Siri e c'è tutta l'abilità cagliostroica di Fellini» («L'illustrazione italiana», LXXXVII, 12, p. 71).
- ²⁶ *La strada* vinse il Leone d'Argento *ex aequo* con *I sette samurai* di Akira Kurosawa, *L'intendente Sansho* di Kenji Mizoguchi e *Fronte del porto* di Elia Kazan. Nella serata degli Oscar Fellini e Pinelli ebbero la *nomination* anche per il soggetto del film.
- ²⁷ MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., pp. 65-66.
- ²⁸ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 38-39.
- ²⁹ *Ivi*, pp. 451.
- ³⁰ *Ivi*, pp. 39-40.
- ³¹ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 210.
- ³² *Ivi*.
- ³³ «Cinema Nuovo», III, 37, 15 giugno 1954, pp. 339-340.
- ³⁴ *Un marziano a Roma*, «Il Mondo», IV, 44, 2 novembre 1954, pp. 5-6.
- ³⁵ Nel Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano è conservato un trattamento di 43 veline, ma il film, che avrebbe dovuto dirigere Zampa, non fu mai realizzato.

9.

INQUIETUDINE E RICERCA DEL PASSATO

Nel 1955 lo scrittore alterna all'attività di sceneggiatore quella di giornalista (otto articoli pubblicati su «Il Mondo»), mentre viene finalmente distribuito nelle sale *Totò e Carolina*.

In febbraio l'editore Garzanti lo incalza per pubblicare un suo libro. Lo invita a non «fare il misterioso»¹ e si augura che abbia «risolto i Suoi problemi con la scaramanzia»². Probabilmente «il piccolo bugiardo», deluso dal cinema, aveva immaginato un suo trasferimento, come conferma Garzanti, che gli scrive: «Mi interesserebbe soprattutto se Lei venisse a Milano, come mi aveva accennato. Vorrei, in questo caso, offrirle un piccolo punto d'appoggio»³.

A marzo Garzanti insiste, chiedendo: «La città più propizia di Roma al suo lavoro non potrebbe essere Milano? Sarei lieto di vederLa qui»⁴.

All'inizio dell'anno, quando Oscar Luigi Scalfaro subentra a Giulio Andreotti nel ruolo di Sottosegretario agli Affari Cinematografici, i comportamenti censori diventano ancor più repressivi, tanto che viene presentato un disegno di legge che esclude i film vietati ai minori di sedici anni dai benefici economici. La risposta alla grave misura censoria proposta da Scalfaro fu il *Manifesto a difesa del cinema italiano del Circolo Romano del Cinema*. Il documento, diffuso il 23 aprile del 1955, denunciava la situazione in atto e rivendicava il valore del neorealismo:

Il nuovo cinema italiano ha dieci anni di vita: sulle rovine del fascismo e dell'occupazione nazista, tra l'estrema povertà dei mezzi, solo in virtù della riconquistata libertà, sorse quel cinema nazionale, il neorealismo, che in tutto il mondo fu salutato come il segno della nostra risorgente civiltà di anime più che di pietre o di armi. Contro questo cinema, fin dalle sue prime, grandi affermazioni, si è sviluppata un'offensiva di forze diverse: le forze che rappresentano, sul piano ideale, una concezione retriva della società, e sul piano economico, gli interessi del monopolio americano. Così oggi il cinema attraversa la sua crisi più grave⁵.

Più avanti si accusava direttamente il governo di

voler liquidare [...] una delle espressioni più importanti della nostra cultura. [...] Noi abbiamo accusato e accusiamo il governo con i suoi funzionari, i suoi giornali, le sue banche di aver impedito al cinema italiano di svolgere i temi che via via la realtà nazionale gli proponeva. [...] Sono stati osteggiati con tenacia dei film che qualunque democratico sincero avrebbe potuto firmare come propri. [...] Con tutti i mezzi, leciti e illeciti, ufficiali, ufficiosi o segreti, il governo [...] ha cercato di cancellare [...] la buona pista del cinema italiano⁶.

Al *Manifesto*, che usava toni non certo conciliatori, aveva aderito tutto il cinema italiano, compreso Rossellini, che fino a quel momento si era tenuto fuori dalla polemica. Coloro che lo avevano firmato diedero vita a un largo movimento d'opinione che chiedeva una nuova legge sui finanziamenti pubblici al cinema e la riforma della censura. Queste pressioni e la contemporanea caduta del governo, con la sostituzione di Scalfaro con Giuseppe Brusasca, riuscirono a bloccare il disegno di legge del Governo.

Il *Manifesto* ebbe conseguenze anche in campo internazionale. A causa dell'attacco mosso a Hollywood, la Direzione dello Spettacolo inviò copia del *Manifesto* a Claire Booth Luce, l'ambasciatrice statunitense a Roma, per cui ai dirigenti del Circolo del Cinema (fra cui Fellini) non venne per anni rinnovato il visto per gli U.S.A. Quando il "gran bugiardo" si dovette recare in America per andare a ricevere l'Oscar ottenuto per *La strada*, firmò una dichiarazione in cui affermava che la firma gli era stata estorta e al suo ritorno, per riparare, versò al Circolo una quota supplementare di cinquantamila lire⁷. Ugo Pirro racconta invece che, nonostante il regista avesse versato centomila lire, tutto questo non gli servì a nulla, perché «Fellini all'aeroporto di New York fu fermato lo stesso, il visto del consolato americano di Roma non fu giudicato sufficiente e la questione fu risolta dall'intervento di un italoamericano, un gangster che aveva amicizie a Washington»⁸.

Nello stesso periodo, era in corso un grave contrasto all'interno del Circolo Romano del Cinema fra Zavattini e alcuni soci, ulteriormente esasperato dalla contemporanea polemica su *La strada*. La controversia è riportata in una lettera di Antonello Trombadori, anche lui componente del Circolo Romano, che, il 7 aprile, nell'inviare a Flaiano l'ultimo numero de «Il Contemporaneo», dove erano riportate una lettera di Fellini e un corsivo della redazione sul dibattito nato da *La strada*, invitava lo sceneggiatore a esprimere il suo parere.

Nel corsivo, scritto da Trombadori⁹, si rimproverava a Fellini «di aver smarrito il punto di vista realistico, nel raccontare la storia di amore di Gelsomina e Zampanò, visti come "figure mitiche" anziché come personaggi reali in una situazione reale»¹⁰. A questa polemica Flaiano non volle partecipare, anche se le critiche all'operato felliniano trovano un'assonanza con quanto aveva scritto nell'articolo *Ho parlato male de "La strada"*.

Flaiano, pur scrivendo su «Il Mondo», faceva parte del Consiglio Direttivo del Circolo Romano del Cinema, che aderiva alla Federazione Italiana dei Circoli di Cinema, un'associazione di uomini dello spettacolo vicina alla sinistra¹¹, presieduta da Cesare Zavattini¹².

Ma è noto quanto fosse incoerente "il piccolo bugiardo". Lo conferma Callisto Cosulich, nel suo intervento al Convegno di Pesaro *Il Cinema italiano degli anni Cinquanta*, tenuto nel 1978, quando rivela che il *Manifesto*, attribuito negli anni a Zavattini, fu invece frutto di uno sforzo collettivo dei Componenti del Consiglio del Circolo, ma, soprattutto, che «l'ultima limatura fu data proprio dal meno sospetto»¹³, come scrive Cosulich, ossia da Ennio Flaiano, rivelazione che viene rafforzata dai ricordi di Ugo Pirro che, intervistato da Silvio Danese, afferma: «La stesura definitiva fu invece di Ennio Flaiano, come sanno tutti»¹⁴.

Il soggetto *Addio Carolina*, che Flaiano aveva scritto, nel 1952 dopo l'esperienza di *Guardie e ladri*, fu realizzato da Monicelli l'anno dopo, con la sceneggiatura di Age, Scarpelli e Rodolfo Sonego. Si tratta, naturalmente, di *Totò e Carolina*.

Il film, respinto in prima istanza e bocciato in appello dalla Commissione di censura, fu distribuito solo dopo più di un anno e mezzo, dopo avere subito tagli su circa quaranta scene, sicché la casa di distribuzione – nella nazione dove l'arte di arrangiarsi regna sovrana – cercò di utilizzare questa circostanza con la seguente scritta sui manifesti del film:

Dopo un anno di trepida attesa finalmente su tutti gli schermi e in edizione originale il film più discusso – Totò e Carolina – Dopo Marilyn Monroe Jane Russell e Sophia Loren anche Totò ha il suo film proibito.

Nel suo film proibito Totò fa la parte dell'umile ma dignitoso agente di polizia Caccavallo, un celerino che vive ai limiti dell'indigenza, la cui sola passione è quella di scolpire busti con la mollica di pane (che la notte gli viene furtivamente sottratta dal padre affamato). Le ristrettezze economiche di un poliziotto sono già un tema a dir poco inopportuno, ma se a questa circostanza si aggiunge che il povero Totò, nel tentativo di riportare un'ingenua provinciale al suo paesino d'origine, scopre che nessuno, neanche il parroco o i parenti, è disposto ad accoglierla, il film diviene decisamente «sconsigliabile»¹⁵.

Così si era espresso, infatti, il Centro Cattolico Cinematografico che, nel suo parere sul film, pur riconoscendo l'opera non gravata da «una tesi negativa»¹⁶, metteva in evidenza i molteplici aspetti da rifiutare, quali «la scabrosità del soggetto»¹⁷, l'errore di raccontare «in tono umoristico una vicenda abbastanza tragica»¹⁸, «l'irriverenza a un luogo sacro»¹⁹ e, da ultimo, la «caricatura della figura del prete»²⁰. *Totò e Carolina*, che tratta con bonomia fraterna gli umili, esercita una pungente satira nei confronti di tutte le istituzioni, chiesa, famiglia, giustizia, descrivendo con garbata malinconia i propri protagonisti, a cui non resta altra consolazione che condividere la comune povertà.

Distribuito nel 1955, benché pubblicizzato «in versione originale», *Totò e Carolina* era stato vittima di tali e tante manipolazioni censorie che il ritmo del racconto risulta completamente stravolto e alcuni raccordi narrativi sono quasi incomprensibili.

Due soggetti relativi a questo film si trovano nel Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano: il primo s'intitola *Totò*²¹ ed è la storia di un celerino/scultore che diventa autista d'autobus, s'invaghisce di una ragazza presa durante una retata, dà di matto, vive in una vecchia macchina americana, diventa aiuto cameriere, abbandona l'ennesimo lavoro e, infine, rinsavisce e salva la moglie che voleva suicidarsi. Si tratta di un soggetto dal sapore allegorico, che non piacque a Monicelli. L'altro si intitola *Carolina*²², dal soprannome della camionetta su cui la polizia carica prostitute e delinquenti. *Addio Carolina* rimarrà il titolo di lavorazione del film, prima della decisione di inserirvi il nome di Totò. Sempre nel Fondo Flaiano c'è anche un soggetto ancora precedente, della fine degli anni Quaranta, *Giorno per giorno*²³, che «illustra in vari episodi gli sforzi dell'italiano povero per vivere in una terra superpopolata e senza risorse.

Come nella vita militare, anche in quella civile la parola d'ordine è "arrangiarsi", cioè avere una trovata e applicarla²⁴. Il primo dei tre episodi in cui è suddiviso *Giorno per giorno* racconta la storia di un vecchio scultore che rifà i nasi rotti ai busti del Pincio. Anche uno dei personaggi di *Totò*, il «giovane, vivace, 'artista', squattrinato»²⁵, ha lo stesso incarico.

Il ritrovamento di questi tre soggetti ha indotto a cercare di rimontare il film come era stato licenziato dal regista. Dopo che Pierluigi Raffaelli ha recuperato negli archivi dell'ufficio della censura cinematografica una lista di dialoghi del film che la produzione aveva dovuto consegnare dopo i primi otto mesi di sequestro, per un'ulteriore serie di tagli²⁶, Hervé Dumont, direttore della Cinémathèque Suisse di Losanna ha segnalato di possedere una copia del film più integra, in cui, fra l'altro, compaiono alcuni ragazzi scamicciati che, cantando *Bandiera rossa*, mangiano grosse fette di cocomero²⁷.

L'insieme di questi documenti ha consentito la stampa di una nuova copia della pellicola²⁸ che è stata proiettata alla Mostra del Cinema di Venezia del 1999, con l'integrazione in diretta dei dialoghi²⁹.

I titoli di testa del film recitano: «Soggetto di Ennio Flaiano; sceneggiatura di Age, Furio Scarpelli, Rodolfo Sonego, Mario Monicelli».

Nel corso del 1955 Flaiano partecipa alla stesura di sei film: *Peccato che sia una canaglia*, *La fortuna di essere donna*, *Il segno di Venere*, *L'arte di arrangiarsi*, *Calabuch* e *Il bidone*.

Peccato che sia una canaglia riportava Blasetti, dopo i film a episodi *Altri tempi* e *Tempi nostri*, ai ritmi del racconto lungo. Commedia rosa per eccellenza, l'opera era tratta da un racconto di Moravia, *Il fanatico*, già destinato a essere inserito in *Tempi nostri*.

Questo film segna l'esordio della più famosa coppia del cinema italiano, Sophia Loren, sulla via di una fulgida carriera, e Marcello Mastroianni. I due si muovono sotto lo sguardo benevolo di Vittorio De Sica, che interpreta il ruolo del padre della protagonista e che diverrà il regista che meglio li saprà dirigere in coppia.

Sceneggiato da Alessandro Continenza, Suso Cecchi d'Amico e Flaiano, il film, che ottenne un ottimo risultato di pubblico, racconta, con i ritmi della farsa giocosa, l'amore di Paolo, tassista serio e lavoratore (Mastroianni), per Lina, una disinvolta e sfacciata ladra, figlia di ladri (Loren).

La d'Amico ricorda che furono lei e Flaiano a imporre come protagonista la Loren che avevano visto

passare a Cinecittà, bella, eccessiva, decorativa come un albero di Natale. Era anche brava, dato che, come diceva a ragione De Sica, i bambini e i napoletani bucano lo schermo. Non mancava di una sua aristocrazia, con quelle braccia, mani e gambe stupende³⁰.

Peccato che sia una canaglia, come già prima *Una vergine moderna* e come poi *La fortuna di essere donna* e *Il segno di Venere*, fanno parte di quelle commedie che descrivono il mutamento della donna nell'Italia degli anni Cinquanta.

Fra tutte le novità e i problemi del dopoguerra, il paese si trova a confrontarsi con una figura femminile fino a quel momento sconosciuta all'immaginario

collettivo: la ragazza di origine proletaria che, forte del suo prestante fisico e della sua spontanea intelligenza, si fa beffa degli uomini e delle loro regole, per farsi largo nella vita. Escluse le fragili protagoniste di *feuilletons* che – giustamente – incontravano sulla loro strada Amedeo Nazzari o Raf Vallone, le donne della commedia di costume abbandonano i telefoni bianchi e, nel cinema come nella vita reale, si comportano in maniera risoluta, decisa, nonostante il partner continui a rappresentare il solito italiano medio, mammoni e vigliacco. Mentre un eroe maschile connotato in modo troppo negativo – come conferma la metamorfosi dei personaggi interpretati da Alberto Sordi che vanno a stemperarsi nella commedia all'italiana – si dimostra inaccettabile per il pubblico, la ragazza florida e spigliata riesce invece, con le sue movenze e le sue flessuosità, ad accattivarsi le simpatie delle platee.

Ma non è ancora una rivoluzione dei costumi, perché il lieto fine di prammatica provocava una svolta conservatrice e rassicurante all'interno della narrazione in cui la protagonista, sia che si trattasse della "bersagliera" Lollobrigida sia che si trattasse della ladruncola Loren, rinunciava a ogni velleità di autonomia e finiva con l'accettare di buon grado il consueto ruolo di moglie e madre. Partiva ribelle, ma poi si chiudeva in casa, accanto al focolare domestico, possibilmente con la lavatrice elettrica.

In questo modo, il neorealismo rosa trasformò le ansie ribellistiche e le istanze di giustizia sociale della poetica neorealista in richieste piccolo borghesi e adeguò l'ideologia all'incombente consumismo, fino a offrire al pubblico: «Due soldi di amore e fantasia»³¹. Veniva così assicurato il trionfo di un moralismo rassicurante che sostituiva i sogni nel cassetto della sposina de *Lo sceicco bianco* con una vita ben più rassegnata, ma sotto lo sguardo protettivo di una statua benedicente.

Dell'aspetto farsesco e dei toni sarcastici di *Peccato che sia una canaglia*, anche grazie alla presenza di De Sica nei panni di un fior d'imbroglione, molto si perse nel successivo *La fortuna di essere donna*, ambiziosa coproduzione italo-francese costruita sul successo del film precedente, in cui venivano riproposti la coppia protagonista Loren-Mastroianni, gli stessi sceneggiatori e lo stesso regista, impegnati su di un copione originale. Il cast era integrato da un noto attore internazionale, Charles Boyer. Ma la favola fu più debole della precedente e le schermaglie amorose apparvero ripetitive e meccaniche.

Ricorda Suso Cecchi d'Amico:

Peccato che sia una canaglia era una cosa carina, mentre quella specie di seguito (che poi c'era Charles Boyer al posto di De Sica, e non funzionava) che è *La fortuna di essere donna* aveva una sceneggiatura ancora migliore, tutta ben congegnata, bellina, che con Flaiano avevamo scritto con molta cura. Ma Blasetti non è uno facile, e ci fu da litigare moltissimo; anzi, per molto tempo non ci salutavamo più dopo quegli scontri. È diventata una cosa banale, priva di quel tono, di quegli episodi che ci avevamo messo, che erano anche in anticipo su altri film che sono venuti molto più tardi³².

La d'Amico difende la sceneggiatura, aggiungendo:

Ho rivisto *La fortuna di essere donna* per cui litigammo con Blasetti. Blasetti ha sbagliato tutto come ha fatto il film. Viveva fuori del mondo. Eppure lo sapeva che era

una storia che era successa a Patti con una ragazza, vedeva quello che vedevamo noi, conosceva la stessa gente. Ma non sapeva riprodurre la realtà. Tutto finto, tutto falso, con quella che doveva pigliare a selciate e tirava dei sassolini, ma poi com'era vestita, tutto assurdo. Blasetti non sapeva fare il genere. Aveva sempre fatto film in costume, film eroici, come *La corona di ferro* che è anche fascinosa. Ma proprio non c'entra niente con la commedia³³.

I dissapori fra Blasetti e i suoi sceneggiatori erano nati durante la revisione del copione. Si ha notizia di questi contrasti da una lettera di Flaiano a Suso Cecchi d'Amico del 18 luglio 1955. Dopo essersi scusato per aver «esagerato» col regista, ne critica le sue osservazioni, scrivendo che:

Sono di uno che non ha letto la sceneggiatura o non l'ha capita o comunque insegue il sogno di una sua sceneggiatura. Meriterebbe un'altra lettera, il signor Blasetti, una lettera da levargli il pelo. Oggi ero un po' scosso da tanti piccoli e grandi fatti e non completamente in possesso dei miei nervi. Stasera volevo tornare a Fregene ma ho dovuto rimandare la partenza a domattina perché non gliela facevo a guidare. Credo che in un paio di giorni passerà tutto. Restiamo dunque d'accordo che ci vediamo sabato alle 8 e mezza. Se lei per caso non può venire, mandi il copione tagliato, penserò io a difenderlo con le unghie e con i denti. Lei tagli il secondo tempo. Ho segnato le cose che possono essere tolte o accorciate, lei vedrà meglio di me quel che c'è realmente da fare. Tenga presente che il primo tempo è lungo ma non si può tanto tagliare. Io intanto mi accomodo il primo tempo, con Continenza. Lascero la versione di Gregorio sulla Via Appia perché adesso essa giustifica tanti piccoli colpi di scena del secondo tempo e poi perché mi sembra molto opportuno che la vendetta di Antonietta non si eserciti soltanto su Corrado, ma anche su Gregorio, il pappagallo della Via Appia. Anzi il film ha un suo particolare significato appunto perché lei si vendica di Corrado con Gregorio, di Gregorio con Corrado e via dicendo. Siamo poi alle solite col personaggio Gregorio che entra soltanto al secondo tempo: la storia ricomincia! Ma non ho bisogno certo di convincere lei di queste verità. Sono intanto del parere di pretendere dalla Documento, per sabato stesso, il pagamento delle altre spettanze, lasciando solo scoperte le 700.000 ciascuno della revisione. Poi magari litiheremo³⁴.

Seppur mantenendo le debite distanze, *il minore* si fida della sua amica e collaboratrice e, infatti, fa causa comune con lei e con Continenza contro il regista «che non ha letto la sceneggiatura».

Ma la situazione non si sblocca, Blasetti continua a essere scontento, e, infatti, il 24 luglio, Flaiano scrive:

Carissima Suso, brutte notizie. Oggi siamo stati a Villa Blasetti io e Continenza. La cosa è andata male, Blasetti non è affatto contento del primo tempo, né tanto meno del secondo, così, come gliel'ho raccontato. Ha parlato per tre ore, dice che il film non ha un senso, che tutto dev'essere in linea con la scena finale delle selciate, e con la famosa scena post-seduazione. Ha fatto degli esempi, che non ricordo, e ha concluso con questa alternativa: o rinviare il film, in modo da poter ritornare sulla sceneggiatura con idee fresche (o rifare addirittura il soggetto), oppure di metterci a lavorare con lui, tutti insieme a Fregene.

Io ho detto che l'avrei informata di tutto questo, per impedirle di perdere tempo a scrivere le scene già decise del secondo tempo. Lui mi ha promesso che le telefonerà domattina. Questa lettera la raggiungerà quindi dopo il suo colloquio con Blasetti.

Sono un po' sfiduciato. Mi sembrava che il primo tempo andasse bene, l'avevo riletto con piacere. Non ci capisco più niente. D'altra parte io non so affatto difendere il mio lavoro, tutto mi sembra ridicolo e sono disposto a concedere su ogni punto, anche sull'abbandono del film. Che dirle di più? Io sto a Fregene, martedì mattina ho appuntamento con Blasetti e Continenza, farò scappate in giornata a Roma. Se ha qualcosa da dirmi, scriva pure a Via Montecristo 6.

Mi creda, affettuosamente,
suo Flaiano³⁵.

Lo sceneggiatore è in crisi, chiede aiuto, ricorda il bambino dell'*anno di Brescia*, si scopre, si confessa sfiduciato. Dice di non capirci più niente e di non saper difendere il suo lavoro, è deluso dagli inattesi contrasti con Blasetti, di cui aveva stima.

Si sfoga ancora con la d'Amico in una lettera in cui, riferendosi al regista e alla sceneggiatura, le scrive dicendo che «è più forte di me, non voglio interessarmene, voglio solo dimenticare»³⁶ e definisce i produttori «brigantes»³⁷.

Alla fine si arrende e si adegua a quanto gli viene richiesto. Trionfa il suo senso del dovere, come quando bambino obbediva al padre che lo portava via da Brescia; questa volta, però, Ennio non piange in silenzio come su quel treno, ma espone le sue ragioni, ribadisce di avere fatto il proprio dovere e chiarisce il suo dissenso:

Caro Blasetti, ho corretto la terza versione della sceneggiatura e ti mando la mia copia. Si tratta di correzioni e tagli che non toccano la struttura come da te voluta. Di grossi tagli non c'è che una scena del secondo tempo, la sequenza delle telefonate mute, da pagina 67 a 75. È un po' vecchio cinema «affidato a un divertente commento musicale», come dice la didascalia. Immagino che quando parlerà il Macellaio avremo il trombone, quando parlerà Corrado la cornetta e per Antonietta entrerà il flauto. A meno che tu non abbia pensato al Quartetto Cetra. Ma, a parte che a me non piace questo genere di risoluzioni, mi sembra che la trovata oltre a essere facile scarichi un po' troppo la vendetta di Antonietta nella scena che viene quasi subito dopo (Antonietta che va a trovare Corrado nel suo studio, lo eccita e poi gli si nega).

Ho tagliato anche una paginetta (pagina 190) del secondo tempo, perché mi sembra assurdo che un fotografo dia via le lastre delle sue fotografie. Il senso della scena corre lo stesso.

Altri piccoli tagli ho fatto nella prima e seconda scena (anzi, l'ultima) della sartoria. Roba da poco, giudica tu. Per tutto il resto, mi sono limitato a quello che doveva essere il mio compito finale. Snellire il dialogo. Così la sceneggiatura mi sembra a posto. Ma ti dico francamente che non mi piace. [...]

Per tutto il resto inizio compreso, io resto fedele alla seconda versione, di cui tu non hai apprezzato il «giuoco interno»³⁸.

La lettera continua puntigliosamente per due pagine e si chiude con:

Ho voluto scriverti tutto quello che penso, finché sono in tempo. Io ora considero finito il mio lavoro. Tra parentesi, il film mi sembra un po' lungo; ma su questa materia spetta a te il giudizio definitivo, come del resto su tutte le altre.

Sarei venuto volentieri a Fregene, a dirti a voce queste cose, ma son dovuto restare a Roma. So che tu vedrai nelle mie parole soltanto la preoccupazione per la sceneggiatura, non un fatto personale.

Consegno la mia copia alla Documento, per fartela avere al più presto.

Ti auguro un buon lavoro finale. Cordialità vive dal tuo

Ennio Flaiano³⁹.

Flaiano ha fatto il suo dovere, ma chi decide è il regista, come scrive lui stesso e, infatti, Blasetti risponde due giorni dopo:

Caro Flajano, non è vero che io non ho apprezzato il «giuoco interno» della seconda versione – due uomini fregati dalla ragazza in cerca di successo che essi volevano illudere e fregare; è vero che secondo questa linea la passeggiata finale tra Antonietta e Corrado diventa una felice trovata di atteggiamenti e di movimenti psicologici mentre invece, per me, dal giorno in cui la raccontasti e decidemmo di partire per una storia che finisce così, questa passeggiata è la *necessaria* conclusione, il senso stesso del film verso il quale tutto deve essere impostato e diretto.

Cioè, per me la storia è sempre stata quella di due che parlano in un modo – cinico, disincantato, “concreto” – e sentono in un altro (o meglio: vorrebbero sentire in un altro e se ne vergognano)⁴⁰.

Anche Blasetti stimava Flaiano e la sua risposta va avanti per due pagine e si conclude con:

Scusami per la lunga lettera che ti dovevo, visto che è così difficile, anche alla conclusione di questo nostro lavoro lungo il quale sono riuscito così infelicemente a farti comprendere quanto io ti voglia bene e ti apprezzi, il poterci incontrare e parlare. Ti ringrazio della diligenza con cui hai rivisto il copione fin nei suoi errori di battuta e delle tue coscienziose osservazioni. E visto che tu consideri finito il tuo lavoro, lascia che te ne ringrazi sinceramente e ti chieda di perdonarmi la mia ostinazione e il mio modo di esprimermi inconsapevolmente sgradevole.

*il tuo A. Blasetti*⁴¹.

Mesi prima, il 7 maggio 1955, Blasetti aveva scritto a Flaiano una lettera, che coinvolgeva i tre sceneggiatori: «Voi *non* lavorate *per me*. Ma non lavorate nemmeno *per voi*. È esatto dire che *noi* lavoriamo per *noi*. Lavoro unico, fuso, concorde con pieno reciproco affetto – s'intende – ma soprattutto con piena reciproca fiducia»⁴². Poiché, nonostante gli screzi e le polemiche, la «reciproca fiducia» era rimasta, Flaiano continua nei chiarimenti, rispondendo ancora al regista, in data 19 agosto:

Ti ringrazio delle delucidazioni che hai cortesemente voluto darmi in merito alla sceneggiatura. Spingo il mio amore per la sincerità sino a dirti che le trovo poco convincenti, ma non penso nemmeno ad aprire, a questo punto, una polemica su quel che è meglio o quel che [è] peggio. La materia è troppo opinabile, non ci resta che farne una questione di gusto. Se tu sei convinto della bontà delle soluzioni e ne vedi con chiarezza le ulteriori modifiche, a me non resta che prenderne atto. Ho voluto però avvisarti perché questo lo reputo mio dovere. A titolo di pura curiosità ti avverto che anche Suso e Continenza sono dello stesso mio parere. La nostra opposizione a certe tue soluzioni è stata dettata solo dal desiderio di approntare una sceneggiatura che accontentasse te e noi nello stesso tempo, ma questo si è rivelato impossibile. Per quel che mi riguarda, non insisto più, lietissimo se sarò smentito dal film. Ciò detto e nella certezza che questo dissidio non toccherà la nostra amicizia, ti saluto cordialmente, augurandoti un ottimo lavoro⁴³.

Tre giorni prima aveva ammesso, scrivendo alla fidata d'Amico: «Ecco tutto, è finita. In fondo adesso mi dispiace, mi ero abituato a questa sceneggiatura e mi mancherà»⁴⁴, e le chiede di rassicurarlo: «Mi dica se ho avuto torto nelle mie osser-

vazioni. Forse avrei dovuto cadere in estasi e dire: bellissimo, perdonami se ho dubitato?»⁴⁵.

Nel questionario di «Cinema Nuovo» aveva detto: «Se si scelgono i compagni adatti la sceneggiatura può diventare un felice luogo d'incontro e anche di svago».

Le polemiche basate sulla diversa visione della storia di Antonietta, Gregorio e Corrado andarono avanti fino al gennaio 1956, con telegrammi, avvocati, accuse di «ripicca»⁴⁶, richieste degli sceneggiatori, Flaiano che si dimette per la seconda volta in un anno dal Circolo Romano del Cinema per «incompatibilità "blasettiana"»⁴⁷ e, infine, una lettera del regista in cui questi scriveva che il film sarebbe stato distribuito come «un film di Alessandro Blasetti»⁴⁸, formula con cui il regista si assumeva «per ciò stesso, e prima di ogni altra indicazione, la piena responsabilità di tutto il film»⁴⁹.

Successivamente i rapporti fra i vari autori tornarono normali e il regista e Flaiano lavorarono ancora assieme, in *Io, io, io... e gli altri*.

Blasetti, pochi anni dopo la morte dello sceneggiatore, così lo avrebbe ricordato:

Alla mia età posso dire di aver lavorato con innumerevoli "grandi" del nostro cinema [...] ma più di ogni altro mi viene a mente ancora Ennio, che è stato l'amico e lo scrittore cui debbo di più. Non passa giorno, si può dire, che non mi venga a mente la sua personalità, il suo spirito brillante⁵⁰.

Nella recensione al film pubblicata su «Oggi» del 16 dicembre 1956, Angelo Solmi sembra dar ragione agli sceneggiatori. Infatti, pur apprezzando la satira pungente, le attinenze col mondo descritto ne *Lo sceicco bianco* e gli aspetti caricaturali del personaggio interpretato dalla Loren (una *vergine moderna* che tenta di farsi largo nella vita attraverso dei ritratti che le aveva scattato un fotografo di riviste popolari), Solmi sottolinea l'inadeguatezza dello stile di Blasetti, più «incline a un'amabile indulgenza clairiana», che a raccontare quell'aspetto più cinico e crudele che la storia racchiudeva. Le obiezioni del critico furono contraddette dal botteghino che premiò ampiamente *La fortuna di essere donna*.

In questo periodo lo sceneggiatore frequenta molto casa d'Amico, sia Suso che i figli Masolino e Silvia, con cui tesse un intenso rapporto, fatto di attenzioni e regali reciproci. Alla fine di luglio, mentre lavora per Blasetti, scrive ai due ragazzi:

Caro Masolino e cara Silvia,
vi ringrazio tanto della fotografia. Vorrei mandarvene una delle mie ma alla questura non mi hanno voluto dare le copie di quella fatta recentemente. Vi mando allora le tre istantanee della signorina Maddalena Lo Cascio fu Pasquale, di Monopoli (Bari) di professione studentessa, anni 18, che vorrebbe fare del cinema e ha le seguenti caratteristiche:

lunghezza cosce 44
gambe 40
larghezza torace 94
vita 65
bacino 100

Spero che vogliate intervenire presso la mamma per una parolina a qualche regista, magari Blasetti. La signorina Lo Cascio pratica il seguente sport: bicicletta e conosce la

seguinte lingua: albanese. Tutta una vita! Parteciperebbe volentieri a film in qualità di protagonista e per cominciare magari anche una parte non principale, però bisogna risponderle subito. Particolare piccante: la signorina ha degli esami a ottobre, ma questo non importa perché ella potrebbe assentarsi egualmente da Monopoli, se le intenzioni del Registro (o Regista) sono serie. Carissimi, mettetevi in testa sin d'ora che in Italia la realtà supera sempre la fantasia. Non inventate mai! Copiate!

Ringrazio particolarmente Masolino della accurata descrizione del capolavoro del Comandante. Io mi domando che aspetta questo signore a fare del cinema anche lui. Divertitevi

*vostro Flaiano*⁵¹.

Flaiano invita i giovani d'Amico a non inventare mai, ma a copiare dalla realtà, come deve fare ogni buon autore e come fece lui stesso con la lettera della signorina Lo Cascio, da cui certo trae ispirazione la sua famosa *Lettera al Cinema*:

Caro Cinecittà, alla presente
S. V. espongo quanto segue primo:
che ò scritto un film, tutto
della mia vita, da quando ero orfano
fino al '56. Avventura e duello
amore con forte Tradimento
vendetta, carcere, esce con l'amnistia.
Io potrei farlo anche come regista,
accludo foto (io sono quello in mezzo)
Secondo: se non c'è film per ora
adatto mia persona, altezza 1, 63
bicicletta, nuotare, carabina,
prego pigliarmi anche per guardiano
e magari scopare stabilimento.
La vita qua, è meglio non parlare⁵².

Masolino d'Amico ha ricordato quell'amicizia ne *L'uomo segreto* di Bizzarri e in un articolo pubblicato su «La Stampa», *Flaiano spaghetti al basilisco*. È un ricordo affettuoso, che conferma il difficile atteggiamento dello scrittore di fronte ai doveri e alle costrizioni:

Flaiano non parlava e non scriveva mai d'impulso; Flaiano dedicava grandi cure alla forma da dare alla sua idea; alle origini dell'effetto di naturalezza e di spontaneità prodotto da tutta la sua prosa c'è una elaborazione paziente e segreta. Questa elaborazione lui la mascherava da accidia. Il Mastroianni che nella *Dolce vita* si chiude a Fregene per scrivere un romanzo ma poi non ha voglia e si gingilla e non combina niente è Flaiano stesso: l'autobiografia di Flaiano nei film di Fellini è presente quanto quella di Fellini. Fu Flaiano e non Fellini, per esempio, a essere mandato in collegio solo soletto, da bambino, come il protagonista di *8 1/2*. Flaiano diceva: «E da allora che non sopporto le costrizioni. Se qualcuno mi dice, "da qui non esci", io mi butto immediatamente dalla finestra». Ma tornando al dunque. Come si sa, gran parte dell'attività degli sceneggiatori cinematografici di una volta consisteva nel non fare apparentemente nulla; nel chiacchierare del più e del meno, nel tergiversare, in attesa dell'arrivo dell'idea. Questo, durante le riunioni di gruppo, dopodiché ciascuno a casa doveva buttar giù le sue paginette. Be', Flaiano ostentava di continuare a oziare anche dopo, anche a casa, da cui spesso riemergeva a mani vuote. Inoltre alimentava ulte-

riormente la propria fama di fannullone pubblicando pochissimo, quasi soltanto, finché visse, qualche raccolta di pezzi già usciti sui giornali, dopo il suo romanzo di esordio, vincitore del primo Premio Strega. Poi però dopo morto sorprese tutti lasciando cassette letteralmente traboccanti di tesori. Allora si vide che quando diceva e magari persino credeva di non star facendo niente – di ingannare il tempo – in realtà cesellava piccole gemme perfette, poesie, calembours, aforismi semplici ma definitivi che non sempre poi adoperava, e di cui talvolta faceva omaggio a qualche persona amica; persino a dei ragazzini com'eravamo io e mia sorella quando lo conoscemmo. Questo fu quando Flaiano cominciò a lavorare con nostra madre, addirittura negli anni Quaranta. Per un po' furono una coppia molto affiatata; lui diceva che avrebbero dovuto aprire insieme una bottega di riparazioni a sceneggiature difettose. Una che aggiustarono, firmata nientemeno che da Ben Hecht (poi venne fuori che l'autore era in realtà Dalton Trumbo, allora emarginato dalla caccia alle streghe del senatore McCarthy), fu quella di *Vacanze romane*. Non c'erano agenti in quei tempi gloriosi, e quando il produttore americano capì che la modesta cifra chiesta da mia madre per quel lavoro era per tutti e due, esclamò: «Questo è il vero spirito con cui si deve fare il cinema!» e abbracciò entrambi con tanto calore, che Flaiano, il quale aveva lasciato parlare la partner più esperta nell'inglese, si abbatté in preda a una delle sue famose crisi di fegato. Dunque Flaiano era straordinariamente generoso di sé con noi due bambini; allora non sapevamo che non aveva la possibilità di fare altrettanto con sua figlia, gravemente menomata. Ci mandava finti biglietti firmati dai nostri attori preferiti o cartoline di quelle di una volta coi fidanzati romantici e fumetti aggiunti da lui; prendeva a cuore le sorti dei nostri animali domestici; soprattutto, ci stimolava a scherzare. La sua ironia era mirata: sottilmente, ci metteva in guardia contro la bestia nera di tutta la sua esistenza, la Volgarità. Con me una volta fu un po' sleale, ma io lo scoprii solo molti anni dopo. I giornali erano pieni di un delitto insoluto, la decapitata di Castel Gandolfo, e lui mi mandò una serie di sue divertenti facezie in proposito (il Comune voleva piantare lungo il lago un filare di sadici piangenti, ecc.). Io gli risposi nello stesso tono, e lui si servì della mia risposta per la rubrica che teneva sul Mondo – *Diario notturno* – dove si finse perplesso per il cinismo di un suo giovane amico! A un certo punto, come succede nel cinema, mia madre e Flaiano si separarono, lui cominciò il sodalizio con Fellini, lei continuò quello con Visconti; e per parecchi anni noi ragazzi non vedemmo più Flaiano per casa. Quando la consuetudine riprese eravamo grandi, io, addirittura sposato, ma il vecchio clima di giocosa complicità si ristabilì immediatamente, e anche noi riprendemmo a beneficiare della sua attività segreta – voglio dire, dei frutti dei suoi trastulli solitari – di quando avrebbe dovuto “lavorare”⁵³.

Questo periodo è stato ricordato, con dovizia di particolari, anche da Suso Cecchi d'Amico, nell'intervista della nipote Margherita. Il “piccolo bugiardo”, nascosto dietro i suoi occhiali, fa gruppo coi d'Amico (come *il bambino* con la famiglia Senes), appoggia la giovane Loren, ma non racconta «ai colleghi del “Mondo” e agli intellettuali che andava a raggiungere da Rosati» i «suoi lavori di sceneggiatura»:

La mia amicizia con Flaiano aveva un che di infantile che coinvolgeva anche i miei figli, felici di stare con lui. Che Flaiano fosse un carattere molto complesso, avrei dovuto capirlo osservandolo bene quando si levava gli occhiali. Cambiava moltissimo, perché non c'era serenità nei suoi occhi.

Dopo la collaborazione per *Roma città libera* ci furono un paio di progetti che non andarono in porto. La nostra convivenza professionale ricominciò con i due film per

Blasetti, *Peccato che sia una canaglia* e *La fortuna di essere donna*. [...] Sofia [Loren] lo deve a noi. Un giorno mi trovavo con Flaiano a Cinecittà, e vedemmo passare quel fenomeno. Decidemmo subito che era quello che ci voleva per la nostra canaglia. A quel tempo c'erano stati i primi film di grandissimo successo, come *Poveri ma belli* e *Pane amore e fantasia*. Con *Peccato che sia una canaglia* la Documento Film puntava a una fortuna del genere, e voleva protagonista la Lollobrigida, che a nostro avviso era troppo borghese per quel ruolo. Si opposero con tutte le loro forze alla candidatura della Loren, che fino ad allora aveva fatto poco più che la comparsa. Ma noi tenemmo duro, condizionando la cessione del soggetto all'interpretazione della Loren, e finimmo per spuntarla. [...] Dopo *la Canaglia*, 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 carabiniere in gonnella che lo baciò: «Hai presente quando senti sturare un lavandino? Ecco, è stata una sensazione analoga», mi raccontava. [...] Sono sicura che ai colleghi del «Mondo» e agli intellettuali che andava a raggiungere da Rosati, Flaiano non diceva dei suoi lavori di sceneggiatura⁵⁴.

Sulla stessa linea tracciata da *La fortuna di essere donna* e *Peccato che sia una canaglia* s'inserisce *Il segno di Venere*, diretto da un giovane Dino Risi. Si sono già documentate le polemiche sorte tra Flaiano e Marcello Girosi, in sede di sceneggiatura. *Il segno di Venere* nasce da un pretesto di Zavattini, la storia di due sorelle, una brutta e una bella, una sognatrice e una pratica (ancora una volta una volitiva maggiorata e, ancora una volta, Sophia Loren).

Secondo Comencini, invece, l'idea originale era stata sua, in collaborazione con Margadonna. I due vi avrebbero lavorato dopo i successi di *Pane amore e fantasia*⁵⁵. Chiunque fosse il padre dello spunto originale, il film fu prodotto dalla Titanus dei *Pane, amore e...* con ampi mezzi e con un cast di primo piano. Oltre alla ormai affermata Loren, al film parteciparono Franca Valeri, Vittorio De Sica, Raf Vallone, Tina Pica, Maurizio Arena, Peppino De Filippo e Alberto Sordi. *Il segno di Venere* si basa su un ottimo canovaccio, in cui s'inserirono perfettamente le partecipazioni straordinarie degli attori di contorno, specie di De Sica che, smessi i panni del brigadiere dei *Pane amore e...*, interpreta, con grande maestria, l'ennesimo ciarlatano che vive d'espediti. Vanno ricordati il caustico apporto di Franca Valeri e la lucida visione della periferia romana, teatro di gran parte dell'azione, che fa da contraltare alle saporose scene girate nel centro della città.

I titoli di testa del film recitano: «Soggetto di Edoardo Anton, Luigi Comencini, Franca Valeri; sceneggiato da Edoardo Anton, Ennio Flajano, Franca Valeri, Dino Risi con la collaborazione di Cesare Zavattini».

Se *Il segno di Venere* ebbe un buon successo di pubblico, ciò non avvenne con *L'arte di arrangiarsi*, ultimo di una trilogia iniziata con *Anni difficili* e continuata con *Anni facili*. Il film, diretto da Luigi Zampa, fu ideato da Vitaliano Brancati, che morì durante le riprese⁵⁶.

Satira diretta e pungente, *L'arte di arrangiarsi* è molto affine allo stile de «Il Mondo», su cui scriveva anche Brancati. Il film, una delle opere più amare degli anni Cinquanta, è la storia di un moderno Tartufo, Rosario Scimoni detto Sasà, impersonato da uno sgradevole Alberto Sordi, che incarna l'irresponsabilità di un'intera classe politica, disgregata e corrotta, preoccupata solo dei propri interessi. La coraggiosa interpretazione di Sordi fu ancora una volta punita dal pubblico.

Zampa, in un'intervista riportata da *L'avventurosa storia del cinema italiano* ne attribuisce il soggetto e la sceneggiatura al solo Brancati⁵⁷, mentre Giuseppe Turrone, su «Filmcritica», si servì del film come esempio di quei soggetti che, pur tradotti in immagini, restano tipicamente dell'autore originario⁵⁸.

Quello che ricorda Zampa è esattamente ciò che è scritto sui titoli di testa del film: «Regia di Luigi Zampa; soggetto e sceneggiatura di Vitaliano Brancati», mentre Lida Buccella, in *I film di Flaiano*, afferma che Rodolfo Sonogo partecipò alla sceneggiatura e che Flaiano ne fu il revisore. Il film fu distribuito pochi mesi dopo la morte di Brancati⁵⁹.

Calabuch (in Italia *Calabuig*) è una coproduzione italo-spagnola che diede modo a Flaiano, nel corso del 1955, di recarsi nella penisola iberica per incontrare il regista Luis García Berlanga. Il film, tratto da un soggetto di Leonardo Martin, è sceneggiato dallo stesso Martin, da Berlanga, da Flaiano e da Florentino Soria. *Calabuch* racconta la fuga nell'anonimato di uno scienziato atomico che, nauseato dalle proprie ricerche, si ritira nell'oscuro paesino di Calabuch, dove si integra perfettamente con i pescatori e i contrabbandieri. Quando costruisce un meraviglioso razzo per la festa annuale del paese, è rintracciato dalla polizia e viene ricondotto ai suoi obblighi. Questa favola amara, ricca della stessa mitologia della natura (la terra, il mare, la gente), che era già presente nel *Don Oreste* di quindici anni prima, riportò una segnalazione dalla giuria della Mostra del cinema di Venezia del 1956.

La chiusa, che sottolinea il crudele rientro nei ranghi, contribuì all'insuccesso commerciale del film in Italia. A Flaiano rimase la consolazione dei viaggi in Spagna, le cui esperienze confluirono in alcuni capitoli del *Diario notturno*.

Fofi definisce questo film «quieto» e il successivo scritto per il regista spagnolo, *La ballata del boia*, «finto-quieto», aggiungendo che nel secondo lo sceneggiatore «ebbe come partner il feroce Azcona e sarebbe stato bello⁶⁰ se l'incontro avesse potuto ripetersi ancora»⁶¹.

Nel settembre, durante gli incontri con Berlanga per *Calabuch*, lo sceneggiatore visita Madrid, «una Napoli pulita fresca, originale e piena di persone simpatiche»⁶² e Siviglia, «un Sud Italia dei vecchi tempi, coi vecchi tram, vecchi caffè, vecchi personaggi»⁶³ e scrive la voce «Suso Cecchi d'Amico» per l'*Enciclopedia dello Spettacolo*.

Nel 1955 Flaiano è un uomo di 45 anni e gli scritti del *Diario notturno* danno prova di una profonda inquietudine, come testimoniano frasi del tipo: «Invecchiando, lo scrittore si accostava un po' troppo alla gioventù»⁶⁴. La sua ansia lo spinge alla ricerca delle proprie radici. Sin da gennaio, infatti, Flaiano aveva lavorato al progetto de *Il bambino*, in aprile era tornato a Brescia per cercare la famiglia Senes e nel novembre si era recato a Camerino, dove era stato affidato ai Di Monte.

Nel mese di marzo scrive una lettera a Emmer. In una fase ancora preparatoria, lo sceneggiatore vuole chiarire al regista come ritiene si debba raccontare la “sua” storia. Flaiano è molto risoluto: *il bambino cattivo* ha le sue condizioni da dettare, prima di cedere il soggetto. L'autore non è soddisfatto di come Emmer ha diretto *Camilla* e così si rievoca quel contrasto che c'era già stato con Blasetti, quando gli sceneggiatori vedevano gli interpreti e quindi la storia in un modo, il regista in un altro. Solo che, in questo caso, proprio perché il tema è più sentito, Flaiano non è disposto ad adeguarsi ai bisogni altrui. A causa del forte coinvolgimento emotivo lo scrittore arriva a proporre a Emmer due possibilità: se il regista vuole raccontare la storia del bambino come ha raccontato quella di *Camilla* egli è pronto a cedergli il soggetto, ma se, invece, sarà lui stesso a trarne una sceneggiatura, allora esige precise garanzie.

Il 23 marzo scrive:

Caro Emmer, da molti giorni volevo scriverti questa lettera. Mi scuserai quindi se la mia sincerità può apparire tardiva, ma debbo dirti quel che ho da dirti, o la nostra collaborazione non sarà più possibile.

Sotto qualche aspetto, *Camilla* mi ha deluso. Ti dirò per quali aspetti. Primo: l'eccessiva pulizia del personaggio della moglie, alla quale hai tolto ogni abbandono, ogni dubbio. Ne hai fatto una brava donna, senza particolari desideri, tutta casa e famiglia, mentre la nostra impostazione – in due scene precise, anzi in tre scene – era leggermente diversa. Alludo alla prima scena di lei e Gianni in automobile, che non hai girata, alla seconda della sartoria, che hai tagliata e alla terza, in cucina, tra lei e Gianni che hai snaturata, cambiando le battute di lei. Di una “dubbiosa” ne hai fatta una “contentissima”. Non si capisce bene perché Gianni la baci sul collo, visto che lei non ha mai avuto e non ha dubbi. Si direbbe che tu di proposito hai voluto fare la Moglie Perfetta: e il personaggio è risultato scialbo.

Secondo: i bambini. Mentre Andrea non è stato sfruttato affatto nei suoi delicati rapporti col padre, che dovevano essere di solidarietà e di comprensione, comunque di imitazione – a Cristina hai affidato un compito superiore alle sue forze. Forse l'affetto di padre ti fa velo al giudizio, e ciò è comprensibile, ma per la bambina avevamo previsto p. e. la scena finale del suo balletto, che concludeva la felicità familiare. Perché è mancata? La bambina viene limitata a un compito di pasticceria, torte eccetera, che fa scadere il film a un pathé baby familiare. Si sente inoltre che gli altri personaggi non la trattano come la figlia del dottor Rossetti, ma come la figlia del dottor Emmer, del regista. Troppi sorrisini, troppe attenzioni e complimenti. Per esempio, nella scena in casa della signora Luisa, o nella scena della torta, che è certamente la meno felice del film. Quanto a *Camilla*, tu ne conosci i limiti meglio di me. Qualche battuta meno piena di buon senso, meno amore per i figli “poveri angeli”, non avrebbe guastato. Avrebbe invece interessato vedere un po' la vita intima di questa Camilla, la sua vecchiaia in una casa che non è la sua, senza certamente arrivare a farne una *Camilla D.*⁶⁵, ma mostrandocela un po' meno servile.

Sono appunti che dovevo farti perché se ne era discusso a lungo, durante la sceneggiatura e, anzi, rileggendo le varie scalette, ho ritrovato delle cose che avrebbero, se mantenute, dato un tono più forte al racconto.

Il film è del regista e le mie osservazioni possono anche essere inutili. Ma mi preoccupa un po', per riflesso, il film del bambino. Siccome questa è una storia che io ho vissuta, meglio parlarci chiaro. Io non potrò farne una storia leziosa, ma una storia molto seria, anche se divertente. Il contrasto tra il bambino benestante e i bambini poveri non deve essere risolto allegramente. Soprattutto lasciami dire che non vedo,

nel film, nessuna parte per Elisabetta, che tu saresti propenso a centrare troppo per amor di padre, trascurando il resto. Io non voglio beninteso impedirti di fare il film che vuoi, ma in questo caso possiamo arrivare a un accordo: cioè io ti scrivo un primo soggetto e tu poi te lo sceneggi e riduci come vuoi, da te o con l'aiuto di altri. Se vuoi il mio aiuto in tutto il film, la cosa cambia, cioè dovrai impegnarti, una volta deciso lo spirito della sceneggiatura a non snaturarlo durante la realizzazione.

Se tu pensi di poter fare a meno di me anche per la stesura del soggetto, regoleremo con Cristaldi la cessione dell'idea, alla quale tengo particolarmente perché, tu sai, è una mia vecchia idea per un lungo racconto. Ma io di tutti i personaggi ho un concetto ben preciso, perché li ho conosciuti, e posso benissimo abbandonarli, ma non descriverli diversamente da come sono. Tu potrai meravigliarti che ti faccio queste osservazioni. La verità è che io posso benissimo fare delle sceneggiature in malafede se si tratta di film che non mi interessano o che comunque rientrano in un giuoco professionale. Quando si comincia a parlare di film vero o d'arte, allora penso un poco anche a me, e cioè che potrei impiegare il mio tempo a scrivere, per esempio, e non a lavorare per gli altri. Io ho rifiutato appunto il film di Fellini, l'altro ieri, perché non sono convinto dell'impostazione che vuol dare al suo film. Preferisco fare il filmaccio qualsiasi invece che il film d'arte pretenzioso e sbagliato. Il filmaccio non intacca la mia coscienza – lo si fa per vivere – ma il film d'arte deve rispondere esattamente al concetto che io ho dell'arte e della verità.

Se quindi tu vedi il film del bambino come una seconda *Camilla*, coi bambini adoperati a Natale e al compleanno, tutto familiare e piccolo borghese, non contare su me. I buoni sentimenti sono necessari per vivere ma è coi buoni sentimenti che si fa la cattiva letteratura⁶⁶.

La lettera è una sorta di rivendicazione del proprio ruolo di autore a cui, il giorno stesso, Emmer risponde accettando quasi tutte le condizioni e rilanciando:

Caro Flaiano, in risposta alla tua di oggi desidero chiarirti che anche io voglio evitare ogni equivoco fra noi.

Desidero la tua collaborazione alla sceneggiatura del film *Il bambino cattivo* e, per nostra reciproca tranquillità e per non litigare (cosa che non sarebbe piacevole né per te né per me), voglio che fissiamo – fin d'ora – i tuoi “molti punti” sui quali sarai “irremovibile” e la impostazione generale del film.

Per tua tranquillità tengo a dichiararti che se io alla fine dovessi fare un film “diverso di intonazione” da quello che tu pensi, io menzionerò il tuo nome, se tu lo vorrai, secondo il tuo odierno desiderio: “Libero adattamento da un soggetto di Ennio Flaiano”.

Con molta cordialità,

*Luciano Emme*⁶⁷.

Il progetto non andò mai in porto, poiché Flaiano non scrisse né la sceneggiatura, né cedette i diritti dell'idea, che non era ancora un soggetto (sarebbe poi diventata un racconto nel *pastiche* di Rasia); il solo Emmer scrisse un trattamento, ma Flaiano, a quel punto, decise di fermare tutto.

Dopo il successo de *La strada*, la Titanus, con un occhio al mercato internazionale, diede il via alla produzione de *Il bidone*, scritto e sceneggiato da Fellini, Flaiano e Pinelli, con l'attore americano e Premio Oscar Broderick Crawford.

Per questo nuovo lavoro i tre s'ispirarono inizialmente a una figura di truffatore che già compariva in *Moraldo in città*. Nel primo spunto l'argomento era

trattato con tono leggero, si trattava delle disavventure di un imbroglione da strappazzo, vivace e sempre nei guai. Ma, quando gli autori decisero di documentarsi più approfonditamente sulla materia, avvicinandosi al sottobosco della malavita, la storia prese uno sviluppo assai più drammatico. La nuova opera di Fellini era molto attesa dal pubblico, che sperava di ritrovarvi la poesia e il clima de *I Vitelloni* e de *La strada*. Ma il film, molto amaro, fu punito da un inatteso insuccesso, addebitabile proprio al rigore e alla voluta sgradevolezza con la quale gli autori dipinsero il mondo dei "bidonisti".

Poiché, però, una sceneggiatura è una successione di mediazioni o, come aveva detto Flaiano, «una trasfusione di idee che non salva il malato»⁶⁸, ai toni ruvidi della trama si accompagna, nel film, una certa retorica dei buoni sentimenti, palese nelle figure femminili, come la moglie piccolo borghese di Picasso o la figlia del protagonista, che si mostrano eccessivamente miti e assennate rispetto alla crudeltà dei personaggi maschili.

NOTE

- ¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 46.
- ² *Ivi*.
- ³ *Ivi*.
- ⁴ *Ivi*, p. 48.
- ⁵ CALLISTO COSULICH, *Il Circolo romano del cinema*, in GIORGIO TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 338.
- ⁶ *Ivi*.
- ⁷ *Ivi*.
- ⁸ SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit., p. 223.
- ⁹ Il corsivo di Trombadori andava a integrare il dibattito su *La strada*. Massimo Mida, ne «Il Contemporaneo», 19 marzo 1955, p. 8, aveva scritto una *Lettera aperta a Federico Fellini*, in cui, dopo l'analisi «delle ragioni che hanno determinato il successo» de *La strada*, scriveva: «Da una parte, come tutti sanno, si è voluto fare del tuo film una bandiera cattolica, dall'altro si è avuto il torto di ritorcere contro il film questa presunta etichetta, che per altro so da te non condivisa». Il critico individuava le cause del successo «in una tara molto antica del costume italiano: quell'adesione irrazionale e patetica ad un sentimentalismo di maniera» e attaccava decisamente il film, scrivendo che la sua adesione «si limitava al compiacimento per le belle immagini, per il concerto del racconto, [...] per la scoperta del paesaggio, per il linguaggio cinematografico [...] scabro ma essenziale e preciso». Mida si diceva «indifferente» ai personaggi: «I casi di Zampanò, Gelsomina e il Matto, mi avevano lasciato assolutamente freddo e disinteressato» e chiudeva affermando: «Il successo de *La strada* è [...] un successo d'evasione» e il punto debole del film è: «La cattiva letterarietà del soggetto».
- ¹⁰ Corsivo non firmato, «Il Contemporaneo», 9 aprile 1955, p. 4.
- ¹¹ Mentre d'area terzaforzista era la più piccola Unione Italiana Circoli di Cinema, di cui erano soci, tra gli altri, Pannunzio e molti collaboratori de «Il Mondo». Flaiano faceva parte del direttivo del Circolo Romano del Cinema, con Sergio Amidei, Michelangelo Antonioni, Alessandro Blasetti, Marcello Bollero, Suso Cecchi d'Amico, Luigi Chiarini, Rino Del Fra, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Luciano Emmer, Federico Fellini, Michele Gandin, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Mario Melloni, Pietro Notarini, Antonio Pietrangeli, Paolo Stoppa, Antonello Trombadori, Luigi Zampa e Cesare Zavattini (Cfr. VITTORIO GIACCI e LORENZO

- VITALONE, *Il fantasma della libertà*, cit., in GIORGIO TINAZZI (a cura di), *Il cinema degli anni '50*, cit., p. 122).
- 12 Zavattini, parlando di questa esperienza, aveva detto: «Dedicavo il cinquanta per cento almeno del mio tempo a combattere per la cinematografia italiana. Credo che non c'è stato nessuno che abbia dedicato alla lotta sociale nel cinema gli anni e anni che ho dato io», in FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 220.
- 13 CALLISTO COSULICH, *Il Circolo romano del cinema*, cit., in GIORGIO TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, cit., p. 338.
- 14 SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit., p. 222. Secondo Pirro, «tutti sanno», ma è opportuno aggiungere che questa ipotesi di Cosulich non è stata mai ripresa, nonostante le tante occasioni in cui ci si è interrogati sull'ideologia di Flaiano.
- 15 In TATTI SANGUINETI, *Totò e Carolina*, Bologna, Transeuropa/Film, 1999, p. 10.
- 16 *Ivi*.
- 17 *Ivi*.
- 18 *Ivi*.
- 19 *Ivi*.
- 20 *Ivi*.
- 21 *Ivi*, pp. 13-23; poi ripubblicato in ENNIO FLAIANO, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, a cura di Diana Rüesch, cit., pp. 117-138.
- 22 In ENNIO FLAIANO, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, cit., pp. 139-156.
- 23 *Ivi*, pp. 111-115.
- 24 *Ivi*, p. 111.
- 25 *Ivi*, p. 119.
- 26 50 pagine di copione sulle 220 rimaste dopo la prima serie di tagli.
- 27 E non bambini. Scena assolutamente inaccettabile della censura scelbiana.
- 28 Prodotta dalla Cineteca di Bologna nell'ambito del Festival «Il cinema ritrovato» e del progetto «Italia taglia».
- 29 Carlo Croccolo doppiava Totò, leggendo le battute dalla sceneggiatura ricostruita. L'intera vicenda del film è documentata nel volume *Totò e Carolina* che contiene gli interventi di molti testimoni dell'epoca, fra cui quelli del regista, degli sceneggiatori e di Giulio Andreotti, nonché la nuova sceneggiatura.
- 30 SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., pp. 115.
- 31 Citando il titolo di un articolo di Giorgio Pullini, apparso nella «Rivista del Cinema Italiano», 5-6, del 1954.
- 32 FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 346.
- 33 ORIO CALDIRON e MATILDE HOCHKOFER, *Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*, Edizioni Dedalo, Bari, 1988, p. 65.
- 34 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 55-56.
- 35 *Ivi*, p. 57.
- 36 *Ivi*, p. 59.
- 37 *Ivi*.
- 38 *Ivi*, pp. 61-62.
- 39 *Ivi*, p. 64.
- 40 *Ivi*, pp. 64-65.
- 41 *Ivi*, p. 67.
- 42 DIANA RÜESCH, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. XX.
- 43 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 67-68.
- 44 *Ivi*, p. 68.
- 45 *Ivi*.
- 46 Suso Cecchi d'Amico all'avv. Jannotta, presidente della Documento Film, in una lettera del 25 gennaio 1956 (ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 79).

- ⁴⁷ Ennio Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 70. Già cinque mesi prima Flaiano aveva minacciato di dimettersi dal Circolo del Cinema, per un dissidio in cui si era ritrovato con Fellini, De Sica e Zampa, in contrasto con Zavattini e Trombadori.
- ⁴⁸ *Ivi*, p. 81.
- ⁴⁹ *Ivi*.
- ⁵⁰ «Oggi e Domani», VI, 7-8, luglio-agosto 1978, in DIANA RÜESCH, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. XX.
- ⁵¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 57-58.
- ⁵² ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 224.
- ⁵³ MASOLINO D'AMICO, *Flaiano spaghetti al basilisco*, «La Stampa», 9 gennaio 2002.
- ⁵⁴ SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., pp. 195-197. La tendenza di Flaiano a tenere separate le varie sfere della propria vita era ancora più accentuata quando il «piccolo bugiardo» voleva difendere la *privacy* dei suoi familiari. Infatti sempre la d'Amico ricorda: «Durante la lavorazione di questo film [*Roma città libera*] seppi che Flaiano aveva, oltre alla moglie, anche una figlia. Una bambina handicappata, che è stata la gioia e la tragedia della sua vita. Non l'ho mai vista. Non rivelare una cosa del genere, mentre trascorrevamo intere giornate insieme, può sembrare incredibile. Pure Rosetta l'ho conosciuta tardi. Era una professoressa di matematica, intelligente, anche graziosa. Non lo accompagnava mai, se non quando andavano nei locali frequentati dai pittori, perché erano molto amici di Tamburi. Nella zona di via Margutta, Rosetta era di casa, mentre nell'ambiente di via Veneto non si è mai vista» (*ivi*, p. 195).
- ⁵⁵ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 344.
- ⁵⁶ Flaiano si era recato al funerale di Brancati, avvenuto nel settembre del 1954.
- ⁵⁷ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 238.
- ⁵⁸ «Filmcritica», VI, 47-48, aprile-maggio 1955, in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 36.
- ⁵⁹ Il visto di censura de *L'arte di arrangiarsi* è del 22 dicembre 1954.
- ⁶⁰ Fofi si dimentica che anche *Una moglie americana* è sceneggiato, oltre che da Flaiano e dal regista Polidoro, anche da Rafael Azcona.
- ⁶¹ GOFFREDO FOFI, *Flaiano o dell'ironia come forma intima di sopravvivenza oltre la tragedia*, cit., p. 52.
- ⁶² ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 71.
- ⁶³ *Ivi*, p. 72.
- ⁶⁴ ENNIO FLAIANO, *Opere 1947-1972*, cit., p. 422. La frase è tratta da un articolo della rubrica *Diario Notturmo*, pubblicato ne «Il Mondo», VII, 52, 27 dicembre 1955, ma riassume quanto successo nel corso dell'anno.
- ⁶⁵ Inteso come *Umberto D.*
- ⁶⁶ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 49-51.
- ⁶⁷ *Ivi*, p. 51.
- ⁶⁸ Cfr. p. 111.

10.

L'INQUIETUDINE CONTINUA, LE STORIE RESTANO SULLA CARTA

Nel 1956 Flaiano partecipa a due soli film, non riportati in tutte le filmografie, *Terrore sulla città* e *L'ultimo paradiso*.

Terrore sulla città è un giallo di non grande livello, che ripropone gli elementi classici del genere: il bandito ex pugile, l'inseguimento, il veleno, la morte dell'eroe negativo fra le braccia dell'innamorata. Tratto da un soggetto di Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e Giovanni D'Eramo, il film fu sceneggiato da Flaiano assieme a Ezio d'Errico e diretto da Anton Giulio Majano, ancora lontano dai successi televisivi, con cui Flaiano aveva già collaborato all'epoca di *Il vento mi ha cantato una canzone*.

L'ultimo paradiso è un *reportage* sulle isole del Pacifico meridionale e sui costumi delle popolazioni indigene, che fa parte di una lunga serie documentaristica diretta da Folco Quilici. Compensato con un buon successo di pubblico, il film, di cui Flaiano scrisse il commento narrativo che fa da filo conduttore alle immagini, s'inserisce nel genere dei documentari esotici, che ebbe in Quilici e in Gualtiero Jacopetti¹ gli autori maggiormente rappresentativi di quegli anni. I titoli di testa di questa coproduzione italo-francese recitano: «Soggetto e regia di Folco Quilici, sceneggiatura Golfiero Colonna e Folco Quilici, commento di Ennio Flaiano». *L'ultimo paradiso* vinse l'Orso d'argento per il miglior documentario a lungometraggio al Festival di Berlino, nel 1957.

La scritta pubblicitaria definiva *L'ultimo paradiso*: «Una spregiudicata inchiesta sulla Venere polinesiana», ma in realtà il film esprimeva una filosofia strapaesana non dissimile da quella già presente in *Calabuch*. Nell'episodio principale de *L'ultimo paradiso* si narra di un giovane pescatore che, abbandonata la sua isola in cerca di un'esistenza più ricca e avventurosa, giunge a Tahiti. In città, però, si renderà conto dell'errore commesso e tornerà al villaggio natio.

A gennaio Flaiano riceve una lettera dell'editore Neri Pozza, che gli propone un libro illustrato da Maccari, mentre a febbraio lo scrittore va a Parigi per l'adattamento cinematografico di *Tempo di uccidere*. Nello stesso anno ritorna all'attività giornalistica, con la pubblicazione di ventiquattro articoli nella rubrica *Diario notturno* e con una nuova collaborazione regolare al «Corriere della Sera». Scrive anche un racconto per il «Corriere d'informazione»: *Cento e una notte*, inserito poi nella raccolta *Le ombre bianche*. A marzo e ad aprile Garzanti gli propone di pubblicare un libro con testi tratti da «Il Mondo», fra cui il racconto *Un marziano a Roma*, che avrebbe dato il titolo all'intera raccolta. L'editore preme per «quel famoso romanzo»² che Flaiano non ha ancora scritto e che non scriverà mai, lo parago-

na a Mario Soldati e gli assicura che «è un uomo maturo per essere lanciato»³. Invece a giugno è Bompiani a pubblicare il *Diario notturno*, una raccolta di articoli pubblicati su «Il Mondo» e sulle riviste degli anni Quaranta, compreso il racconto *Un marziano a Roma*.

Nello stesso mese si reca a Montecarlo, dove incontra il regista René Clément, secondo la d'Amico per un adattamento de *La recherche du temps perdu*. Il progetto non andò in porto e fu ripreso a metà degli anni Sessanta. Il trattamento⁴ è stato pubblicato a cura di Maria Sepa nel 1989. In una lettera alla d'Amico, Flaiano scrive: «Ci sarebbe da mettere su una storia sulla Monte Carlo dei turisti di un giorno, a patto che non la faccia Emmer»⁵. A Monte Carlo Flaiano era andato anche con l'intenzione di incontrare De Sica⁶ e De Laurentiis, per un soggetto che lo sceneggiatore stava scrivendo: *Le bambole*.

In giugno riceve una lettera di Giuseppe Prezzolini, che darà il via a un lungo carteggio e a un'amicizia durata negli anni. Subito dopo Fellini gli scrive la lettera già citata in precedenza, quella in cui il regista dice di cercarlo, poiché sente il bisogno di «una chiacchierata inutile» e lo chiama «Enniotto» e «carissimo sciagurato»⁷. L'anno dopo i due lavoreranno, assieme a Pinelli, alla sceneggiatura di *Le notti di Cabiria*.

Nel corso del 1956, oltre a *Le bambole*, Flaiano scrive un altro soggetto, mai divenuto film: *La ladra*.

La protagonista de *La ladra* somiglia alla Carolina del film con Totò, come questa vittima del perbenismo borghese. Scritto con molta probabilità per De Laurentiis, *La ladra*⁸ è la storia di una povera ex carcerata, una ladruncola, a cui non è lasciata altra possibilità che tornare a rubare. La trama, fra suocere altezzose e mariti codardi, si chiude con il solito lieto fine, ma l'attenzione alla mancanza d'alternative possibili e alle motivazioni della protagonista è molto chiara. Esiste una precedente stesura del soggetto che trae spunto dal *A.O. Barnabooth, Son journal intime* di Valéry Larbaud, in cui la protagonista, la ladra Florrie, si innamora senza speranze di un cameriere che si rivela un agente della gioielleria derubata⁹. Questo primo soggetto, pubblicato postumo col titolo *La fiaba di Barnabooth e Florrie*¹⁰, era stato scritto per Carlo Ponti, a cui Flaiano lo consegnò nel giugno del 1955, con l'intenzione di svilupparlo con Suso Cecchi d'Amico. I due, in seguito, lo proposero anche a Luchino Visconti.

In *Storie inedite per film mai fatti* sono anche pubblicate le tre successive scalette di *Le bambole*, un'idea d'ampio respiro per un film che, oltre alla regia di De Sica, avrebbe potuto contare sull'interpretazione di Silvana Mangano e Gina Lollobrigida. Lo spunto iniziale era di Flaiano, a cui il produttore De Laurentiis affiancò prima Cesare Zavattini, poi Pinelli e Fellini¹¹. La storia narra dell'amicizia fra due ballerine di varietà, le bambole del titolo, e del loro combattere contro un destino avverso che tenta di dividerle. Il soggetto non fu mai realizzato e il cinema ne userà solo il titolo, per un film a episodi degli anni Sessanta. Flaiano ha riutilizzato il soggetto, trasformandolo nel racconto *La grande occasione*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 6 febbraio 1957, poi inserito nel volume *Le ombre bianche*. Il finale delle varie stesure, con l'immutato rifiuto da parte delle «bambole» di cogliere «la grande occasione», riporta ancora una volta al motivo della

disillusione e delle “ispirazioni sbagliate”, rintracciabile anche nei sogni della *Ladra* del precedente soggetto.

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 tentato¹².

Il progetto de *Le bambole* andò avanti per quasi un anno: Flaiano lo aveva proposto per la prima volta a De Laurentiis nel giugno del 1956, a Montecarlo. Nel maggio successivo gli scrive una lunga lettera in cui, fra il disincantato e lo speranzoso, insiste nel sostenere la sua proposta e si dichiara disponibile ad adattarla a tutte le richieste del produttore. Ma chiude, scrivendo: «Se vuoi fare un film nuovo, intelligente e divertente fai questo. Se vuoi fare il *Giro del mondo in ottanta giorni* o *Souvenir d'Italie*, non te lo consiglio: li hanno già fatti, non è degno di te e non è degno neppure di me»¹³.

Nell'ottobre del 1956 riceve una lettera dal quasi esordiente Alberto Arbasino che, su consiglio di Giorgio Bassani, gli sottopone alcuni racconti per un'eventuale pubblicazione su «Il Mondo»¹⁴. Subito dopo gli scrive Giambattista Vicari, che cerca, più volte, di coinvolgerlo nell'operazione di rinnovamento della rivista letteraria «Il Caffè», che, come la definisce il suo direttore, voleva essere un «repertorio “ragionato” (cioè antologico e critico) degli estri utilitari»¹⁵.

In questo periodo Flaiano inizia una lunga corrispondenza con Giorgio Moser, un regista trentino che, proprio in quell'anno, aveva vinto il Premio della critica al Festival di Cannes con la sua opera d'esordio, il documentario *Continente perduto*¹⁶.

Oltre che a Cannes, *Continente perduto*, che era stato diretto anche da Leonardo Bonzi ed Enrico Gras, vinse un premio al Festival di Berlino e due Nastri d'Argento per le musiche e per l'uso del Cinemascope.

Il carteggio con Moser riguarda la stesura di *Un dio nero, un diavolo bianco*, un film ambientato in Africa per il quale Flaiano aveva firmato, il 10 settembre, un contratto per la preparazione del soggetto e del commento con la SPAI, società di produzione cinematografica.

La corrispondenza su *Un dio nero, un diavolo bianco* è composta di sette lettere, scritte fra il 7 ottobre e il primo novembre, un intenso carteggio di cui si riportano qui esclusivamente brani della prima e dell'ultima lettera, poiché servono a chiarire le intenzioni degli autori e i loro progetti: come volevano scrivere il film, fra cascate, elefanti e ragazze anglo-italiane che sembrano delle selvagge, perché mangiano con gli indigeni, bestemmiano e hanno negli occhi una strana disperazione, la disperazione della «gente dell'Africa»¹⁷.

Come è usuale in Flaiano, la sua prima nota è una dichiarazione di disponibilità, ma l'autore chiarisce anche le sue esigenze:

Caro Moser assieme a questa lettera, avrai l'episodio del Missionario e del Vecchio. Ho l'impressione che sia riuscito bene, ma giudica tu se vale la pena di farlo. Siamo sem-

pre in tempo a buttare tutto all'aria e a fare un altro film, di tipo tradizionale. Non ti dico questo perché dubiti della tua fede ma è che scrivendo mi sono accorto che il tema è difficile, richiede discrezione e abilità da parte degli eventuali attori. Comunque hai tempo di riflettere e prendere una decisione. Ho voluto avvisarti soltanto per farti ben capire che io amo molto le cose che faccio ma sono anche disposto a buttare tutto all'aria senza rimpianti e senza riserve mentali se la cosa presenta troppe difficoltà. Questa è la prima lettera della nostra corrispondenza. Conservale, così potrai cogliermi spesso in contraddizione. E rispondimi subito dandomi le tue impressioni sulla piccola sceneggiatura. Avvertenza: la devi rileggere daccapo, attentamente, perché ho aggiunto qualche cosetta. Mi sembra cioè di aver trovato il fatto che cercavamo. Non poteva essere esterno, ma interno. Il Missionario, malato di cancro, sapendo di dover morire lacinato dai dolori, è tentato di farla finita. Oh, molto lievemente, ma il fiume, i gorghi che tu ci farai vedere, lo attirano e non ha più morfina perché... vedrai perché. I dialoghi sono quel che sono: alcuni buoni, altri si possono migliorare e forse saranno gli attori stessi a suggerirti qualcosa. Parlo degli attori negri, beninteso, non mi faccio illusioni sugli attori bianchi. Forse l'ultimo dialogo tra il Vecchio e il Missionario nella cabina può essere portato più a fondo. Pensaci e ci penserò anch'io; per ora è indicativo. Quel che ti raccomando in questa storia (e nelle altre): orizzonti ampi, quadro sempre pieno, bei colori, la storia non è neo-realista. Ma queste cose ormai le sai meglio di me, ne abbiamo sempre discusso. Adesso parliamo un po' del film, così come si presenta a tutt'oggi. Abbiamo un primo episodio vivace, leggermente ironico nei riguardi dei bianchi, drammatico nei riguardi del bambino negro: tutto sommato una buona introduzione alla "nostra" Africa. L'ho riletto e mi sembra che se togliamo certe freddurine (tipo "soda"), il dialogo ne guadagnerà. Ma c'è tempo e faremo le cose come vanno fatte. Intanto tu prendi appunti e non fare confusione: fai una cartella per ogni episodio. Il terzo episodio, che chiude il film è simbolico, pieno di disperazione e di speranza. Il povero Missionario che va a morire incontra un "Venerdì" altrettanto sfortunato, commuoverà certamente. Il fiume farà da sottofondo. Dovremo sentire questa "poesia" (scusami la parola, non la ripeterò mai più) del FIUME e quindi dell'Africa. Io sono convinto che il fiume è un grande attore e che farà bene la sua parte. Sono anche convinto che a questo punto il pubblico accetterà la piccola simbologia del racconto, che lo porta in sfere diverse dai soliti film etnologici. È un episodio che ha novità d'impianto (non s'è mai visto niente di simile) ed è curiosamente patetico. Del Missionario non ho fatto un sant'uomo, ma un uomo che ha lottato per trent'anni in Africa, dai modi bruschi, un uomo che beve il cognac e che sa stare al mondo.

Salta agli occhi, dopo questo preambolo che il secondo episodio dev'essere tutt'altra cosa. Cioè dev'essere un episodio "positivo", pieno di coraggio, di fede, di simpatia, allegro nel ritmo, curioso nelle trovate, umano nelle conclusioni. C'è solo un difetto; che bisogna scriverlo. Ma lo scriveremo. Sono deciso a perderci un po' di tempo, ma non mi fermerò alla prima osteria. Bompani ti dirà che vedrò Tessara e che mi informerò di molte cose congolese. Mi è servito più Bompani che tutti i libri sul Congo. Vedi ad esempio la lettera che il Vecchio dà al Cacciatore e poi al Vecchio. Sono queste le trovatine di cui abbiamo bisogno, per dare verità alla trovata che ancora non abbiamo ma che cercheremo. Comunque, scrivimi se sei d'accordo. Quel che è importante è che tu voglia fare un bel film. E per fare un bel film bisogna lasciare che le storie si scrivano da sole, quando sono ben mature in testa. Questo è il mio metodo e mi sembra che le due storie ne provino la bontà. Quindi abbi pazienza e intanto scrivimi subito. Buon lavoro.

*Ennio Flaiano*¹⁸

Nell'ultima nota, di neanche un mese dopo, Flaiano rimette tutto in discussione e, facendo tesoro delle esperienze e del lavoro svolto, propone «di fare un film sganciato da ogni trama». Gli autori, «invece di fare vedere l'ippopotamo che carica», dovranno fare «vedere l'ippopotamo che viene addestrato a caricare per i film».

Ho ripensato alla mia proposta del Taccuino e mi viene il dubbio che tu l'abbia presa per una ritorsione alla tua proposta. Spero che tu non l'abbia pensato. Effettivamente, l'idea di fare un film sganciato da ogni trama comincia a sembrarmi la migliore. Mi hanno convinto di ciò le poche cose che tu mi hai raccontato: l'albergo con gli elefanti in giardino, i coccodrilli trattati come pesciolini, le turiste, la capanna del vecchio che deve morire, eccetera. Io vedo cioè un film nient'affatto convenzionale, che dia un'idea dell'Africa al di là di ogni normale piatezza. Un'Africa, tanto per intenderci, smagata, ma resa più umana, più *piccante*, con decine di piccole notazioni del genere che tu mi hai accennato. È probabile che queste notazioni si possano includere in tre storie, ma comincio a credere che sarebbe preferibile abbandonare l'idea di fare le tre storie perché ci obbligano al dialogo, *ad una recitazione*, che forse uccide tutto il resto, l'Africa e i suoi misteri. Se noi facciamo un'antologia africana, mettendoci dentro anche canzoni, balli semi-bianchi, la vita dei bianchi, i turisti, le miniere, la caccia, i fiumi, i laghi, gli stregoni eccetera, non ti sembra che sia meglio? Naturalmente bisognerà fare una decina di grosse scene, svolgere a fondo dieci, o nove, non so bene, argomenti e il resto lasciarlo come ornamento e stile del racconto. Non pensare a *Magia verde*, né a *Continente perduto*. Pensa a un film calmo, sorridente, *vero*, pensa a non barare mai con scene finte difficili. Invece di fare vedere l'ippopotamo che carica, facciamo vedere l'ippopotamo che viene addestrato a caricare per i film. Capisci? Il vantaggio di una soluzione simile è evidente. Ti darebbe in un certo senso mano libera su tutto. Ma tu sai, in principio, che devi girare ogni cosa dal suo angolo preciso, la *verità*. Tu mi dirai che il lavoro fatto sino ad ora va a monte. No, è stato necessarissimo, molte cose rimarranno, anzi ti dirò che è stato indispensabile farlo, appunto per capire che cosa volevamo fare. Dando un rigore alle nostre storie noi abbiamo finito per vedere l'Africa rigorosamente, senza compiacimenti e senza misteri inutili. Pensa a questa eventualità che ti sottopongo ancora una volta e sappimi dire qualcosa. Ti abbraccio,

*Ennio Flaiano*¹⁹

Impossibile sapere cosa sarebbe stato *Un dio nero, un diavolo bianco*, poiché la SPAI, che doveva finanziarlo, fece bancarotta nel 1957.

Diana Rüesch riporta un commento del regista trentino sullo sceneggiatore:

Moser, ci mise ben poco a capire esigenze e intenzioni del suo collaboratore, osservando argutamente come «il desiderio di Flaiano era di scrivere storie più aperte, corali, spezzettate in tanti piccoli episodi da riunire come in un mosaico, suggerendo appena le tematiche, ma lasciando allo spettatore il compito di interpretarle, di intuirne il significato. Questo, negli anni successivi, è stato il cinema che ha fatto Flaiano, soprattutto con Fellini»²⁰.

Durante il 1957 Flaiano scrive la prima scaletta per *Il Messia*, un romanzo promesso a Garzanti che non riuscirà mai a superare la soglia del provvisorio, di cui ci restano tre scalette, due capitoli scritti durante gli anni Quaranta, nonché l'articolo *Don Oreste ovvero la vocazione eccessiva*, uscito su «Documento» nell'aprile del 1941²¹. Il progetto di scrivere un libro su don Oreste De Amicis accompa-

gnerà Flaiano fino alla morte. In un appunto del 20 gennaio 1969 per l'amico Sergio Pautasso – poi curatore della prima edizione delle *Opere Complete* per i tipi della Rizzoli – scrive di un volume da intitolarsi *Un messia di provincia* e, nel febbraio del 1970, annota sul *Diario degli errori*: «Il Messia: riprenderlo sotto il punto di vista di protesta contro la vita come è vissuta oggi. Un Messia demologo, contro il matrimonio coniugale. A favore dei vecchi. Per i figli in comune. Per la tribù “libera” e ambulante»²². Ancora nel febbraio di due anni dopo, in un'intervista rilasciata a E. M. Ricciuti, si dichiarerà intenzionato a scrivere la storia «di questo parroco che oggi si chiamerebbe contestatario»²³.

Il Messia racconta di un povero prete che, dopo una disgrazia, la morte della cugina o della sorella, si ritira in un cimitero per un anno. Comincia a vagabondare per le campagne, predicando e raccogliendo proseliti fra i contadini e gli artigiani. Compie i primi miracoli e vive con alterne fortune, fino a essere arrestato e processato. Dopo vari contrasti con la polizia morirà cadendo in un fosso. Nella prima scaletta, dopo la morte, viene accolto un suo ricorso e fatta giustizia.

È evidente quanto «questo parroco che oggi si chiamerebbe contestatario», «un pretone» – come lo aveva definito Flaiano nell'articolo su don Oreste –, fosse vicino alla sensibilità del *minore*: ribelle anche lui come il “Matto”, forte come Zampanò e ingenuo come Gelsomina, ma senza né Fellini, né il patetico de *La strada*, un contestatore appunto, «contro il matrimonio coniugale. A favore dei vecchi. Per i figli in comune. Per la tribù “libera” e ambulante».

Sembra il riassunto dei ricordi che Flaiano aveva della sua infanzia, un misto di madre, padre, affetti, solitudini e viaggi.

Nel 1957 Flaiano partecipa alla stesura di *Le notti di Cabiria* e di *Un ettaro di cielo*.

Decimo incasso in una stagione che vide campione al botteghino il film *Le pillole di Ercole*, seguito, nell'ordine da *Belle, ma povere*, *Lazzarella*, *Arrivederci Roma* e da altri film disimpegnati, *Le notti di Cabiria* rappresenta, per compiutezza formale, il miglior prodotto del gruppo Flaiano, Fellini e Pinelli.

Sceneggiato in collaborazione con Pier Paolo Pasolini, che si occupò dei dialoghi, il film trova la sua specifica dimensione nel *pastiche* stilistico che lo caratterizza, in cui la componente grottesca bilancia efficacemente le tentazioni patetiche. Il personaggio di Cabiria era nato sulle scene de *Lo sceicco bianco*, dove appare per la prima volta a consolare, con il suo affetto di prostituta dabbene, il disperato marito abbandonato. La charlottiana Cabiria, tanto simile per ingenuità e infantili furbizie al primo personaggio di Chaplin, attraversa il film con un'insopprimibile/insopportabile levità, sempre alla ricerca di un marito che le permetta di uscire dalla sua bianciardiana “vita agra”.

Il film, costruito circolarmente, poiché inizia e si conclude con due atti di violenza nei confronti della sciagurata protagonista, è la storia di un intimo percorso di crescita. Il tentativo di redenzione da una vita “balorda” e senza possibilità di uscita, conduce la protagonista, in modo del tutto inatteso, a una profonda maturazione, completamente diversa dalla fallimentare parabola dei protagonisti de *Lo sceicco bianco*. Scena dopo scena, Cabiria conquista una dignità che la porta, alla fine della storia, a una coscienza “adulta”, felicemente sintetizzata dal trasognato, ma realistico, “sguardo in macchina” del finale.

Nel suo linguaggio colorito, racconta Moraldo Rossi che

rifiutata la grande città a Moraldo, il secondo figlio a Fausto, la grazia di una resurrezione a Gelsomina, poiché qualcosa bisogna sempre pur fare, Fellini ripescò la mignottella con l'ombrello pieghevole di quella notte dei gatti di pezza.

Ma non mi parlava mai del film: parlava solo di lei, Cabiria, per le amiche Cabbì.

Ricominciò a vedere Pinelli e Flaiano.

«Federico, come va con Flaiano?»

«Non lo so, sta alla finestra».

Morivo dalla voglia di saperne di più e feci la posta a Ennio, dalla libreria Rossetti.

Una sera a via Veneto, stranamente lo becco sull'altro marciapiede, quello mio personale dalla parte di Strega. Facciamo due passi in su verso Porta Pinciana.

«Ci risiamo con frati, fratini e fraticelli con contorno di illusionisti», e mi racconta di scene discusse e battagliate, delle quali Federico non mi aveva ancora fatto cenno.

Fellini prese la ragazza, il fraticello, l'illusionista... venne a patti coi papà. Divenne l'imperatore della Passeggiata Archeologica. Tralasciò i veri padroni dei ruderi: i gatti, i soli che non sentirono il bisogno di arruffianarsi Fellini. Torneranno sul balcone della svedese²⁴.

In un brano intitolato *Perché Cabiria* Flaiano racconta la nascita e lo sviluppo del personaggio. Dopo la stesura di un soggetto dilatato, gli sceneggiatori iniziarono

un duro lavoro di sterro, durato tre mesi e più, per liberare il personaggio, come noi lo vedevamo, di tutte le convenzioni e piacevolezze che invariabilmente attirava. Abbiamo scritto e inventato episodi per due film, forse anche per tre. Bisognava che il personaggio restasse sempre nel giusto, che non saltasse le righe, che arrivasse alle sue conclusioni con i suoi propri mezzi. Bisognava scartare le soluzioni allettanti, che furono molte, quelle divertenti, che furono parecchie. Il personaggio risultava abbastanza vitale, suggeriva continue idee, non disprezzabili: perché era un personaggio "esemplare", cioè non realistico, ma inventato, anche se innestato su una base reale. Alla fine trovò la sua strada da sé²⁵.

Questo «lavoro di sterro» riporta a quanto Flaiano aveva già scritto, nell'articolo *Ho parlato male de "La strada"*: «Ho denunciato certe sue fumose atmosfere, certe leziosaggini dei suoi personaggi, ho insistito affinché la favola, troppo bella, toccasse terra e le simbologie si sciogliessero nel racconto».

Poi, "il piccolo bugiardo" dà una lezione di incoerenza, prendendo le distanze dalla parte iniziale del film, dedicata alla descrizione dell'ambiente delle prostitute frequentato da Cabiria:

Come mi succede sempre alla fine di ogni lavoro, non sono riuscito ad avere una copia della sceneggiatura e quindi adesso non so dire se la sceneggiatura è buona o no. Mi sembra di ricordare che fosse buona. C'era forse un buco, la descrizione dell'ambiente delle prostitute, alla Passeggiata Archeologica. Fellini ci teneva abbastanza, io affatto. A me non sembrava necessario descrivere gratuitamente un ambiente perché il film è un'invenzione, una favola e il personaggio stesso rappresentava l'ambiente, come succede per Charlot che rappresenta il suo ambiente di vagabondi ma non ce lo descrive mai. Cabiria poteva fare a meno di ogni preparazione ambientale. Ho visto infatti il film al primo montaggio e, a mio giudizio, la parte meno interessante è proprio la descrizione della Passeggiata Archeologica, non perché sia girata male,

ma semplicemente perché ritarda le avventure della protagonista, che è una creatura assolutamente immaginaria e vive soltanto negli ambienti e nei sentimenti diversi dai suoi soliti. La tentazione di “fare l’ambiente”, col suo gergo, col suo realismo spiccio lo è sempre molto forte a Roma; ma sarà il caso di chiedersi sino a che punto non abbia contribuito a stancare il pubblico italiano del cinema “romano”²⁶.

Tuttavia, precisa:

[...] Ma questo discorso non tocca *Cabiria*, beninteso. *Cabiria* è una storia inventata pezzo per pezzo e non si affida mai al caso. La sua forza maggiore è anzi nell’innesto dell’invenzione sulla realtà. Il film che Fellini ha tratto da questa storia va oltre la sceneggiatura. Il carattere di *Cabiria* si è nel film arricchito e giustificato. È un Fellini completo, che se ne va meno per simboli, che stringe i suoi personaggi, che taglia la storia a larghi episodi, che sceglie con una matura disperazione luoghi e attori. E io in fondo sono contento di non avere una copia della sceneggiatura, perché non c’è niente di più triste che rileggere una buona sceneggiatura, dopo che se n’è visto l’ottimo film²⁷.

Certamente un «ottimo film» come *Cabiria* è meglio di «una buona sceneggiatura», ma a Flaiano non interessava un’ulteriore storia postneorealista di povertà e di squallore. *Il minore* ritrovava in *Cabiria*²⁸, ancora una volta, il dolore causato dalle “ispirazioni sbagliate”, quello provato dal *bambino* caduto nell’*inganno* dell’*anno di Brescia*, che ha sognato a occhi aperti e che si è scontrato con la dura realtà.

In *Cabiria* tornano i temi autobiografici di Flaiano che lo scrittore racconta evidenziando, con grande tenerezza, le aspettative e le sconfitte di chi commette l’errore di illudersi. Nelle “sue” storie Flaiano racconta la delusione di chi, sperando in un’altra possibilità, va incontro alla propria rovina. Questo avveniva al calabrone evocato in poesia e avverrà, qualche anno dopo, a *L’attrice*, un soggetto scritto per Milos Forman, nel 1966²⁹. Sandra³⁰, la protagonista de *L’attrice*, è una donna «non più giovanissima, ma bella, vivace, simpatica»³¹, che, essendo stata inclusa nell’elenco delle *nominations* quale attrice non protagonista, si reca negli Stati Uniti per partecipare alla notte degli Oscar. A Hollywood ha una breve storia d’amore con l’accompagnatore messo accanto dalla produzione e subito si abbandona a sogni di normalità, integrazione e famiglia. Ma Sandra non riesce a vincere l’agognata statuetta e anche il suo sogno d’amore si infrange, quando si trova di fronte alla mediocre moglie dell’amato. La vita riprende l’aspetto di sempre e lei rientra nella sua quotidiana, insoddisfacente esistenza.

Flaiano a Hollywood non arrivò mai: quando poté far porre il visto sul suo passaporto, non c’era un posto in prima classe per lui. Per la sua *attrice* sì: ma anche lei uscirà sconfitta dalla serata della premiazione: «Inutile dire che Sandra non vinse l’Oscar»³², con quel «non ci contava»³³, seguito da un «per un momento aveva creduto»³⁴, proprio come Flaiano, che riserva a Sandra un finale che è una disfatta totale.

Arbasino vede *Le notti di Cabiria* e gli scrive entusiasta:

Il “fantastico sociale” praticamente sono capaci tutti di produrlo, oramai, ma il “picaresco moderno” come quello che è messo dentro *Cabiria* mi sembra una riuscita molto rara e molto alta³⁵.

I titoli di testa del film riportano: «Un film di Federico Fellini, soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, collaboratore alla sceneggiatura Pier Paolo Pasolini, collaboratore artistico Brunello Rondi».

Le notti di Cabiria vince quattro Nastri d'Argento: De Laurentiis come produttore del migliore film, Fellini per la migliore regia, Giulietta Masina quale migliore attrice protagonista e Franca Marzi quale migliore attrice non protagonista. Fellini vince anche il David di Donatello per la miglior regia, a cui segue l'Oscar per il miglior film straniero, mentre l'interpretazione di Giulietta Masina viene premiata sia al Festival di Cannes che a quello di San Sebastián e Dino De Laurentiis riceve un David di Donatello quale miglior produttore cinematografico dell'anno.

In questo tripudio generale, Fellini gli invia un telegramma da New York, datato 26 ottobre: «Proiezione Cabiria a tutti i critici e attori teatro Broadway stop successo favoloso ti abbraccio».³⁶

Ma non tutto va così bene come sembra, perché, in realtà, l'umore dello sceneggiatore è pessimo. Flaiano è molto scontento della sua vita e della «volgarità del mondo che avanza – e che non condividiamo più». Questo malumore emerge per intero in una lettera inviata il 4 ottobre a Mino Maccari, subito dopo la morte di Leo Longanesi.

Caro Maccari, ero a Fregene quando ho saputo dai giornali la fine di Longanesi e ho pensato a te ch'eri suo vero amico e che in quest'anno hai perduto tanti amici. Volevo scriverti. Ho scritto invece un piccolo ricordo sul *Diario notturno*, di cui mi sono pentito perché ho visto che tutti si sono gettati a scrivere su Longanesi e a rivendicarlo. Volevo togliere il pezzo, non è stato possibile. Mi conforta pensare che io ho voluto soltanto ringraziarlo di quello che aveva fatto per me e mi è sembrato un saluto onesto. Ma tuttavia sono pentito; oggi è sempre meglio tacere quando le cose ci toccano davvero. C'è troppo giornalismo in giro. Sono certo, comunque, che tu hai capito la mia intenzione e non me ne vorrai se ho scritto di Longanesi.

Non aggiungo altro. La sua fine è stata un dolore per tutti quelli che gli volevano veramente bene. Ma così, ogni giorno che passa scivoliamo sempre più verso la zona dell'ombra, confortati solo dalla volgarità del mondo che avanza – e che non condividiamo più. Io sono molto vicino alla rassegnazione, spero soltanto di non cadere vittima della noia. Questo sì, lo spero – voglio sperarlo.

Un caro abbraccio
tuo Flaiano³⁷

La lettera è spedita da Fregene, dove lo scrittore aveva trascorso l'estate assieme alla moglie e a Lelè.

A novembre è ancora Garzanti a cercarlo. Si complimenta per il racconto *I giorni della sirena* pubblicato su «L'illustrazione italiana» e si augura che riprenda «la penna sul serio».³⁸ Gli propone un racconto di fantascienza e chiude con un'altra *avance*: «Mi hanno detto che Lei ha frequentato molto Camerino, che ama quella piccola città. Vorrei far fare un servizio fotografico: Le andrebbe per il futuro? Ha qualcosa da scrivermi? Anche una Lettera al Direttore, una cartella, sarebbe per me molto preziosa».³⁹

Alla fine dell'anno Flaiano scrive a Saul Steinberg, uno dei maggiori illustratori americani, di cui è buon amico, dicendogli: «Resta inteso che sei l'unico pit-

tore che si fa leggere,⁴⁰ e riceve una lettera dai coniugi Munk. Andrzej Munk era un documentarista polacco, poi passato al cinema di genere narrativo, che era andato a cercarlo sulla spiaggia di Fregene, durante l'estate⁴¹. Lo sceneggiatore divenne amico della coppia e cercò di aiutarla. Sono conservate varie lettere, in cui si fa riferimento a Masselli [Francesco Maselli?] e al produttore Moris Ergas. Il loro carteggio va avanti, fra malinconie: «Votre personne et Rome sont restés dans notre mémoire comme un bon et cher souvenir»,⁴² e timori: «Ainsi [le] pauvre film polonais perd la chance d'être présenté au grand monde»⁴³. Il film di Munk era *Eroïca* e venne poi proiettato ai Festival di Cannes e di Venezia, nel 1958.

In una lettera del dicembre del 1957, Flaiano, lamentandosi dei produttori, scrive ai Munk:

«Ce soir, quand est arrivée votre lettre, j'étais chez moi avec Fellini et nous causons de cinéma, surtout de la tristesse de nous voir rester toujours plus seuls dans ce monde cinématographique qui n'aime que les affaires. Nous faisons le compte des films refusés dans les derniers mois, le compte des idées stupides qu'on nous a proposées pour refaire le succès de *La strada*, de *Cabiria*, des *Vitelloni*, etc. Les mêmes producteurs, qui se sont battus pour ne faire pas ces films, maintenant se battent pour les "refaire". Ils chérissent le grand succès, mais toujours le succès précédent, jamais le prochain, qui peut venir seulement d'un film nouveau. Pour ça, le film que nous voudrions faire, ne plaît pas. On le trouve dangereux, difficile. Quelle tristesse!»⁴⁴

È lo stesso tono insoddisfatto della lettera inviata a Maccari e, infatti, lo scrittore prosegue, dicendosi dispiaciuto che Ergas non sia riuscito ad aiutare Munk. Poiché la situazione è delicata, Flaiano propone il nome di Dino De Laurentiis, ma: «Ce producteur n'est pas meilleur des autres, il veut faire le grand film, toujours le grand film et il croit que le grand film se fait seulement avec les américains»⁴⁵. Flaiano si sente stretto dal cinema italiano, dai produttori che vogliono fare «le grand film» e ringrazia i Munk di averlo invitato a Varsavia (dove non andrà mai) in «cette chambre où on peut voir la Vistule», poiché deve andare a Parigi e poi in Spagna, per un nuovo film con Berlanga, che non si farà, e poiché «[il] s'agit d'une bonne idée, je crois que le film restera dans nos rêves»⁴⁶. Lo scrittore rimarrà a Roma «à travailler pour les journaux, ce que je fais maintenant»⁴⁷ e chiude dicendo ai Munk: «Bon, si vous n'êtes pas rattristés par cette correspondance et si les polonais sont fidèles, écrivez-moi encore, quand vous en aurez envie»⁴⁸. «Les journaux» a cui si riferisce Flaiano sono «Il Mondo», il «Corriere della Sera», «Tempo presente», «L'Espresso» il «Corriere d'informazione» e «L'illustrazione italiana».

Il 24 maggio del 1957 viene rappresentata, al teatro Gobetti di Torino, *La donna nell'armadio*, ripresa poi al Teatro Arlecchino di Roma, con la regia di Luciano Lucignani, che dovette molto insistere per poterla rimettere in scena. Alla fine Flaiano aveva ceduto, come è documentato in una lettera del 16 novembre in cui abbondano i consigli sull'allestimento e le raccomandazioni agli attori (Agus e Bonagura). Più che l'autore del testo, Flaiano sembra il regista dello spettacolo, che fissa i tempi delle battute e spiega come devono essere interpretati i personaggi.

Il minore, stanco delle delusioni del cinema, sta per farsi distrarre dal teatro, sta cercando un nuovo asilo alle sue ansie e alle sue insoddisfazioni.

A Natale gli arriva una letterina di Fellini, che forse si è reso conto del cattivo umore del “cinghialotto”.

Caro Ennio

Posso farti tanti auguri? Da un po' di tempo ci vediamo poco, ma io ti voglio sempre tanto bene lo stesso e molte volte mi vien voglia di scriverti per dirti che sei proprio tu il mio compagno di viaggio e che spero di trovarti vicino dopo morto all'inferno. Bene; ti auguro un anno sereno senza amarezze e spero che mi si chiariscano un po' le idee e che si possa presto lavorare di nuovo insieme. Stasera ho addosso una gran malinconia e non capisco proprio più niente. Però mi fa piacere constatare che tutte le volte che mi sento così sperduto e smemorato mi viene nostalgia di te.

Un bacino dal tuo amico

*Federico*¹⁹

La lettera è illustrata a colori da Fellini: ci sono candele, una campanella natalizia e una caricatura di Flaiano vestito da Babbo Natale, con sacco in spalla e l'immancabile sigaro. Il vero stato d'animo di Babbo Natale si ritrova in questi appunti del *Diario degli errori*, gli ultimi del 1957:

L'attrice non sa recitare, ma in questi giorni è molto occupata. Deve finire alcuni quadri per la sua mostra personale, rimettere a nuovo l'appartamento, trovare un editore per il suo romanzo e infine tentare il suicidio. Le riuscirà?

(il pane di Ceri) Si arriva a una certa età nella vita e ci si accorge che i momenti migliori l'abbiamo avuti per sbaglio. Non erano diretti a noi²⁰.

Se *Le notti di Cabiria* fu il decimo incasso del 1957, *Giovani mariti*²¹ fu il trentanovesimo. Si accenna al film poiché, in un'intervista riportata da *L'avventurosa storia del cinema italiano*, il regista Mauro Bolognini, che si avvale per questo delicato racconto della collaborazione di Pier Paolo Pasolini, cita anche l'apporto di Flaiano alla sceneggiatura²². Ma di questo contributo non è rimasta traccia né sui titoli di testa del film, né fra gli appunti dello scrittore, anche se è da aggiungere che la produzione fu di Emanuele Cassuto, che sarà poi l'ispiratore de *La ragazza in vetrina*, nonché il produttore de *La notte*.

Completamente diverso da *Le notti di Cabiria* è il bozzetto *Un ettaro di cielo*, fiaba neorealistica di vago sapore zavattiniano scritta dal regista Aglaucio Casadio ispirandosi a un fatto di cronaca (come recitano i titoli di testa), sceneggiata dallo stesso Casadio con Tonino Guerra ed Elio Petri, mentre Flaiano figura come collaboratore alla sceneggiatura. Il film, scritto e girato nel 1957 ma distribuito nel maggio del 1958, è la storia di un ciarlatano, un mercante di sogni che alla fiera del paese – vicino alle paludi di Comacchio – decide di vendere ai poveri e ingenui contadini del luogo, anziché pomate e pozioni, un pezzo di cielo per viverci. Il tono del racconto è lieve e fiabesco e, infatti, l'avventura dei vecchietti che decidono di uccidersi per conquistare la loro porzione di cielo si trasformerà in una gran pescata d'anguille. La stessa pesca miracolosa del contemporaneo *Adriano*, uno dei due brevi romanzi che compongono *Una e una notte*, ma senza delusioni, né rimpianti. Interpretato da Marcello Mastroianni e girato in un nord povero e sottosviluppato, sconosciuto al grande pubblico, il film fu

un insuccesso, non soltanto per l'esilità della trama – le favole di stampo zavattiniano non furono quasi mai molto gradite alle vaste platee – ma anche per la mano poco felice dell'esordiente regista, il cui lavoro fece scrivere a Francis Bolen: «Stile teatrale e mancanza di disinvoltura caratterizzano questo film pur troppo sballato, malgrado alcuni brillanti ma troppo brevi momenti»⁵³.

NOTE

¹ Ma con tutt'altro tono.

² ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 83.

³ *Ivi*.

⁴ ENNIO FLAIANO, *Progetto Proust. Una sceneggiatura per «La recherche du temps perdu»*, a cura di Maria Sepa, Milano, Bompiani, 1989.

⁵ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 84.

⁶ Intento ad interpretare il Conte Dino Giocondo della Fiaba nell'unico film italiano con Marlene Dietrich, *Montecarlo*, un'ambiziosa coproduzione Titanus diretta da Sam Taylor e scritta anche da quel Marcello Girosi con cui aveva polemizzato Flaiano durante la stesura della sceneggiatura de *Il segno di Venere*. Nella lettera alla d'Amico, lo scrittore le racconta, ironicamente divertito, di avere incontrato Renato Rascel e Alberto Rabagliati, che figurano fra gli interpreti di *Montecarlo*.

⁷ Cfr. p. 65.

⁸ ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., pp. 47-87.

⁹ Rosetta Flaiano ricorda l'amore del marito per Valéry Larbaud, in *Flaiano: i suoi libri, le sue letture, gli anni Trenta e Quaranta*, «Cartevive», I, settembre 1990, pp. 9-12.

¹⁰ *La fiaba di Barnabooth e Florrie*, «La Repubblica-Mercurio», 14 ottobre 1989, p. 9. Flaiano aveva ipotizzato vari titoli provvisori: *Segreto*, *Divertimento*, *Il Miliardario* e *Duetto*.

¹¹ ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., p. 212.

¹² ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 536.

¹³ ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., p. 101.

¹⁴ Nel 1959, quando Arbasino riuscirà a pubblicare il suo primo libro, *Anonimo Lombardo*, per bocca del suo narratore esporrà la propria genealogia letteraria citando, accanto a tre anziani zii: Gadda, Comisso e Palazzeschi, anche due zii giovani: Bassani e Flaiano.

¹⁵ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 110. Vicari, nel numero 10 della «Settimana Incom» del 1956, nella rubrica *Lettere* aveva incluso Flaiano, con Landolfi, Delfini, Fenoglio, Montella e Rea, tra gli scrittori capaci di contrapporsi alla «piattezza» della letteratura ufficiale.

¹⁶ Nella nota alla lettera 92 di ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 484, Diana Rüesch scrive: «Moser ci informa che a *Continente perduto* avrebbe dovuto partecipare anche Flaiano accompagnandolo in Indonesia ma, all'ultimo momento, lo scrittore si era ritirato».

¹⁷ *Ivi*, p. 102.

¹⁸ *Ivi*, pp. 95-96.

¹⁹ *Ivi*, pp. 122-123.

²⁰ DIANA RÜESCH, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. XIX.

²¹ La casa editrice Scheiwiller di Milano ha pubblicato *Il Messia*, a cura di Emma Giammattei, nel 1982. Cfr. anche *Note ai testi*, in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 1264-1269.

²² ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 434.

²³ ENRICO MARIA RICCIUTI, *Gli abruzzesi del Cupolone: lo scrittore Ennio Flaiano. «La mania dei grattacieli distrugge la mia terra»*, «Il Messaggero», 25 febbraio 1972.

- 24 MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., pp. 88-89.
- 25 GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 88.
- 26 *Ivi*.
- 27 *Ivi*.
- 28 Così come in entrambe le versioni de *La ladra*, in *Le bambole*, nel *Marziano a Roma*, in *L'amore verrà dopo*, in *Calabuch* e nei deliri mistici di don Oreste.
- 29 ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., pp. 103-114.
- 30 «C'è un'attrice (mettiamo sia Sandra Milo, comunque la chiameremo Sandra)», *ivi*, p. 103.
- 31 *Ivi*, p. 104.
- 32 *Ivi*, p. 108.
- 33 *Ivi*.
- 34 *Ivi*.
- 35 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 140.
- 36 *Ivi*.
- 37 *Ivi*, p. 139.
- 38 *Ivi*, p. 144.
- 39 *Ivi*.
- 40 *Ivi*, p. 147.
- 41 Flaiano, nel *Diario degli errori*, scrive: «16 ottobre. Ultimo bagno. Solo sulla spiaggia, sto in acqua, vedo arrivare un uomo che mi guarda e si ferma sulla riva ad aspettarmi. Quando esco dall'acqua, dice: "Il Signor Flaiano?". Mi aspettano a Roma alle 3 per una proiezione di un film polacco – *Eroica*. – Conosco il timido Munch e sua moglie, un'Ofelia invecchiata e palpitante». *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 313.
- 42 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, p. 146.
- 43 *Ivi*, p. 157.
- 44 *Ivi*, p. 159.
- 45 *Ivi*.
- 46 *Ivi*, p. 160. La censura spagnola aveva bloccato da più di un anno *Los jueves, milagro*, il film di Berlanga successivo a *Calabuch* e il regista, che stava progettando un film su «un hidalgo de provincias, Don Juan de nombre y de aventuras, noble y arruinado» desiderava lavorare ancora con Flaiano. Il film non si fece e Berlanga diresse *Plácido*. I due collaborarono di nuovo nel 1962 per *La ballata del boia*.
- 47 *Ivi*.
- 48 *Ivi*.
- 49 *Ivi*, p. 162.
- 50 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 313-314.
- 51 Regia di Mauro Bolognini, soggetto e sceneggiatura Enzo Curreli, Pasquale Festa Campanile, Pier Paolo Pasolini e Mauro Bolognini; prodotto da Emanuele Cassutto per la Nepi Film (Roma) e per la Zodiac Film (Parigi).
- 52 FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 350.
- 53 «Bianco e Nero», 9, settembre 1958, ora in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 39.



Disegno di Ennio Flaiano per la pubblicazione del *Diario notturno*.

11.

FREGENE, VIA VENETO E «LA DOLCE VITA»

All'inizio del 1958 Flaiano torna in Svizzera, per ricoverare nuovamente la figlia. Il 28 aprile lo scrittore confida a Mario Missiroli, direttore del «Corriere della Sera»: «Quando le cose non vanno bene passa ogni voglia di scrivere [...] per fare qualcosa di buono o almeno di passabile ho bisogno di calma che in questi tempi mi è mancata»¹. Infatti, nell'anno, Flaiano pubblica solo sei articoli sul «Corriere della Sera» e uno sul «Corriere dell'informazione», nonché il racconto *Una e una notte* sulle pagine de «Il Mondo». Contemporaneamente vengono distribuiti due film alla cui stesura anch'egli partecipa: *Racconti d'estate* e *Fortunella*.

Racconti d'estate di Gianni Francolini si ispira a un'idea di Moravia², che aveva già collaborato con il regista in *Racconti romani*. Entrambi parteciparono alla sceneggiatura scritta assieme a Sergio Amidei, Edoardo Anton, René Barjavel, Rodolfo Sonego, Alberto Sordi e Flaiano. Concepito con l'intento di farne un facile successo stagionale, *Racconti d'estate* s'inserisce nel filone dei film a episodi e annovera, tra gli interpreti, i tipici protagonisti del genere: Sordi, limitato ancora al ruolo di macchietta, Marcello Mastroianni e Franco Fabrizi, mentre tra le donne ci sono Dorian Gray, Silva Koscina e Michèle Morgan. Il film fu un'operazione commerciale vincente, con un incasso di oltre 681 milioni, il nono della stagione.

Partendo dall'idea di Moravia, gli sceneggiatori costruirono una serie di storie in apparenza gradevoli e amene che s'intrecciano fra loro, ma che in realtà si rivelarono molto critiche nei confronti del costume italiano, con mariti che si comportano come protettori, prostitute, mantenuti e avventuriere pentite. Senza compiacimenti, il film descrive le miserie, le ambizioni e le frustrazioni della piccola borghesia, con toni non usuali in questo genere di commedie, tanto che Arturo Lanocita, sul «Corriere della Sera», scrisse: «Storie acri: qualcuna, come quella della cantante e del suo drudo, sconcertante addirittura. Il cielo e il mare della Riviera le vestono di luce e di fascino, ma tutte contengono tossico [...] fra verismo e sarcasmo [...] l'una vicenda s'inserisce nell'altra perfettamente, grazie all'ottima sceneggiatura»³. Su «La Notte», Morando Morandini aggiunse: «Si sente che alla sceneggiatura hanno posto mano scrittori come Moravia, Amidei, Sonego e così sotto la superficialità brillante di questo affresco balneare [...] si sente pulsare la vita che [...] è pur sempre una cosa maledettamente seria. È il merito più grande di questi *Racconti d'estate* che, per conto nostro, val anche più dei garbati *Racconti romani*»⁴.

Se il risultato finale di *Racconti d'estate* andò oltre le più lusinghiere attese, diverso destino ebbe *Fortunella*, un'ingenua sognatrice che potrebbe essere la sorella della Cabiria prostituta della Passeggiata Archeologica. Scritta subito dopo *Le notti di Cabiria* dal medesimo trio (Pinelli, Fellini e Flaiano, che firmano soggetto e sceneggiatura)⁵, la vicenda di Nanda Diotallevi, detta Fortunella, è interpretata dalla stessa Masina, non più prostituta ma rigattiera di Porta Portese, la quale non sogna il matrimonio redentore, ma di essere riconosciuta dal proprio padre, poiché crede di essere la figlia del ricco Principe Guidobaldi.

Il film narra una storia tipicamente felliniana, in cui la protagonista prende coscienza di sé come Cabiria e, abbandonato il suo convivente che si comporta come Zampanò, si rifugia in una compagnia di guitti che sembra uscita da *Luci del varietà*, per poi decidere di vivere raminga come Gelsomina. Il film fu concepito come un omaggio del regista alla moglie Giulietta, con un cast tutto felliniano: Nino Rota, Aldo Tonti, Alberto Sordi, Franca Marzi e Aldo Silvani⁶. Il produttore era ancora una volta De Laurentiis.

Se si confronta la trama di questo film felliniano, anche se non diretto da Fellini, con il pessimismo tipico delle "ispirazioni sbagliate" narrate da Flaiano, è facile avvedersi della lontananza esistente fra i due autori, poiché tutti i film realizzati da Fellini dopo l'insuccesso de *Lo sceicco bianco* si concludono in un modo decisamente aperto (*Le notti di Cabiria*, *I Vitelloni*, *La dolce vita*), oppure rimandano alla consolazione di una possibile catarsi religiosa (*La strada* e *Il bidone*). Una caratteristica che risulta ancora più evidente in *S¹/₂*, in cui la problematica conclusione prevista dalla sceneggiatura scritta da Fellini, Flaiano e Pinelli fu completamente ribaltata dal regista riminese, in fase di montaggio⁷.

Tornando a *Fortunella* bisogna ricordare che nonostante Fellini fosse il vero demiurgo di tutta l'operazione, la regia del film fu di Eduardo De Filippo⁸, con risultati che la critica giudicò deludenti. Scrisse Tino Ranieri, su «Bianco e Nero»: «Così com'è *Fortunella* ci sembra un'occasione sciupata, una prova generale d'un film, non un film seriamente finito»⁹. Nell'articolo di Ranieri si apprende che, in sede di post-produzione, De Laurentiis aveva proposto a Fellini di supervisionare il film, ma senza risultato.

Secondo Moraldo Rossi, Fellini ideò *Fortunella* «per non avere tra i piedi Giulietta nel momento più duro della preparazione della *Dolce vita*»¹⁰.

In marzo Flaiano riceve dalla California una lettera di Jean Renoir, a cui aveva scritto per cercare di coinvolgerlo nel progetto di un film tratto da *Tempo di uccidere*. Ma il libro è ancora bloccato, prigioniero delle varie società-ombra francesi dietro cui si cela Darryl F. Zanuck.

Il 1958 è soprattutto l'anno della stesura de *La dolce vita*. Flaiano passa l'estate nella villa di Fellini a Fregene, con il regista e con Pinelli, per scrivere la sceneggiatura del film, che verrà realizzato l'anno successivo e verrà distribuito nel febbraio del 1960.

Fra settembre e dicembre si reca due volte a Parigi e ad Amsterdam. Da quest'ultima esperienza Flaiano trarrà spunto per il film *La ragazza in vetrina*, diretto due anni dopo da Luciano Emmer. A Parigi ritrova Pagliero e conosce Jean Genet.

Tra la fine del 1958 e i primi mesi del 1959, Flaiano avvia un carteggio con Daniel Anselme¹¹, conosciuto a Parigi, per un adattamento del romanzo *Les fai-*

néants dans la vallée fertile di Albert Cossery. Poi si reca nuovamente in Francia, durante la primavera, per la realizzazione di *L'épouwantail*, una sceneggiatura da scrivere con Louis Malle, tratta dal romanzo *Rapture in my rags* di Phillis Hastings. Anche su *L'épouwantail* esiste un'intensa e interessante corrispondenza con Malle, con il produttore André Hakim e con Daniel Anselme. Il film non si fece per problemi di produzione e di diritti¹². Il regista francese, in una lettera datata 7 luglio, aveva scritto a Flaiano:

Et pardon, mille fois pardon, Ennio, pour cette lettre, fumeuse, incomplète, maladroitte, sûrement énervante, pleine de contradictions, et qui ne contient pas le dixième de ce que j'aurais à te dire. Mais c'est sûrement le plus beau témoignage d'admiration pour ton travail que je puisse te donner. *Jamais*, Ennio, *jamais* je n'ai travaillé aussi facilement, aussi fougusement sur un sujet! C'est rudement bon signe, et je te remercie, du fond du cœur¹³.

Il 10 settembre Malle si rassegna al destino e gli comunica, abbracciandolo, che «si finalmente *L'épouwantail* ne se fait pas, je ferai peut-être un autre film en Novembre, un film comique»¹⁴. Il «film comique» è *Zazie dans le métro* e Louis Malle, che all'epoca aveva ventisette anni, aveva già diretto *Ascenseur pour l'échafaud* e *Les amants*, due fra le sue opere migliori.

Alcuni mesi prima, il 15 giugno, moriva, all'Ospedale Policlinico di Roma, il poeta Cardarelli, a cui Flaiano era legato da una profonda amicizia. Durante un'intervista televisiva, l'abruzzese aveva confessato:

Ho fatto un lungo giro per evitare Cardarelli, avevo fretta e ho commesso questa piccola vigliaccheria, ma anche altri amici lo fanno. Dalle otto del mattino Cardarelli scende dalla sua pensione che è sopra il caffè Strega e siede al primo tavolo dello stesso caffè davanti al portone di casa. Uno strano morbo che gli raggela le gambe obbliga Cardarelli a indossare tutto il suo guardaroba ogni volta che esce di casa e deve abbandonare la stufa alla quale vive ormai attaccato. Per tutta la giornata Cardarelli è al caffè, conservando un orario preciso, dalle 8 all'una, intervallo di un'ora per il pranzo, e poi dalle 2 alle 8, alle 8 si ritira nella sua stanza entra nel letto e comincia le sue titaniche lotte con l'insonnia che lo abbandona all'alba¹⁵.

Chissà quanto il cinquantenne Flaiano, osservando la solitudine dell'anziano Cardarelli, poteva temere per sé un simile destino?¹⁶ Molti anni dopo, nel 1970, nel racconto *Oh Bombay!*¹⁷, Flaiano descriverà lo stupore del protagonista Adamante, un maturo omosessuale che, di fronte alla propria immagine riflessa in uno specchio, non vi si riconosce, perché vede «un uomo avanti con gli anni, affaticato e dal volto bianco»¹⁸.

Nell'ottobre del 1958, scrive al Professor Fredi Chiappelli, in Svizzera: «Io vivo a Roma, abbastanza solo, e non capisco bene se ciò che scrivo serve a qualcosa. Certe volte mi viene il sospetto che non serva a niente e che tutto si riduca a un vano esercizio»¹⁹. Termina augurandosi di «fare una scappata a Montreux, dove mi attira il ricordo di una calma, che qui mi sembra perduta»²⁰.

In una lettera a Cesare Cavallari²¹, datata 13 marzo 1959, si legge:

Io non sono uno scrittore, tento di scrivere e mi rendo conto, ogni giorno di più, che è molto difficile. (È difficile persino scrivere una lettera, voglia dunque perdonarmi se non sono eloquente). La vita che si offre oggi all'osservazione di un autore è varia e

impetuosa, soverchiante, mille fatti sorprendono e addolorano, pochi incontri aprono il cuore alla speranza²².

Ma il “non scrittore” è in buona compagnia nel suo malcontento, visto che Michelangelo Antonioni²³, il 5 maggio, annunciando a Flaiano una loro prossima collaborazione (i due scriveranno, con Tonino Guerra, di lì a pochi mesi, *La notte*), conclude:

Salutami Malle, digli che con molto dispiacere ho rivisto il suo film orribilmente tagliato in Italia. Ma quando se ne andranno questi sciagurati. Mai, purtroppo. Davvero arriveremo alle catacombe laiche! Ti saluto
*Michelangelo*²⁴.

Nel 1959 Flaiano lascia quasi da parte il *Diario degli errori*, sede delle sue riflessioni più intime, su cui riporta solo un paio di pagine, riferite al viaggio a Parigi. Prosegue la collaborazione col «Corriere della Sera» e col «Corriere d'informazione»²⁵ e pubblica due racconti sull'«Illustrazione Igea». Alberto Mondadori gli scrive, perché terrebbe «moltissimo ad inserire il Suo nome tra quelli dei miei autori che più mi stanno a cuore»²⁶.

Alcuni epigrammi, con il titolo *Lettere e lamenti*, vengono pubblicati su «Tempo presente»²⁷, altri su «L'Almanacco del Pesce d'Oro 1960»²⁸, edito da Vanni Scheiwiller. Inoltre gli *Inediti di noto anonimo abruzzese*²⁹, quattro poesie fra cui *Souvenir* dedicata all'amico Mino Maccari, appaiono su «L'Antipatico, almanacco per il 1960». È del 1959 anche *Lettera*, una poesia di Flaiano inserita in *Giro a vuoto*, un recital teatrale di Laura Betti³⁰.

Alla fine degli anni Cinquanta lo scrittore ricorrerà spesso alla poesia, sia sulle riviste, che nei testi teatrali e nel romanzo *Una e una notte*, rivelandosi nettamente meno “bugiardo”, più esplicito e diretto del solito. Si ha la sensazione che lo scrittore arrivi negli epigrammi al suo io più segreto, senza il timore di confessarsi. Infatti, se nella *Lettera al cinema*, già riportata nelle pagine precedenti, era bonariamente deriso l'aspirante attore che aveva «scritto un film, tutto della mia vita, da quando ero orfano fino al '56», in un'altra poesia degli inizi degli anni Sessanta, Flaiano mette in ridicolo se stesso (e non più un suo personaggio), augurandosi dal cinema un mondo di sogno e di felicità:

Datemi un film americano
di cui non conosca l'autore
per bearmici un paio d'ore
in un cinema fuori mano.

Svegliarsi verso la fine
in tempo per la pubblicità
del prossimo film su Frine...
Questa è la felicità.

Io voglio vincere il tedio.
La virtù dell'intellettuale
sta nel sentirsi uguale

allo spettatore medio.
 Rifiuto il cinema d'arte
 che suscita tante discussioni.
 Esteti e filosofi culattoni,
 non confondiamo le carte.

Datemi un film di passione
 con una realtà riconoscibile
 perché sia resa possibile
 la generale masturbazione³¹.

In questo periodo Flaiano si sente ancora una volta *ingannato*. Anche il cinema lo ha deluso e, ancora una volta, il «successo in fondo è un malinteso». Come il protagonista della *Lettera al cinema*, sembra dire: «La vita qua, è meglio non parlarne», infatti in questa poesia si augura di «vincere il tedio», come già sperava «soltanto di non cadere vittima della noia», quando scriveva a Maccari, dopo il successo de *Le notti di Cabiria*.

Nell'aprile del 1959 la casa editrice Bompiani pubblica *Una e una notte*, che contiene due racconti legati dal medesimo sfondo romano: *Una e una notte* e *Adriano*. Il primo, già pubblicato in tre puntate su «Il Mondo» nel 1958³², narra del solito vitellone romano, il giornalista Graziano, che nella sua meschinità riesce a rendere banale anche l'unico episodio «diverso» che gli capita di vivere, l'incontro con un gruppo di marziani. Alla fine della sua avventura, Graziano si ritroverà, al mattino, da solo nell'agiata piazza Ungheria, pronto ad abbandonarsi di nuovo alla sua aurea mediocrità.

Adriano è scritto in modo molto più frammentario, costruito con piccole strutture narrative compiute, episodi che si svolgono alla luce di un passato imponente, fra le vestigia architettoniche della romanità e uno squallido presente. Il racconto accompagna il protagonista attraverso varie epifanie negative, in cui il disincanto regna sovrano, come nel capitolo intitolato *La luna nuova*, che narra la visita di Adriano su di un set cinematografico, mentre un amico regista sta girando una scena in cui delle prostitute vanno in pellegrinaggio in un «sanctuario della campagna romana»³³. Il riferimento a *Le notti di Cabiria* è evidente. Flaiano aggiunge miseria a miseria e rende l'atmosfera ancora più amara, raccontando le angosce di una comparsa che spera «veramente» nel miracolo.

Nella chiusa del capitolo V, *I giorni della sirena*, è raccontato un episodio che riporta al finale de *La dolce vita*, con un pesce, una sirena o qualche altra cosa d'indefinito e di misterioso, che giunge a riva, portato dalle onde. Il racconto si chiude con la confessione malinconica del protagonista/narratore, dietro il quale si intravede Flaiano, che, sentendo le risate e gli applausi dei vicini che guardano la televisione, pensa: «Questi applausi mi incuriosiscono come un fenomeno di generosità collettiva, di ansia di sopravvivere, ma non fino al punto di voler conoscere a che cosa e a chi sono diretti»³⁴.

Giacinto Spagnoletti, nel suo intervento al Convegno per il decennale della morte di Flaiano, aveva così commentato *Una e una notte*: «Come ridurre a porzioni quotidiane, risibili, una vicenda vissuta in modo inaudito. O peggio, come darle l'importanza di una mera vacanza cinicamente strappata alla

normalità»³⁵, mentre il tema di *Adriano*, sempre citando Spagnoletti, si riassume in: «Come essere e restare se stessi tra le squallide apparenze quotidiane di Roma»³⁶.

Flaiano aveva premesso ai due racconti una breve nota, in cui, pur ribadendone le differenze, invitava a leggerli come le facce di una stessa medaglia, poiché «un po' d'esperienza ci insegna che pari e dispari sono segnati sullo stesso dado e che il dramma e la farsa accompagnano a vicenda un personaggio indeciso o semplicemente mediocre»³⁷. I «personaggi indecisi o semplicemente mediocri» di Flaiano sono ormai imm modificabili, sia che incontrino i marziani sia che, come scriveva Spagnoletti, s'inoltrino «tra le squallide apparenze quotidiane di Roma»: non hanno alcuna volontà (o possibilità) di cambiamento, la sola cosa esistente è il presente, l'*bic et nunc*. Nei due racconti non esiste più neanche la possibilità dell'infelicità dopo la delusione. Mentre Flaiano rimpiange Cardarelli, i suoi protagonisti Adriano e Graziano hanno smesso ormai di sognare, non vedono e comunque non capiscono, non hanno neanche più «ispirazioni sbagliate»³⁸.

Durante l'anno collabora alla sceneggiatura *Giochi di società*, nata da un soggetto di Luigi Zampa, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa, ma il film non sarà mai realizzato. Prepara un breve soggetto, anch'esso mai realizzato, *Le ferie non godute*, ispirato a *Una e una notte*. Come per il Graziano di *Una e una notte*, le «ferie non godute» sono un'occasione che il protagonista non sa cogliere, incapace di comprendere quello che gli accade attorno, perso nell'imbarbarimento collettivo.

Ma il più grande affresco di quest'imbarbarimento collettivo fu *La dolce vita*.

La nascita de *La dolce vita* è stata raccontata da Flaiano in tre articoli apparsi su «L'Europeo», nel luglio del 1962, intitolati *Fogli di via Veneto*³⁹. Gli articoli raccolgono appunti scritti in un arco di tempo di circa dieci anni⁴⁰. I brani non sono riportati in ordine cronologico, ma presi, lasciati e ricominciati dopo qualche pagina. Infatti Flaiano scrive: «Cose disparate che si mescolano poco chiaramente non solo nella memoria ma anche in un diario»⁴¹.

Dedicati al ricordo di «una strada, un film, un vecchio poeta»⁴², i *Fogli di via Veneto* parlano della decadenza di via Veneto, della nascita de *La dolce vita* e della figura di Cardarelli⁴³. Nella prima nota, datata giugno 1958, Flaiano scrive: «Sto lavorando, con Fellini e Tullio Pinelli, a rispolverare una nostra vecchia idea per un film, quella del giovane provinciale che viene a Roma per fare il giornalista»⁴⁴, ovvero il progetto di *Moraldo in città*. Ma, Flaiano aggiunge, «Fellini vuole adeguarla ai tempi, dare un ritratto di questa «società dei caffè» che folleggia fra l'eroticismo, l'alienazione, la noia e l'improvviso benessere»⁴⁵. A differenza della prima idea, basata sulla figura del protagonista, il regista vuole descrivere il tramonto di una «società che, passato lo spavento della guerra fredda [...] prospera un po' dappertutto»⁴⁶, in una Roma, che «per una mescolanza di sacro e profano, di vecchio e di nuovo, per l'arrivo massiccio di stranieri, per il cinema, presenta caratteri più aggressivi, sub tropicali»⁴⁷.

Flaiano, dopo avere scritto che il film si intollererà *La dolce vita* e che lui, Fellini e Pinelli non hanno «scritto ancora una riga»⁴⁸, aggiunge

vagamente prendiamo appunti e andiamo in giro per rinfrescarci i luoghi della memoria. In questi ultimi tempi Roma si è dilatata, distorta, arricchita. Gli scandali vi scoppiano con la violenza dei temporali d'estate, la gente vive all'aperto, si annusa, si studia, invade le trattorie, i cinema, le strade, lascia le sue automobili in quelle stesse piazze che una volta ci incantavano per il loro nitore architettonico e che adesso sembrano garages. Uno dei nostri luoghi dovrà essere forzatamente via Veneto, che diventa sempre più festaiola; e stasera vi ho fatto una passeggiata di proposito, cercando di vederla lucidamente. Com'è cambiata dal '50, da quando vi arrivavo a piedi ogni mattina attraverso Villa Borghese⁴⁹.

Dopo questi primi appunti, datati giugno 1958, Flaiano passa a parlare del 1961, torna al 1952 per poi riprendere col giugno 1958. In questa nota è descritta una delle prime scene: il giovane protagonista risale a piedi via Veneto, senza un soldo, ma colmo di aspettative e affascinato dalla folla e dai caffè. Ma è già annunciata la delusione imminente:

La realtà è migliore, in un certo senso: più agghiacciante. I caffè della strada si sono tutti rinnovati e così vistosamente che si pensa alla loro solitudine invernale quando – finita la bella stagione – la loro gaiezza resterà inutilizzata e susciterà malinconia, come un luna-park sotto la pioggia. I cattivi arredatori interpretano bene la nostra sete di sfarzo, e il Caffè – vecchio baluardo della borghesia – è diventato la mostra del mobiliere. Sono spariti i divani foderati di cuoio e di velluto, gli specchi che moltiplicavano le prospettive, i camerieri sordi e vulnerabili e i tavoli di marmo sui quali si poteva disegnare. Adesso i caffè sembrano alcove, padiglioni di cura, tombe di famiglia⁵⁰.

Già dalla terza annotazione il piano narrativo si sposta, nel descrivere un personaggio «che si è lasciato adottare da quella stessa società che lui disprezza»⁵¹. Alla malinconia subentra lo spirito critico, come si può cogliere nella descrizione del cinico *alter ego* del protagonista, il fotografo «Paparazzo»: «Fellini ha ben chiaro in testa il personaggio, ne conosce il modello: un reporter d'agenzia, di cui mi racconta una storia abbastanza atroce»⁵².

Flaiano tornerà a parlare del film a settembre del 1958:

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 speranza⁵³.

Ma, ai critici e ai produttori che li guardano desolati, Flaiano risponde citando Eliot: «Il pubblico vuole soltanto un po' di spogliarello, ma quel che conta è ciò che riusciamo a fare alle sue spalle, senza che se ne accorga»⁵⁴.

Naturalmente, anche Moraldo Rossi ha i suoi ricordi sulla stesura de *La dolce vita*. Racconta, infatti, come Fellini si lamentasse con lui del pigro e testardo abruzzese:

«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»⁵⁵.

La dolce vita si rivelò un clamoroso successo, con cui Fellini vinse nel 1960 un altro David di Donatello e la Palma d'oro a Cannes, a cui seguirono, due anni

dopo, varie candidature al Premio Oscar, fra cui quelle del regista e degli sceneggiatori. Nel 1961 Fellini, Flaiano e Pinelli vinsero il Nastro d'Argento per il soggetto originale e Marcello Mastroianni vinse il premio quale miglior attore protagonista, mentre Piero Gherardi nel 1962 fu premiato per la migliore scenografia e con l'Oscar quale miglior costumista.

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 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 crede⁵⁶.

Fellini invece racconta così la sua *factory*:

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 irreali.

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...*⁵⁷

Ma se l'apparente disordine in cui lavorava Fellini fa chiaramente parte "anche" della leggenda del "gran bugiardo", è pur vero che molti sono stati i suoi complici, amici e sodali coinvolti nei suoi giochi, tanto che Mastroianni, parlando della sua partecipazione a *La dolce vita*, raccontava che quando il

regista chiese a Flaiano di prendere il copione del film per mostrarglielo, tutto quello che questi gli porse furono pochi fogli bianchi con dei disegni del regista⁵⁸.

Su «Il Paese» del 13 febbraio del 1960 venne pubblicata un'intervista di Daisy Perrotti allo sceneggiatore, che raccontava, dal suo punto di vista, il rapporto col maestro riminese. Alla domanda della giornalista: «Come giungete – lei e Fellini – al soggetto?» Flaiano rispose:

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 personaggi⁵⁹.

Sul rapporto fra Fellini e Flaiano, aggiunge utili informazioni anche Brunello Rondi, che così lo descrive:

Per quanto riguarda Flaiano devo dire che il rapporto con lui è sempre stato molto misterioso, nel senso che Fellini, sagacemente e quasi con tecnica strategica da Giulio Cesare, 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. Se dovessi dar retta a quel che mi è stato detto 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 Flaiano⁶⁰.

A parte il «luccichio intellettuale», Rondi racconta un Flaiano che contribuisce al lavoro di gruppo con un «apporto satirico, critico, negativo», confermando il suo ruolo “a levare”, a disciplinare l'immaginazione del regista riminese. Un po' quello che si era già letto sia nell'articolo *Ho parlato male de “La strada”* sia nel brano *Perché Cabiria*. Per amor di cronaca, vanno anche ricordate le polemiche fra Brunello Rondi e Flaiano circa la paternità di alcune scene molto celebri del film, prima fra tutte quella della Ekberg che fa il bagno nella fontana di Trevi⁶¹.

Già la Perrotti, nella citata intervista, aveva rimarcato la complessità del rapporto tra Flaiano e Fellini, evidenziando i modi rigorosi, chiari, inequivocabili, il carattere concreto del primo, rispetto alla fantasia del secondo.

I titoli di testa del film recitano: «Soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, collaboratore alla sceneggiatura Brunello Rondi», mentre sul volume edito dalla Cappelli, quello curato da Tullio Kezich, è scritto: «Soggetto di Federico Fellini – Tullio Pinelli – Ennio Flaiano; sceneggiatura Fellini – Flaiano – Pinelli – Brunello Rondi»⁶².

Scrive Lucilla Sergiacomo, nel suo *Invito alla lettura di Flaiano*:

Nel contesto degli eventi che nel dopoguerra trasformarono l'Italia si inseriscono le microstorie dei personaggi flaianei e felliniani, figure al margine o protagoniste di avventure vissute nella periferia romana o in vagabonde peregrinazioni, viste e narrate con un atteggiamento oscillante tra l'affetto e l'ironia. La traduzione cinematografica più riuscita di queste tematiche fu *La dolce vita*, l'unico film felliniano dove il discorso sull'«uomo inesistente», gettato nel marasma del mondo senza nemmeno più il bagaglio delle speranze e delle illusioni, si allarga dall'individuo alla società, fonden-

do autobiografia e sociologia. Su questa impostazione del film, secondo l'opinione dello storico del cinema Fernaldo Di Giammatteo, non poté non incidere la presenza di Flaiano, né d'altra parte si può negare che certi episodi della *Dolce vita* appaiono, a chi conosca l'opera flaianea, l'esatta traduzione di certi suoi racconti. Si pensi ad esempio alla sequenza dell'orgia nella villa di Fregene, che ricalca da vicino il racconto *La penultima cena*, o a certi personaggi tipicamente flaianei, come l'intellettuale Steiner, ispirato palesemente al clima pannunziano del «Mondo», oppure alle descrizioni di via Veneto, a cui Flaiano aveva dedicato una serie di pagine, *Fogli di via Veneto*, poi inserite ne *La solitudine del satiro*. Tante componenti tematiche e molti caratteri dei personaggi del film sono inoltre in sintonia con la commedia coeva *Un marziano a Roma*, il cui soggetto era però apparso sul «Mondo» diversi anni prima, nel novembre del 1954.

Nonostante i successi e i riconoscimenti di critica e di pubblico ottenuti dai film girati insieme e l'amicizia che estendeva il loro sodalizio anche al privato, quello tra Flaiano e Fellini non fu un rapporto facile, pur se molto accomunava questi due intellettuali provenienti dalla provincia e trapiantati a Roma, che per anni continuarono a guardare la complessa realtà metropolitana con innocente, moralistico stupore, e anche a ritrarla con ironico, grottesco disincanto. Fellini si risentiva quando gli chiedevano se Flaiano avesse sprecato il suo talento letterario lavorando per il cinema, ritenendo che, attento e sensibile com'era, avesse sempre sentito il cinema molto più vicino alla vita di quanto non lo fosse il gruppo degli intellettuali romani da cui proveniva. Pur ricordandolo alla sua scomparsa con affetto e stima per la sua intelligenza e la sua umanità, Fellini in alcune occasioni lasciò però cadere anche delle valutazioni riduttive sul contributo di Flaiano alle sceneggiature, sottolineando il fatto che lo scrittore non le stendeva materialmente, tecnicamente, mentre erano preziose le sue folgoranti battute. Colpisce però che in una lunga intervista fatta al regista da Rita Cirio, Fellini, ricostruendo le tappe della sua carriera, pur non lesinando riconoscimenti ad altri suoi collaboratori, non pronunci mai nemmeno il nome di Ennio Flaiano, che invece per alcune volte, ricorre nelle domande dell'intervistatrice⁶³.

Lucilla Sergiacomo è una flaianiana della prima ora e ha curato diversi testi sullo scrittore abruzzese, anche se il personaggio di Steiner è stato più volte attribuito a Pinelli, che vi avrebbe ritratto il suo amico Cesare Pavese, come ha poi raccontato Kezich⁶⁴. La notazione velenosetta sull'intervista di Rita Cirio fa parte di un quadro polemico che è evidente.

Il clima di quegli anni lo ricorda bene Alberto Arbasino, in «Riga», n. 18:

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'amicizia 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 divertente. [...] Fellini a quell'epoca si recava tutte le sere a via Veneto con Flaiano (siamo prima de *La dolce vita*) e non saprei dire se ci veniva già con l'idea di girare un film o se poi, frequentando quell'ambiente, ci si sia ispirato per una storia. Certo se ci fosse andato anche soltanto alla metà degli anni Cinquanta non avrebbe potuto progettare nessun film: perché la «dolce vita» non c'era ancora. A via Veneto, all'epoca, vivevano orari spagnoli, nel senso che dopo il cinema o il teatro si andava a cena, e da lì ci si muo-

veva per via Veneto, il che significa che arrivavamo per l'una e mezzo o le due, e i caffè chiudevano all'alba. Quando Fellini ha cominciato a girare il film, la prima cosa che ha fatto è stato di mandare i suoi assistenti dagli amici de «Il Mondo» o di proporre lui stesso agli habitués di via Veneto: «Vorreste venire domani sera o stanotte a Cinecittà a partecipare alle riprese? Non dovete far niente, dovete solo stare lì ai tavolini e fare quello che fate di solito». Ma siccome si prevedeva che ci sarebbero state delle angolazioni più o meno satiriche e che ci avrebbe fatti passare tutti per dei buffoni ridicoli, noi ci guardavamo bene dal prestarci al gioco. A parte il fatto che stare su tutta la notte con i tempi morti del cinema in attesa che qualcuno regoli le luci è uno dei modi più stupidi per passare la notte. Si fanno le quattro, le cinque, le sei, l'alba... E tutto questo per che cosa? Per poi fare la figura dei pagliacci... Per cui non ci voleva andare mai nessuno e dicevamo: «No, no grazie, poi verremo a vedere il film quando è finito».

E infatti poi Fellini ci invitò ad assistere a diverse proiezioni private che nel mio ricordo erano molto più belle del film finito perché c'era ancora la colonna sonora di base con le vere voci degli attori (che poi, come sempre in Italia, sarebbero state doppiate), le indicazioni di regia di Fellini («Vieni avanti... Ora muovi il naso») e, come musica, non i pezzi di Nino Rota, ma delle splendide canzoni di Kurt Weill che non potevano essere eseguite nel film per motivi di diritti d'autore (per inciso, a riprese ultimate, Nino Rota compose la colonna sonora proprio sulla falsa riga di Kurt Weill). Era tutto molto più affascinante del prodotto finito. «Quelli lì fanno noi» era una delle tante battute che circolavano, perché eravamo stati invitati a non far niente, cioè a fare solo noi stessi... La nostra risposta? Gestì di irrisione e «Buon lavoro, ci vediamo a film finito». [...] L'*auteur* – anche se non si definiva in quel modo – c'era già allora, e si faceva sentire in maniera molto pesante. I francesi hanno solo teorizzato un dato di fatto: il dispotismo del regista. La figura del regista-padrone esisteva già: Fellini e Visconti non avrebbero mai riconosciuto ai loro collaboratori uno status alla pari, nemmeno a intellettuali di rango come Flaiano o Testori. E non solo perché Visconti (a prescindere da quello che faceva) aveva l'attitudine del signorotto abituato a trattare tutti come dei dipendenti, dei lacchè, delle guardarobiere o delle servette; anche Fellini, che pure non si chiamava come i duchi di Milano, quando andava in America viaggiava in prima classe, mentre Flaiano veniva abbandonato in turistica. Gli sceneggiatori erano normalmente considerati dei dipendenti, dei subordinati. E anche da qui veniva la grande amarezza di Flaiano, che poi finalmente lo avrebbe condotto a una spaccatura insanabile con Fellini⁶⁵.

Ritorna una situazione che dovrebbe essere ormai nota, fatta di dichiarazioni, di smentite e di dispetti fra primedonne. La battuta che Arbasino ricorda fu, in seguito, attribuita a Flaiano – detta a Maccari davanti al bar Rosati – e della mitica copia lavoro de *La dolce vita* se ne parla e favoleggia abbondantemente nel documentario *Felliniana*: tutti ne hanno sentito parlare ma nessuno l'hai mai vista⁶⁶. Si dice che Fellini l'abbia regalata a Henry Langlois, lo storico direttore della Cinémathèque Française, ma Tatti Sanguineti scrive: «FF non l'aveva mai donata a Langlois»⁶⁷.

Flaiano, in una lettera del 28 ottobre del 1959, in risposta all'amico Giovanni Rodolfo Wilcock, in merito a *La dolce vita* e al suicidio di Steiner, scrisse:

[...] Circa il film di Fellini, mi sembra che sia veramente riuscito. La morte dell'intellettuale sarà la nostra morte se non smetteremo di aver paura e di confondere sempre le carte. Dobbiamo imparare a vivere come gli emigranti che credono di andare in

Austria e invece vanno in Australia, perché questa è la nostra condizione. Il vero paese verso il quale siamo diretti nessuno lo sa, ma l'essenziale è andarci, senza farsi troppe domande. Vivere più vicino agli uomini e alle loro passioni e magari condividerle. Perciò sono contro Zolla. Con Zolla si va tutti verso il suicidio. Va bene che sarebbe un suicidio divulgativo, ma sempre suicidio. La legge morale è men che niente se non si accoppia alla tolleranza e alla capacità d'amare, anche le proprie disgrazie. È l'unico modo di arrivare alla libertà. Il nostro intellettuale era soltanto un egoista dilettante, perciò si è ucciso e ha ucciso i suoi figli. Per risparmiargli poi che cosa? gli orrori del mondo futuro, il vuoto, la disperazione? Che sciocchezza! Il mondo sarà sempre "futuro", ed è stato sempre vuoto e pieno di disperazione. Noi, caro Rodolfo siamo per fortuna diversi: sappiamo vivere per uno scopo abbastanza impreciso.

Canzone contro Zolla

Andiamo, donna, è tempo d'amare
 Sul ricordo anulare.
 La campagna ci attende, il cacciatore
 e il fido pastore.
 Andiamo, donna, levati il rossetto.
 Offriti. Aspetto.
 Così fugace il desiderio passa,
 Nell'uomo massa.

Il quale uomo massa, dopo aver fatto l'amore, torna a scrivere e a voler bene agli amici. Ti abbraccio⁶⁸.

Flaiano inserirà poi la poesia nel testo di *Un marziano a Roma* teatrale⁶⁹.

Di questa lettera esiste un'altra stesura, molto simile, pubblicata nell'*Omaggio a Flaiano*. Probabilmente il "piccolo bugiardo", fra la prima e la seconda stesura, eliminò gli elogi al regista e al suo operato, sostituendoli con il godibile epigramma. Si tratta della minuta ed è qui riportata per poterne confrontare affinità e differenze:

Circa *La dolce vita*, mi sembra che Fellini abbia fatto un magnifico lavoro. La morte dell'intellettuale sarà la nostra morte se non smetteremo di aver paura. Dobbiamo imparare a vivere senza farci troppe domande, come gli emigranti che credono di andare in Austria e vanno in Australia. A vivere cioè come Dio vuole – o se preferisci, nella sua grazia – mangiando col sudore della propria fronte e partorendo con dolore perché non c'è altra strada da scegliere. Oggi l'intellettuale confonde giuoco e lavoro, e si crede diverso dagli altri uomini, responsabile di una sconfitta, dimissionario. Perciò sono contro Zolla. Con Zolla si va tutti al suicidio, a furia di disprezzare gli uomini e le loro passioni. La legge morale è meno che niente se non si accoppia alla tolleranza e alla capacità d'amare, le sole forze che portano alla libertà. Il nostro intellettuale era un egoista dilettante, perciò si è ucciso e ha ucciso i suoi figli, per risparmiargli poi che cosa? – gli orrori del nostro futuro! Che sciocchezza. Il mondo sarà sempre "futuro" e bisogna amarlo per quello che è, non per come lo vorremmo. Noi, caro Rodolfo siamo per fortuna diversi: sappiamo vivere per uno scopo abbastanza impreciso ci crediamo ed è quello che conta.

Comunque sappi che la storia dell'intellettuale ci ha fatto star male un mese. Il film è molto bello e mi ha messo voglia di lavorare⁷⁰.

Secondo Renato Minore, Flaiano era «spezzato tra ipocondria e committenza, degradato in pratiche che ne consumano il talento, straordinariamente lucido di fronte al baratro della propria dissipazione»⁷¹. Lo scrittore, scrivendo a De Laurentiis il 29 ottobre 1959, dopo avere comunicato di non poter «lavorare alla sceneggiatura del film di Montanelli»⁷², in una postilla aggiunge: «Ho visto *La dolce vita*. È proprio un gran film, e la sceneggiatura ha funzionato. Pensa. Chi lo avrebbe creduto?»⁷³.

In una lunga lettera al giornalista e critico Enzo Forcella, del 7 novembre del 1959, lo sceneggiatore, partendo dal *Diario Notturmo* e arrivando a *La dolce vita*, dopo avere scritto: «Il coraggio di continuare ormai lo troviamo soltanto nell'approvazione dei pochi amici che contano»⁷⁴, aggiunge:

Detestavo chi mi trovava "divertente", perché io non mi divertivo affatto e le tue parole misero un po' di limone nel pasticcio dei consensi inutili. Erano le più giuste e da quel giorno ebbi per te la stima e *l'affetto offeso* che riserviamo soltanto alle persone sincere e con le quali il discorso conta. Se nel mio giuoco c'era un po' la disperazione dei nostri anni perduti, fu dalle tue parole che me ne resi conto e allora mi sembrò giusto portare questa disperazione fino in fondo, sorridendo soltanto il puro necessario. Il film di Fellini nasce da questo bisogno di raccontarci come sono andate le cose per noi della nostra generazione che abbiamo creduto di poter sistemare le nostre faccende spirituali così come andavamo sistemando quelle economiche. Vuotando il bicchiere abbiamo visto che in fondo c'era il verme. Ognuno ha reagito secondo la sua natura: chi ha ingollato anche il verme, chi ha gettato via il bicchiere, chi ha vomitato. Io continuo a vomitare. Ma senza recriminazioni. Non mi è restato che la libertà di capire e il conforto di amare il prossimo per quello che mostra di essere, senza più giudicarlo, nella certezza che la disperazione è nell'animo di tutti, come nel nostro, e che viene "da più lontano". Comunque, il film di Fellini è un risultato eccellente, e io gli sono grato di essersi battuto come un leone per farlo. Io, onestamente, non credevo che ci sarebbe riuscito, ha dovuto cambiare quattro o cinque produttori e aspettare mesi e mesi l'ordine di cominciare. E il produttore che ha messo i soldi (e già li ha riguadagnati solo con le vendite all'estero) che cosa credi che abbia detto quando ha visto il film? Ha detto: «Non credevo che Fellini mi facesse uno scherzo simile». Povero Rizzoli, che ha fatto i miliardi vendendo sogni illustrati alle ragazze! In fondo il film è suo.

Caro Forcella, scusami questa lunga lettera, o accettala come un segno di affetto e di riconoscenza. Sono molto contento che il film ti sia piaciuto «senza riserve», per quel che vuol dire, e che tu abbia preso il buono e il cattivo insieme, come un atto di verità. Il nostro scopo era questo, "parlare" agli amici della nostra generazione, non fare un "bel" film. E toglierci un po' di dosso la nostra paura, guardando com'è fatta⁷⁵.

Con Forcella c'erano stati dei dissapori e delle incomprensioni⁷⁶, seppur completamente superati e, quindi, colui che scrive è il Flaiano pubblico, che dignitosamente si lamenta del mondo, ma senza stupore, né recriminazioni. Quello più intimo e privato, *il minore* insomma, scriverà oltre sei mesi dopo, il 4 luglio del Sessanta, al suo vecchio direttore del «Corriere di Milano», il fidato Filippo Sacchi, ammettendo il suo stupore, e un po' di rassegnazione:

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*⁷⁷.

NOTE

- ¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 167.
- ² Secondo i titoli di testa.
- ³ ARTURO LANOCITA, «Corriere della Sera», 29 novembre 1958; ora in ora in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 38.
- ⁴ MORANDO MORANDINI, «La Notte», 29 novembre 1958.
- ⁵ L'archivio de «La Rivista del Cinematografo», cit., scrive che *Fortunella* è «basato sul testo di Ennio Flaiano», ma di ciò non si fa menzione nei titoli di testa.
- ⁶ Tranne Sordi, tutti provenienti da *Le notti di Cabiria*.
- ⁷ Fellini, dopo avere girato quello che doveva essere il «prossimamente» del film, decise che la sarabanda finale dei suoi personaggi, davanti alla rampa di lancio di un missile, era la conclusione ideale della «sua» storia, modificando così completamente il progetto iniziale scritto dai tre sceneggiatori.
- ⁸ Eduardo, dal 1940 al 1958, aveva diretto nove film, tratti da propri testi teatrali o partecipando alle loro sceneggiature, mentre in *Fortunella* si dedicò esclusivamente alla regia, riservandosi una piccolissima parte sulla scena.
- ⁹ In RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 39.
- ¹⁰ MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 101.
- ¹¹ Anselme aveva scritto il romanzo *La Permission*. Agli inizi degli anni Sessanta avvia un progetto, rimasto poi irrealizzato, con Claude Sautet, per trarne un film che avrebbe dovuto scrivere anche Flaiano, interpretato e prodotto da Belmondo, cfr. nota 3 Cap. 15.
- ¹² Nel 1965 dal romanzo di Hastings fu tratto *Rapture*, un film sceneggiato da Stanley Mann e diretto dal regista John Guillermin. Nel Fondo della biblioteca dell'Università dello Iowa è conservata la sceneggiatura di Stanley Mann, che, secondo la scheda di catalogazione, sarebbe: «Based on the novel *Rapture in my Rags* by: Phillis Hastings. And the treatment by: Ennio Flaiano [sic]»; cfr. <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/MSC/ToMsc350/MsC302/msc302.html>.
- ¹³ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 193.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 203.
- ¹⁵ In un'intervista video d'epoca, inserita in *Il segno di Flaiano*, cit.
- ¹⁶ Dopo il primo infarto, Flaiano visse per due anni in un *residence*.
- ¹⁷ Uno dei due racconti contenuti in *Il gioco e il massacro*.
- ¹⁸ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 721.
- ¹⁹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 204.
- ²⁰ *Ivi*, p. 205. Flaiano racconterà di essersi fermato di passaggio a Montreux in un articolo pubblicato ne «Il Mondo», il 9 febbraio 1960; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 596.
- ²¹ Giornalista d'area cattolica.
- ²² ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 180.
- ²³ Secondo Diana Rüesch Flaiano avrebbe «rivisto» la sceneggiatura de *L'avventura* di Antonioni (ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 521).
- ²⁴ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 181.

- ²⁵ Sulle cui pagine aveva anticipato la battuta di Antonioni, avendo scritto, già in febbraio: «Forse in Italia non vedremo *Les amants*, o lo vedremo mutilato da non riconoscerlo», *Rosa e nero*, in «Corriere dell'informazione», XV, 28, 2-3 febbraio 1959; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 581.
- ²⁶ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 180.
- ²⁷ ENNIO FLAIANO, *Lettere e lamenti*, «Tempo presente», IV, 12, dicembre 1959, pp. 903-906.
- ²⁸ *L'Almanacco del Pesce d'Oro 1960*, a cura di Antonio Delfini, Ennio Flaiano e Gaio Fratini, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1959, pp. 7-8, p. 13, p. 15, p. 18, p. 27, p. 44, pp. 98-99, p. 107, p. 109, p. 113 e p. 116.
- ²⁹ *Inediti di noto anonimo abruzzese*, in *L'Antipatico, almanacco per il 1960*, a cura di Italo Cremona e Mino Maccari, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 91-94.
- ³⁰ *Giro a vuoto* è un *recital* teatrale di Laura Betti, che ebbe un notevole successo, tanto da entrare nel cartellone della Biennale. Composto da testi scritti da diversi intellettuali degli anni Sessanta, fra cui, oltre a Flaiano, Arbasino, Bassani, Camilla Cederna, Fortini, Mauri, Moravia, Negri, Parise, Pasolini, Ercole Patti e Soldati. Nel 1960 vennero pubblicati i testi dello spettacolo, per i tipi di «All'insegna del Pesce d'Oro», con una presentazione di Tullio Kezich.
- ³¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 201.
- ³² «Il Mondo», X, 13, 1 aprile 1958; 14, 8 aprile 1958; 15, 15 aprile 1958, sempre a pp. 11-12.
- ³³ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 616.
- ³⁴ *Ivi*, p. 671.
- ³⁵ GIACINTO SPAGNOLETTI, *Flaiano narratore*, in AA.VV., *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera. Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore*, 19-20 ottobre 1982, Pescara, Associazione culturale Flaiano, 1982, p. 27.
- ³⁶ *Ivi*.
- ³⁷ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 524.
- ³⁸ Unica chiusura possibile la *Lettera d'autunno*, una delle poesie di *Lettere e lamenti*, pubblicata nel dicembre del 1959: «Piove sul sottoscritto, piove sul mittente, piove sul latore della presente». In ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 227.
- ³⁹ Pubblicati con i titoli *Gli amici della notte (I e II)* e *I dilettanti del peccato*, su «L'Europeo», nn. 28-30 del 1962; furono poi inseriti ne *La solitudine del satiro* con il titolo *Fogli di via Veneto*, ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 623-654.
- ⁴⁰ Fra il maggio del 1952 e quello del 1962, datati in alto a sinistra.
- ⁴¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 623.
- ⁴² *Ivi*.
- ⁴³ Morto nel giugno del 1959.
- ⁴⁴ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 623.
- ⁴⁵ *Ivi*.
- ⁴⁶ *Ivi*.
- ⁴⁷ *Ivi*, p. 624.
- ⁴⁸ *Ivi*.
- ⁴⁹ *Ivi*.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 627.
- ⁵¹ *Ivi*, p. 628.
- ⁵² *Ivi*, p. 629.
- ⁵³ *Ivi*, p. 632.
- ⁵⁴ *Ivi*.
- ⁵⁵ MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 112.
- ⁵⁶ In FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit., p. 4.
- ⁵⁷ *Ivi*, pp. 3-4.
- ⁵⁸ *Ivi*, p. 8.
- ⁵⁹ DAISY PERROTTI, *A colloquio con Flajano 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.
- ⁶⁰ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit., pp. 5-6.

⁶¹ Entrambi ne rivendicavano la paternità, come aveva già raccontato Sanguineti, parlando delle foto di Praturlon ad Anita Ekberg (Cfr. nota 41 Cap. 6). È naturalmente una ricerca che non può mai prescindere dalla collegialità del lavoro cinematografico. Chi ha creato i Paparazzi? Da cosa deriva questo nome?

È un'assonanza con il termine pappataci, che denomina degli insetti ronzanti e fastidiosi simili alla zanzare, come aveva raccontato Fellini, nell'articolo *Paparazzi on the Prowl*, pubblicato dal «Time» il 14 aprile del 1961 («Paparazzo suggests to me a buzzing insect, hovering, darting, stinging») o è il cognome di un oscuro albergatore calabrese trovato casualmente sulle pagine di «aureo libretto» del 1901, come racconterà un anno dopo Flaiano su «L'Europeo», il 15 luglio 1962, dopo aver ricordato – con una punta di sano snobismo – che Flaubert aveva impiegato due anni per trovare il nome adatto a Madame Bovary? («Per questo fotografo non sappiamo che inventare: finché, aprendo a caso quell'aureo libretto di George Gessing che si intitola *Sulle rive dello Jonio* troviamo un nome prestigioso «Paparazzo». Il fotografo si chiamerà Paparazzo», ora in *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 630).

È come le scene aeree di *Città nella città*: avranno qualche rapporto con quelle analoghe de *La dolce vita* o sarà solo un caso? E quando due anni dopo, in *Lo scatenato* di Franco Indovina, si vedrà Gassman appeso a un elicottero nel cielo romano, che vola dalla periferia al cuore della città, sarà un'altra casualità? (Cfr. più avanti a p. 231).

La sola certezza è che una scena analoga a quella del bagno nella Fontana di Trevi, quella in cui Sylvia (che rappresenta la purezza e la nuova occasione) invita il giornalista in crisi, Marcello Rubini, a seguirla nella fonte rigenerante, c'è anche in *Tempo di uccidere*, dove un'analogo creatura, esotica e sensuale, offre, da una pozza d'acqua, la salvezza a un ufficiale fascista in crisi esistenziale.

Ma questo non vuol dire assolutamente nulla, naturalmente.

Come – tornando ai paparazzi – non vuol dire nulla il fatto che Fellini, sin dalle sue prime collaborazioni cinematografiche, avesse «disegnato» decine di personaggi (attori, guitti, sceicchi), ma mai fotografi, mentre Flaiano – oltre che nel racconto *Le fotografie* della fine degli anni Trenta – li avesse già fatti comprimari in *Vacanze romane*, *La fortuna di essere donna* e *Appuntamento a Piazza di Spagna*.

⁶² Nella veste di curatore del volume su *La dolce vita* per la casa editrice Cappelli, il 24 agosto 1959, Tullio Kezich aveva scritto a Flaiano:

-Egregio Flaiano, come lei forse ricorderà sono il compilatore del libro su *La dolce vita* per Cappelli. Ci siamo incontrati sul set, nei primi giorni di lavorazione: poi, a metà di una conversazione molto interessante, un macchinista ci fece scendere da una scala a pioli che avevamo baldanzosamente affrontato, e ci perdemmo di vista. Lei in seguito è stato a Parigi e non ho avuto più occasione di incontrarla, come avrei desiderato. Adesso il libro è in cottura, devo consegnare il manoscritto fra una decina di giorni. Ho raccolto le testimonianze di tutti, mi manca solo Flaiano. Lei capirà il mio imbarazzo: un libro sulla *Dolce vita* senza Flaiano è come la lepre in salmi senza la lepre. So da Federico che lei non ama concedere interviste né rilasciare dichiarazioni né parlare del lavoro fatto. Mi lusingo, però, di riuscire a strapparle una mezza paginetta: ecco una specie di questionario, che riassume un po' gli argomenti di cui avrei voluto parlarle se quel macchinista ci avesse lasciati in pace.

1) Qual è il terreno d'incontro fra la sua personalità e quella di Fellini?

2) Qual è la fetta che lei si ritaglia dal mondo poetico felliniano? O meglio: che cosa accetta (e magari condivide) e che cosa respinge nei film di Federico?

3) Lei crede di rilevare una trasformazione in Federico da *Lo sceicco bianco* a oggi. Se sì, in quale senso?

4) Lei crede che Marcello-Moraldo somigli a Graziano e Adriano, i protagonisti del suo ultimo libro, *Una e una notte*?

5) Quale film farebbe dirigere a Fellini dopo *La dolce vita*, se fosse libero di decidere per lui?

Se crede, mi può rispondere punto per punto oppure con un discorsetto d'insieme. Scusi la mia insistenza, ma il suo contributo al libro è per me di un'importanza essenziale. Grazie di tutto e tanti cordiali saluti» (in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 202 -203).

La mezza paginetta strappata a Flaiano, fu scritta quasi due mesi dopo:

-28 ottobre 1959

Confesso che la mia risposta ha tardato perché le sue domande mi erano parse indiscrete. Ma è perché leggo poco i giornali. Io detesto la curiosità dei sagrestani, che mira a stabilire una verità troppo semplice: è il difetto della nostra epoca, che crea miti adeguati alle sue possibilità di distruzione, per cui siamo sempre daccapo.

Così il successo, per molti che pure ne sono degni, si trasforma in un supplizio di anatomia quando non prende l'aspetto del linciaggio, il giorno che la simpatia del pubblico appena svanisce. Comunque ecco le mie risposte:

1) Il terreno d'incontro tra me e Fellini non so quale sia. Forse l'attenzione e la tolleranza verso le azioni degli uomini, comprese le nostre, o la pietà per il nostro destino.

2) Nel mondo poetico felliniano io non mi ritaglio nessuna fetta. Un film non è un pic-nic, finito il quale ognuno riporta a casa i suoi cesti vuoti. Aggiunga che il mio difetto è la generosità.

3) Dallo *Sceicco bianco* a oggi, Fellini non si è trasformato, ma chiarito e liberato di molte scorie. Il conflitto tra vita e sogno, espresso con toni talvolta farseschi nel primo film è sempre stato presente negli altri film, sino ad assumere l'impostazione netta e drammatica della *Dolce vita*. Io ammiro in Fellini la capacità di scegliere il suo nutrimento, e di saperlo rubare, se occorre, dove lo trova. Il furto, in certi casi, è un tentativo di mettere ordine nel caos.

4) Marcello-Moraldo somiglia a Graziano-Adriano? Come potrebbe essere altrimenti? Adriano è del '57. Graziano dell'aprile del '58. Marcello è del giugno del '58, ma Moraldo risale al '52. O forse hanno la nostra età. E non è finita! Altre avventure hanno da raccontarci.

5) Quale film farei dirigere a Fellini, se fossi libero di decidere per lui? Credo che tra i suoi progetti ci sia ancora *Viaggio con Anita*. Benché nella *Dolce vita* il tema dei rapporti tra il protagonista e la sua amante sia già stato toccato, penso che Fellini potrebbe svilupparlo fino alle ultime conseguenze. Io sono convinto che col prossimo film Fellini continuerà la sua ricerca di se stesso. Voglio anche aggiungere che bisogna essergli grati di averci dato, colla *Dolce vita*, una lezione di fede e di coerenza. La morale del film è, in fondo, questa, e potrebbe essere riassunta con un verso di Vincenzo Cardarelli: «Io sono un cinico che ha fede in quel che fa» (ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 207-208).

Flaiano probabilmente si considerava «un cinico che ha fede in quel che fa» e non dimostrava grande entusiasmo per l'intervistatore, i due si erano «incontrati sul set, nei primi giorni di lavorazione» e lo stesso giorno si erano rapidamente persi «di vista». Kezich gli scrive perché «il libro è in cottura» e deve «consegnare il manoscritto fra una decina di giorni». Ha «raccolto le testimonianze di tutti», gli «manca solo Flaiano. Lei capirà il mio imbarazzo: un libro sulla *Dolce vita* senza Flaiano è come la lepre in salmi senza la lepre».

Difficile pensare che la metafora della lepre sia piaciuta a Flaiano, comunque la sua risposta arrivò troppo tardi e Kezich non poté inserirla nel volume, scusandosene.

Nel 1996 la casa editrice Marsilio ha ripubblicato il volume di Kezich su *La Dolce Vita*. In quell'occasione l'autore vi ha «incorporato» le risposte di Flaiano, commentandole con le seguenti parole: «Non senza una storpiatura del mio nome ("Caro Zezich") e un inutile contorno di astratti malumori sui quali sarà bene sorvolare». (in TULLIO KEZICH, *Su La Dolce Vita con Federico Fellini*, Venezia, 1996, Marsilio, pp. 157-159).

La replica di Flaiano a Kezich è trascritta senza storpiature in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit.. Quindi, delle due, l'una: o è stata corretta dalle abili curatrici o Flaiano scriveva bene le minute e sbaglia la belle copie.

Flaiano e Kezich si riconciliarono rapidamente, come dimostrano tre lettere, datate rispettivamente 24, 25 e 28 novembre 1959, in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 214-215, 215 e 216. Le ultime due si chiudono con «il suo Ennio Flaiano» e «il suo Tullio Kezich». Poi, nell'epistolario flaiano, non c'è più traccia di loro rapporti.

⁶³ LUCILLA SERGIACOMO, *Invito alla lettura di Ennio Flaiano*, cit., pp. 61-62.

⁶⁴ Cfr. più avanti a p. 260.

⁶⁵ «Riga», 18, a cura di Marco Belpoliti e Elio Grazioli, Milano, Marcos y Marcos, 2001, pp. 131-132.

⁶⁶ Oppure l'ha vista e ricorda bellissima: ma questo è il potere delle leggende.

⁶⁷ MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 125.

⁶⁸ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 209-210.

⁶⁹ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., pp. 985-986.

⁷⁰ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., pp. 92 e 93. Flaiano manifesta una viscerale antipatia verso il filosofo e antropologo Elémire Zolla, come

dimostra *Eclisse dell'intellettuale*, una poesia inserita ne «L'Almanacco del Pesce d'Oro 1960»: «Sia ben inteso/che a Elémire Zolla/preferisco la Folla» (ora in ENNIO FLAIANO, *L'uovo di Marx*, Milano, Libri Scheiwiller, 1987, p. 43), nonché poche righe, tratte da una non meglio identificata «Agendina Blu», scritte fra il 1961 e il 1962, anche queste inserite in ENNIO FLAIANO, *L'uovo di Marx*, cit., p. 177: «Il letterato e saggista Elémire Zolla/per quel che riguarda la massa non molla/E trascorre i giorni in solitudine/per questa sua vecchia abitudine» (ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., 289).

⁷¹ RENATO MINORE, *Artigiano del mondo*, «Il Messaggero», 3 aprile 1989.

⁷² ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 210. Si tratta de *Il generale Della Rovere*. troppi impegni o troppo Rossellini?

⁷³ *Ivi*, p. 211.

⁷⁴ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 213.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 213-214.

⁷⁶ Forcella aveva recensito *Diario Notturmo* per «Tempo presente». La recensione a Flaiano non era piaciuta, poiché il critico aveva trovato nella sua satira il limite della superficialità: «Il limite di chi, scartando a un tempo le risorse del sogno e l'impegno della partecipazione, cerca un rifugio nel puro esercizio dell'intelligenza» («Tempo presente», I, ottobre 1956, pp. 570-571). Flaiano se ne era lamentato con l'amico Nicola Chiaromonte, direttore della testata dove egli stesso scriveva. Alla fine del 1959 questo incidente era stato superato e, infatti, la risposta a Forcella nasce da una lettera di quest'ultimo, in cui il critico ringrazia Flaiano per «l'invito di ieri sera [...] perché mi ha consentito di vedere in edizione integrale un film che, quali che possano essere le riserve e le valutazioni strettamente critiche (non sono un esperto, solo un osservatore), mi sembra memorabile: è un pezzo della nostra autobiografia, ha dato un volto a una parte della storia dei nostri anni» (in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 212). Secondo Anna Longoni – cfr. nota 1 alla lettera di Forcella – l'invito è relativo alla visione de *La dolce vita*. Nel caso, un'anteprema per pochi intimi, poiché il film fu distribuito nel febbraio del 1960.

⁷⁷ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 227.

12. IL MARZIANO E ROMA

Il 1960 è, per Flaiano, un anno dedicato al teatro. Il 9 giugno, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, è presentato *Il caso Papaleo*¹ e il 23 novembre, al Lirico di Milano, la Compagnia del Teatro Popolare va incontro a uno dei più clamorosi insuccessi del nostro teatro del Novecento, con la rappresentazione di *Un marziano a Roma*.

All'inizio dell'anno, Flaiano aveva concesso un'intervista all'ex attore e ormai giornalista Carlo Mazzarella, in cui affermava di tenere «il broncio»² al cinema, che è «come un bambino che vuole fare sempre lo stesso giuoco. Dopo i *Vitelloni*, ci proposero le *Vitelline*, i *Manzi*, le *Mucche*, i *Tori*. Adesso già cominciano a proporre *L'amara vita*, *La vita dolceamara*, *Totò*, *Peppino e la Dolce vita*»³. Dopo avere detto «scrivere per il cinema stanca ed è assolutamente inutile»⁴, aggiungeva di avere iniziato a scrivere la commedia *Un marziano a Roma*, su richiesta di Vittorio Gassman. Cercando di coinvolgere, fra il serio e il faceto, l'intervistatore – compagno d'antiche avventure all'epoca del Teatro Arlecchino⁵ – Flaiano gli proponeva di recitare anche lui nel *Marziano*, spiegando che sarebbe «un modo per ringiovanire»⁶.

Deluso dall'ambiente del cinema, Flaiano si lancia a capofitto nella nuova impresa, scegliendo come compagno Gassman, di cui era amico sin dal tempo della commedia *La guerra spiegata ai poveri*.

*Un marziano a Roma*⁷ è la storia del marziano Kunt che una volta atterrato nella Roma degli anni Sessanta, di via Veneto e della *dolce vita*, viene prima accolto e poi dimenticato, passando dalle prime pagine dei giornali all'indifferenza generale: ancora una volta ritornano nell'opera di Flaiano le ambizioni deluse, le «ispirazioni sbagliate» ed è fin troppo facile vedere nella storia del marziano Kunt una metafora del rapporto di Flaiano con Roma e con il mondo del cinema.

Per lo scrittore la commedia: «È la storia di un abitante del pianeta Marte che scende a Roma, viene accolto con tutti i trionfi e dopo sei mesi finisce come me o come te. È una storia triste, in un certo senso»⁸.

Tratto dal racconto con cui aveva ripreso, nel 1954, la sua collaborazione con «Il Mondo», Flaiano aveva affidato la rappresentazione di *Un marziano a Roma* alla Compagnia del Teatro Popolare. Diretta da Gassman, con cui collaborava Luciano Lucignani, con Ilaria Occhini come primadonna, la Compagnia si era fatta promotrice dell'ennesima rinascita del teatro italiano.

Lo spettacolo fu organizzato con molta cura e con molte ambizioni. Erano previsti oltre sessanta costumi in scena, ma, già in un articolo pubblicato un mese prima del debutto, Flaiano aveva affermato: «Se scriverò questa commedia, non sarà di successo»⁹. La sua premonizione si rivelò fondata: la commedia, che era stata preceduta da un notevole interesse, fu accolta tra i fischi e gli sberleffi. I titoli dei giornali dopo la prima parlarono di «putiferio»¹⁰ e di «clamoroso insuccesso»¹¹. «Il Tempo» di Roma titolò la recensione «La battaglia del marziano»¹².

Annunciato come una grande novità italiana e presentato subito dopo *La dolce vita* di cui condivideva autore e ambientazione, il *Marziano* spiazzò il pubblico milanese. E, anche in quest'occasione, a suo modo entra in scena Fellini: alla prima de *La dolce vita* a Milano c'erano stati alcuni incidenti tra la folla degli spettatori, anche perché si era diffusa la voce di un imminente sequestro del film (l'enorme eco de *La dolce vita* si ritrova in una deliziosa scena di *Divorzio all'italiana* di Germi, quando l'intero paese corre a vedere il film). Come sempre, quando si parla di Fellini, la verità è difficile da stabilire: la sera della prima si favoleggiava che alcuni benpensanti avessero sputato in faccia al regista, ma nel documentario *Felliniana* quest'episodio è negato da diversi testimoni. In ogni caso, il mito e lo scandalo segnaronò la fortuna de *La dolce vita*, compresa un'assurda polemica fra la Milano lavoratrice e operaia e la Roma del film, sentina d'ogni vizio e d'ogni perdizione¹³.

Quando il *Marziano* arrivò nel capoluogo lombardo trovò quindi un pubblico decisamente prevenuto¹⁴, tanto è vero che molti affermano che l'insuccesso fosse stato organizzato. Inoltre, Gassman sbagliò la scelta della sala, poiché il Teatro Lirico non era assolutamente adatto, sia per dimensioni (con una platea di circa duemila posti), sia perché in genere frequentato da un pubblico più adatto al *musical* che non agli epigrammi di Flaiano.

Prima dello spettacolo lo scrittore aveva presentato la commedia come un *conte philosophique*, un «pretesto» letterario per descrivere una Roma «più imprevedibile di un castello kafkiano»¹⁵, ma dopo la rappresentazione Flaiano ricorderà la sera della prima a Milano con rassegnata ironia:

Quando è incominciato il chiasso del pubblico ho avuto la certezza che la mia commedia era buona, cioè necessaria. E l'ho avuta guardando gli attori che entravano in scena a denti stretti decisi a farsi ascoltare fino alla fine, perché credevano nella commedia.

[...] Il mostro si muoveva nella sala, nel suo pantano di stupidaggini, e le parole non arrivavano oltre le prime file.

Era inutile recitare davanti a un pubblico di visoni. [...]

La critica [...]. Male Mosca, Palmieri e Terron. Ma li ringrazio lo stesso, conosco le loro commedie e la loro approvazione mi avrebbe addolorato¹⁶.

Flaiano non si arrese alla sconfitta e, durante la prima replica, tentò di difendere, assieme a Gassman e a Lucignani, la commedia di fronte a un pubblico ormai decisamente ostile. Le cronache della serata raccontano che Flaiano, alla richiesta: «Spiegateci cosa avete voluto dire!», reagì andando a prendere il copione dietro le quinte e che, nel porgerlo allo spettatore che protestava, avesse esclama-

mato: «Legga, e dopo, se ancora non avrà capito, questo è il mio indirizzo, mi scriva!»¹⁷.

Dopo poche repliche, la compagnia interruppe la rappresentazione e riprese l'*Adelchi*. Di *Un marziano a Roma*, tranne un breve passaggio all'Alfieri di Torino, non si parlò più fino alla fine degli anni Settanta, anche se sono conservate alcune lettere tra Flaiano e Gassman, il quale, subito dopo la *débâcle*, più volte gli aveva promesso la ripresa della commedia, per poi, infine, rinunciare.

L'attore ha così raccontato la sera della prima:

Una serata drammatica, patetica, grottesca, cioè la famosa, posso dire, *première* del *Marziano a Roma*, al Lirico di Milano. Il primo atto si svolse in un gelido silenzio, non ci furono reazioni avvertibili, e Flaiano che era emozionatissimo, anche se lo negava, era tutto rosso, venne in camerino, si sedette vicino a me e mi disse: «Be', Vittorio, mi pare che questo primo tempo questo pubblico lo abbiamo attaccato per la coda» e qui stacco e vediamo che, al decimo minuto del secondo atto, cominciò l'ultima grande battaglia fisica del teatro italiano, nel senso che il pubblico ci riempiva di ingiurie, lo spettacolo è stato interrotto quaranta volte, ci buttavano gli oggetti, venivano al proscenio ci facevano le corna, ci dicevano i morti. Insomma una serata terrificante che lasciò un segno in Flaiano, anche se lui reagì con il suo solito spirito, con la sua eleganza, però, sotto sotto, la ferita credo che gli rimase¹⁸.

A una delle repliche milanesi, il 28 novembre, era presente Giorgio Albertazzi, che scrive a Flaiano: «È stata per me, quella di stasera, un'esperienza importante. La più importante, direi, nei confronti del teatro moderno, insieme a Jonesco e a Brecht»¹⁹. L'attore dissente «parecchio»²⁰ dall'allestimento di Gassman e aggiunge:

Ho ritrovato nel suo *Marziano* la liricità e la disperazione che le conosco. E la trascendenza, direi. Mi è spiaciuto, infatti, quando lei spiegando il testo ha volutamente (ma lo capisco, lo capisco!) qualunquisticizzato il contenuto. La sua è una tragedia cristologica. Quando ha citato i marziani nella letteratura avrebbe dovuto mettere al primo posto, mi pare, Dostoevskij. Quanto dell'idiozia di Myshkin c'è nel suo Kunt!

Dice bene lei quando afferma che ognuno di noi è, o è stato soltanto, marziano. Ma è confortante e esaltante pensare che lei può esserlo ancora.

Allora nella merda che ci circonda, che siamo perfino!, congelata ormai come sulla spiaggia felliniana, c'è ancora l'innocenza, la marziana idiozia²¹.

Albertazzi conclude dicendo «C'è la speranza di avere un suo nuovo testo? Proprio no? Le dovrò chiedere, allora, quando vorrà, *il suo Marziano*»²².

I difetti dell'allestimento e della regia di Gassman ritornano in una lettera di Flaiano a Gianni Bonagura²³, in cui lo scrittore racconta di avere iniziato una nuova commedia:

Da qualche giorno sto cercando di riacchiappare a volo le idee che avevo lasciate libere dopo il crollo del *Marziano*. Stanotte ho scritto qualche pagina di dialogo, e penso che mi piacerebbe continuare, con una commedia imperniata tutta su un attore come te, qualcosa come Diario Interrotto, la vita, la grandezza e le miserie di uno sceneggiatore. Pochi personaggi, una decina, la moglie distratta, l'amico vampiro, l'amante folle; tutti lo svuotano di idee, di volontà, di forza. I fatti immaginati diventano reali, quelli reali finiscono nei film²⁴.

Dopo avere annunciato la trama di quella che sarà poi *La conversazione continuamente interrotta*, Flaiano sfoga tutta la sua delusione:

Ma mi ci vorrà molto entusiasmo per superare l'idea che poi questa roba finirà per essere rappresentata. Se penso agli equivoci di Gassman, alle scene, ai costumi, agli attori. Non mi spaventa il pubblico, mi spaventa il regista! Si può tornare all'antico, senza regista, con l'autore che legge la commedia agli attori e dice come pensa che le battute vadano dette? Si può essere così audaci? Io non darò mai più una mia commedia ad un regista, per vedermela capovolta, imbrattata di fesserie, stonata²⁵.

Nel 1960 Flaiano pubblica 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. Nello stesso anno scrive la sceneggiatura di *Un amore a Roma*, dal romanzo di Ercole Patti. Firma, poi, il contratto con la Nepi film per la stesura della sceneggiatura de *I parenti del sud*, il progetto che aveva con Montella.

Un amore a Roma è diretto da Dino Risi ed è una coproduzione italo-franco-tedesca con un cast cosmopolita, anche se privo di grandi interpreti (tranne le fugaci apparizioni di Vittorio De Sica e di Jacques Sernas). I titoli di testa recitano: «Tratto dal romanzo di Ercole Patti edito da Bompiani, sceneggiatura di Ennio Flaiano».

È un film dolente e disperato che, in un'atmosfera di rassegnazione e di impotenza, racconta, come il romanzo da cui è tratto, la cronaca di un amore impossibile fra un giovane scrittore e un'attricetta ingenuamente amorale. Più che narrare il fallimento di un amore, il film rappresenta la sua impossibilità.

L'operazione effettuata da Flaiano con il romanzo di Patti è molto interessante: l'autore si identifica nei temi trattati dall'amico e questa intima adesione lo spinge a compiere significativi interventi sul testo originale. Questo film firmato «Flaiano» arriva nella sua maturità e costituisce uno dei pochissimi casi in cui egli lavora completamente da solo e, per di più, su un testo di un altro scrittore.

Nel 1956 il romanzo di Ercole Patti era stato pubblicato nella collana «I delfini» della Bompiani, la stessa del *Diario notturno*²⁶. Il consenso dei lettori nei confronti del romanzo continuò negli anni, tanto che nel 1960 venne edito un libro fotografico di Lori Sammartino intitolato *Amore a Roma*, con l'introduzione di Patti (l'anno successivo la Sammartino pubblicò un nuovo volume di fotografie, *La domenica degli italiani*, con l'introduzione di Flaiano).

Il romanzo si apre con il protagonista Marcello Cenni che, «dopo aver trascorso la serata con alcuni suoi amici intellettuali»²⁷, tornando a casa vede «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 a intervalli: «Signora!»²⁸.

Queste righe sono tratte dall'inizio del primo capitolo e qualche pagina dopo, una volta raccontato l'incontro fra Marcello e Anna, la ragazza che fischiava e gridava – sono questi i protagonisti che cercheranno inutilmente di amarsi –, Patti scrive che «Marcello aveva trentacinque anni, era fine e sensibilissimo, amante delle donne ma incapace di legarsi in una vera e propria relazione. Si era sempre accontentato di piccole avventure passeggere. Dopo poco tempo che conosceva una donna scopriva in lei delle cose che non andavano. Le donne erano sempre o troppo noiose, o attaccicce, o troppo civette, o amavano delle cose che lui detestava»²⁹.

Anche Ercole Patti scriveva per «Il Mondo» e lo si è già incontrato varie volte lungo la vita di Flaiano. Fra i due c'era affinità, come dimostrano le ultime parole citate, che esprimevano concetti vicini a quelli dell'abruzzese, seppur scritti con un altro stile.

Nel film diretto da Dino Risi, una lunga sequenza precede l'incontro fra i due amanti raccontato da Patti. Il film inizia, infatti, sulla scalinata di Trinità dei Monti, quella che appare nell'ultima scena di *Appuntamento a Piazza di Spagna*, il documentario a cui Flaiano aveva collaborato nel 1954.

Nello sceneggiare il romanzo Flaiano sente la necessità di premettere alla storia fra Marcello e Anna la chiusura di una storia precedente. Crea quindi un *alter ego* di Anna e racconta l'abbandono tra la precedente fidanzata Fulvia e Marcello, in una lunga sequenza in cui ricorrono i temi più cari dello scrittore (libertà, solidità, amici, cultura):

[Fine dei titoli di testa.]

Piazzale sopra la scalinata di Trinità dei Monti.

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 in 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 alla 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).

Marcello scende la scalinata di Trinità dei Monti e si avvia per il centro di Roma.

Mentre cammina, vede un gattino e cerca di prenderlo.

Marcello: 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!⁵⁰

Questa 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, sia quando discute con un personaggio femminile che è un ibrido tra Emma e Maddalena³¹ sia quando si aggira fra i vicoli del centro, mentre insegue 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. Inoltre il litigio fra Marcello e Fulvia riporta a un'analoga discussione, in macchina, fra Marcello e Emma. Ne *La dolce vita* la ragazza esce dallo *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.

Del romanzo Flaiano conserva i protagonisti, il loro passato e la loro storia futura, ma adegua il linguaggio di Patti alle esigenze del cinema: Anna, nel film come nel libro, è una studentessa di Treviso, che vive a Roma da un anno, dopo avere vinto un concorso per fare l'attrice, ma i tre film a cui, nel romanzo, la ragazza aveva partecipato, sullo schermo divengono uno solo. Nel film la grossa chiave del portone della pensione di Anna sarà ancora «fatta a carciofo», ma non più «alla giudia», poiché questa definizione è incomprensibile al pubblico non romano, così come 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. L'azione, che nel romanzo ruota attorno al quartiere Prati, nel film è portata nel cuore di Roma, che Flaiano meglio conosce e che ritiene uno scenario più affascinante. A tutto questo, si aggiunge il suo sarcasmo: quando il protagonista comincia a raccontare a se stesso e al gat-

tino (simbolo di indipendenza) la sua riconquistata libertà, dall'ombra risuona, come una nemesi, la voce di Anna.

In ogni occasione Flaiano cerca di rendere visibile³² ciò che in Patti è narrato. Nel libro, un'ennesima riconciliazione fra i due amanti avviene grazie a una telefonata; nel film, invece, essa si compie grazie a un romantico incontro fortuito, sotto una pioggia battente, in una fra le più belle piazze di Roma, nel quartiere Coppedè. 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 movimento del protagonista all'inseguimento di un potenziale amante di Anna, poi il suo arrivo alla porta di casa della ragazza, infine l'esplosione della tensione in una nuova lite, 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, Tony Meneghini, lo squallido Nello d'Amore, l'ambiguo ingegner Curtatoni, e anche gli accadimenti sono gli stessi: l'amore fra i due protagonisti non potrà vivere, poiché Marcello non può accettare l'immortalità di Anna, pur sentendo che la ragazza, a suo modo, lo ama.

Nel libro, quando Anna decide di andarsene ancora una volta, con la promessa di tornare, l'uomo la lascia andar via, ben sapendo che quella è la fine del loro *amore a Roma*. Ma, anche in questo caso, Flaiano interviene decisamente, modificando il comportamento del protagonista, rendendo la scena decisamente più melodrammatica (e cinematografica).

Il romanzo continua per alcune pagine, raccontando che, non appena Anna è andata via, Marcello ne sente l'assenza, «ma quel gran vuoto aveva qualcosa di dolce, come un fascino squisito. Qualcosa era accaduto che conferiva sapore e aspettativa alla vita»³³. Poi l'uomo fa sparire dalla sua casa tutte le tracce della presenza della ragazza: «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»³⁴.

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»³⁵.

Ma tutto questo nel film non c'è. Quando Marcello scopre il tradimento della ragazza, anziché rassegnarsi e lasciarla andar via, è lui stesso ad accompagnarla nello squallido teatro di varietà dove recita il suo nuovo corteggiatore. Sullo schermo è Marcello ad abbandonare Anna ed è una scena decisamente drammatica, ulteriormente acuita da una musica che ne rafforza il tono. Sul fermo immagine sulle porte del teatro in cui malinconicamente la giovane rientra, dopo avere inutilmente cercato, appare la scritta «Fine»: quelle porte separano definitivamente e per sempre l'uomo, i due amanti e i loro mondi.

Nel romanzo di Patti, invece, il protagonista va dall'amico scrittore a Fregene, dove passeggiando sulla spiaggia incontra e conosce Silvana, una ragazzina bellissima, con «qualcosa di puro e di violento negli occhi chiari»³⁶. Silvana ha diciot-

t'anni, lavora in un piccolo ristorante familiare e, quando Marcello la vede per la prima volta, porta un panierino colmo di «pesci vivi»³⁷.

«Che pesci sono?» chiese.

«Cefaletti e triglie» rispose la ragazza alzando il panierino per farli vedere meglio. «Li hanno pescati adesso»³⁸.

Impossibile non pensare al finale de *La dolce vita*.

Visto il sovrapporsi di trame di Fellini, di Flaiano e di 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 racconto di Flaiano pubblicato nel 1959 in *Una e una notte* – narra di una pesca miracolosa.

Il protagonista di Ercole Patti accetta l'invito della ragazza e il romanzo si chiude con un appuntamento in cui la fanciulla (la purezza e la nuova occasione) cucinerà per lui. Nelle ultime parole del libro, mentre la ragazza si allontana, l'uomo vede «l'impronta dei suoi bellissimi piedi in mezzo ai gusci vuoti delle conchiglie e delle lumachine di mare abbandonate sulla spiaggia»³⁹.

Il Marcello de *La dolce vita*, nell'ultima scena del film (anche questa a Fregene), non riusciva a capire le parole della ragazza sulla spiaggia e rinunciava alla nuova possibilità, raggiungendo indolente i suoi amici; il Marcello raccontato da Flaiano in *Un amore a Roma* abbandona Anna, senza alcuna consolazione. Il suo protagonista, insomma, esce dolorosamente sconfitto da questo *amore a Roma*, non si distrae con un'altra occasione, né lo si vede rinchiudersi nella rassicurante gabbia di amicizie che si è costruito.

Probabilmente, per questi motivi Flaiano ha avuto bisogno di modificare l'antefatto, descrivendo la fine di una precedente e lunga relazione (completamente assente in Patti, come si è visto), per poi raccontare, ancora una volta, un personaggio e le sue «ispirazioni sbagliate». Questo tema gli era più vicino e gli permetteva, anche, di differenziarsi dal finale de *La dolce vita*.

Ripensando a quello che scriveva a Dassin, parlando più di dieci anni prima di *Tempo di uccidere*, si deve ammettere che, nonostante i suoi molti interventi, Flaiano sia riuscito a salvare «lo spirito» del romanzo di Patti, a conservarne la desolazione esistenziale, acuendone gli aspetti melodrammatici.

Ci sono nel film altre assonanze con il cinema di Fellini, Anna, infatti, ricorda⁴⁰ la ragazza a cui, alla fine de *La dolce vita*, nella scena dell'orgia, Marcello impone di fare «la gallinona» per poi coprirla di piume: entrambe vengono dal Veneto ed entrambe sono venute a Roma sperando di fare il cinema (le donne dei due film si somigliano persino fisicamente). Di tutto questo si era accorto Leo Pestelli che, recensendo il film, aveva scritto: «La trasposizione [...] non si presentava facile: oltre che per l'interiorità della vicenda e la qualità poco cinematografica di certi passaggi, anche perché qualche suo episodio il nostro cinema se lo era già assimilato»⁴¹, mentre Enrico Ghezzi, in *Anni fuggenti*, parlando del cinema di Risi, ci riporta in qualche modo all'opera dello sceneggiatore Ennio Flaiano: «Il bellissimo *Un amore a Roma*, forse uno dei più belli, più felliniano di Fellini, di notte, nel vuoto, il Campidoglio...»⁴².

L'attività giornalistica dell'anno successivo, il 1961, appare notevolmente ridotta. Flaiano pubblica solo un articolo in difesa del *Marziano* sulla «Gazzetta del Popolo» dell'11 gennaio, una nota senza firma sull'«Europa letteraria», inserita a margine di un inedito di Cardarelli, e, infine, alcuni *Foglietti di viaggio* dal titolo *Di passaggio a Bombay* per «Il Mondo».

L'autore è insoddisfatto e la sua crisi si acuirà ancora di più l'anno successivo, con l'aggravarsi della malattia della figlia. Le delusioni nel teatro e nel cinema, il cui ambiente continuerà a frequentare in maniera sempre più saltuaria, lo stanno portando a un crescente isolamento che durerà fino alla fine degli anni Sessanta, quando riprenderà con nuovo fervore la sua attività, pubblicando *Il gioco e il massacro*, scrivendo per il teatro *La conversazione continuamente interrotta*, riprendendo le collaborazioni col «Corriere della Sera» e con «L'Espresso» e, cosa più importante, cercando invano di dirigere il «suo» film.

Ora Flaiano scrive molto meno⁴³ e, cosa che forse evidenzia ancor di più il suo malessere, non scrive più neanche per se stesso e non prende appunti sul *Diario degli errori* che, dopo una serie di notazioni prese in Estremo Oriente nel settembre del 1961, durante i sopralluoghi con il regista Gian Luigi Polidoro per il film *Hong Kong, un addio*, s'interrompe per poi riprendere solo tre anni dopo, con alcune note su New York, scritte durante l'estate del 1964.

I film a cui partecipa nell'anno sono tre, molto diversi fra loro: *La ragazza in vetrina*, *La notte* e *Fantasma a Roma*.

La ragazza in vetrina diretto da Luciano Emmer, crea difficoltà inattese: perché mentre tutte le filmografie di Flaiano riportano il suo nome fra gli sceneggiatori, i titoli di testa recitano: «Soggetto Rodolfo Sonego, sceneggiatura (in ordine alfabetico) Luciano Emmer, Vinicio Marinucci, Luciano Martino, Pier Paolo Pasolini».

Nell'intervista pubblicata su *L'avventurosa storia del cinema italiano* Sonego racconta di avere trascorso – su proposta di Emanuele Cassuto – un paio di settimane con i minatori italiani emigrati in Olanda. Ma l'esperienza non lo coinvolse nel modo sperato. Sulla via del ritorno invece, passando per Amsterdam, fu colpito dal quartiere delle prostitute, per cui scrisse un soggetto di una trentina di pagine «rimaste per due o tre anni nel cassetto di un produttore»⁴⁴. Il soggetto fu poi letto da Pier Paolo Pasolini, a cui piacque molto e che volle «scrivere lui la prima stesura, rimasta poi quella definitiva, girata da Emmer»⁴⁵.

Cassuto, un italiano che viveva fra Roma e Parigi, già produttore di *Giovani mariti*, è l'ideatore e il produttore de *La ragazza in vetrina* e lo sarà, anche, de *La notte* di Antonioni. Sia il film di Emmer che quello di Antonioni sono della parigina Sofitedip e della Nepi Film, la stessa che stava finanziando la sceneggiatura de *I parenti del sud*, il progetto che Flaiano aveva con Zampa e con Montella. Inoltre Tatti Sanguineti, parlando di Emmer, ricorda che il regista abbandonò per alcuni anni il cinema narrativo a causa dell'«assassinio in censura de *La ragazza in vetrina*»⁴⁶ e che «il trauma di Luciano era leggendario e arcinoto»⁴⁷.

Tutti questi intrecci, anche considerando i viaggi olandesi di Flaiano di un paio di anni prima, possono farci ipotizzare una qualche sua partecipazione alle riunioni per la stesura della sceneggiatura, che, comunque, non firmò.

La ragazza in vetrina è una classica storia d'amore fra un giovane perbene e un po' ingenuo e una prostituta dal cuore d'oro, disposta a essere redenta. Il film, una coproduzione italo-francese forte di un cast che conta, fra gli altri, Lino Ventura, Magali Noël e Marina Vlady, narra il tema romantico dell'amore per la donna vissuta, sullo sfondo del quartiere delle prostitute di Amsterdam (a conferma di quello che raccontava Sonego). Come protagonista maschile, Bernard Fresson interpreta il ruolo di un povero emigrante italiano giunto in Olanda per lavorare nelle miniere. Storia fra umili, dunque, cronaca di una giornata d'amore, fra tenerezze e malinconie, il film dà il meglio di sé proprio nell'ambientazione, in quell'avvilente scenario equamente diviso fra l'aspra condizione degli emigranti e gli squallori delle ragazze in vetrina.

Se il tema del film era la nascita di un amore in un ambiente proletario, quello de *La notte* era la crisi di un amore in un ambiente borghese e intellettuale. Dopo la lettera a Flaiano del maggio del 1959, Antonioni aveva steso un soggetto, prima con il titolo *Dare e avere* e poi con quello di *Baldoria*: un racconto corale, la cronaca di una decadente serata di alcuni intellettuali, prima in città e poi in una grande villa al mare, che si concludeva con il gruppo che andava a vedere una nevicata sulla spiaggia. Ma il soggetto non fu sviluppato, anche a causa delle palesi consonanze con il finale de *La dolce vita*. In un momento successivo furono estrapolati da questo primo abbozzo due personaggi, la cui storia, incentrata sull'incomunicabilità e sul disamore, appare molto vicina al film definitivo. Il regista aveva pensato a Giulietta Masina, ma poi, per impegni di lavoro dell'attrice, l'idea cadde. Successivamente Tonino Guerra si unì ad Antonioni e insieme impostarono la stesura definitiva su una relazione in crisi, malata di "incomunicabilità". A questo punto s'inserì Flaiano.

Antonioni, a proposito di questo film, aveva precisato: «Voglio dire che, poco dopo, nel corso delle varie fasi del lavoro su questo soggetto, io non ho fatto altro che sfrondarlo di tutto quello che c'era; [...]. Anche tutti i fatti che prima arricchivano il soggetto, che erano molto più precisi, molto più legati, li ho eliminati»⁴⁸.

I titoli di testa del film, a cui partecipa come scenografo Piero Zuffi, che ritroveremo in *Boccaccio '70* e che dirigerà, poi, *Colpo rovente*⁴⁹, riportano: «Soggetto e sceneggiatura di Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra».

Sulla stesura del film Tonino Guerra ha detto: «Da ultimo spariscono anche le battute più belle, proprio quelle che ci avevano più suggestionato. E così il copione diventa talmente spoglio, all'apparenza, che a un profano legato ai valori letterari può lasciare una sensazione di sgomento, di sciattezza»⁵⁰.

Flaiano, parlando del regista ferrarese, aveva scritto, molti anni prima, nel 1950, nella recensione di *Cronaca di un amore*: «Forse Antonioni si ostina a vedere delle tragedie là dove sono soltanto delle commedie e anche mal recitate»⁵¹, mentre Gili, nel suo saggio nel volume di Rasia, riporta questo brano di Flaiano: «Se Antonioni provasse a far parlare i suoi personaggi nei loro rispettivi dialetti è probabile che il muro dell'incomunicabilità crollerebbe»⁵².

Probabilmente il motivo d'interesse per questa collaborazione, il punto nodale che può avere spinto Flaiano a lavorare sul soggetto, è costituito dalla centralità della figura dell'intellettuale all'interno del tema più generale del film. Nella

citata intervista, Tonino Guerra si domandava infatti: «Come si fa a descrivere un intellettuale in un film?» e, di seguito: «Flaiano era un intellettuale, io un aspirante, Michelangelo era un intellettuale»⁵³.

A parte la modestia di Guerra, e senza tornare a Steiner o a Pavese, la questione del ruolo dell'intellettuale nell'Italia del *boom* era molto sentita e certo non si può definire estranea a Flaiano. Nel film appaiono, interpretando se stessi, anche alcuni uomini di cultura: Valentino Bompiani, Giansiro Ferrata, Ottiero Ottieri, il Premio Nobel Salvatore Quasimodo e un giovanissimo Umberto Eco (ancora senza barba).

Ne *Il segno di Flaiano* è stata inserita un'intervista in cui Flaiano parla del film, 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.

Narratore: Nel 1961, per il film *La notte*, Flaiano collabora per la prima e unica volta con Antonioni. *La notte*, ancora un film discusso, Antonioni precisa la sua poetica di questi ultimi anni, quella che a uso dei palati grossolani sarà semplificata da disattenti divulgatori che spendono senza ritegno parole come alienazione, incomunicabilità. Così si crea un ritratto critico falsato e il ritratto di un uomo falso anch'esso.

Questi brevi brani in otto millimetri, inediti, tremolanti, sovrapposti, sbagliati riescono forse a far trapelare qualcosa di un mondo così difficile da penetrare.

La notte fu un film particolarmente difficile, difficile amalgamare la propria personalità con quella di un'attrice giunta con tutto il suo bagaglio intoccabile, difficile avvicinarsi a un tema nuovo.

[frammenti del brano in otto millimetri]

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.

Intervistatore: Lui prende molto dagli sceneggiatori.

Flaiano: No, credo che sia molto arrendevole, fa lievitare le cose che si suggeriscono, aggiunge del suo, altrimenti non sarebbe il regista che è.

Intervistatore: Da un punto di vista realizzativo *La notte* è stato un film molto difficile?

Flaiano: 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 crea⁵⁴.

Nonostante le difficoltà di amalgama tra l'«attrice giunta con tutto il suo bagaglio intoccabile» e il «tema nuovo», Antonioni con *La notte* vinse il David di Donatello, l'Orso d'Oro al Festival di Berlino nel 1961 e il Nastro d'Argento nel 1962, quale regista del miglior film dell'anno, mentre Monica Vitti fu premiata quale migliore attrice non protagonista.

Con *Fantasmì a Roma* riappare un Flaiano *satiro*, più ironico e disincantato. Film lontanissimo da *La notte* è decisamente una *commedia all'italiana*, una favola allegra, ironica, corrosiva, costruita su personaggi gradevoli, che sembra mascherare della commedia dell'arte, con precise allusioni all'abusivismo edilizio, al nuovo «sacco di Roma» iniziato con i lavori per i giochi olimpici del 1960. *Fantasmì a Roma* è un film divertente con un notevole cast d'attori, Mastroianni, Sandra Milo, Gassman, Tino Buazzelli, Eduardo De Filippo in un gradevole cam-

meo, e una divertente sceneggiatura, molto ben costruita, scritta da alcuni maestri del genere. I titoli di testa recitano: «Soggetto Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola, Ruggero Maccari. Da un'idea di Sergio Amidei. Sceneggiatura Ennio Flaiano, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola». Maccari e Scola erano passati per la redazione del «Marc'Aurelio», il giornale satirico romano caro a Fellini, che esprimeva uno spirito salace e sarcastico, più popolare dell'umorismo acre di Flaiano⁵⁵. Leo Pestelli, su «La Stampa» del 2 aprile 1961, commenta così il film: «Pietrangeli ha diretto un film garbato, uno spettacolo piacevole, che sebbene a volte un po' troppo indugiato e insistente, partecipa della fiaba e della satira. Vi compaiono, divertiti, molti interpreti. Ottima la fotografia di Rotunno, realistica per i vivi e maiolicata per i defunti».

All'inizio dell'anno l'autore si era nuovamente recato a Parigi e poi a Zurigo, per incontrare Erika Mann⁵⁶, in seguito alla proposta di trarre un film dal *Tonio Kröger*, che fu poi realizzato nel 1964. In aprile torna a Parigi per poi partire con il regista Gian Luigi Polidoro per il già menzionato viaggio in Oriente, durante il quale visita Beirut, Bombay, Bangkok e Hong Kong per i sopralluoghi necessari alla realizzazione del film *Hong Kong, un addio*. Di tutto questo non c'è quasi traccia nel *Diario degli errori*: una paginetta annotata a Fregene, un appunto su due omosessuali incontrati sul treno per Zurigo, delle note su Hong Kong, confluite poi nel film di Polidoro. L'autore riutilizzerà l'esperienza in Oriente come spunto per il successivo racconto *Oh Bombay!*

Fra il 1961 e il 1962 Flaiano partecipa alla stesura di *Boccaccio '70*, un progetto molto ambizioso di Carlo Ponti per la Cineriz, ideato da Cesare Zavattini: riunire quattro fra i più famosi registi italiani del momento, De Sica, Visconti, Fellini e Monicelli, per dirigere un film sul tema dell'amore e dell'eros, in quegli anni Settanta che il titolo si propone di anticipare.

Gli inizi degli anni Sessanta sono un periodo di profondi cambiamenti sociali e di costume e il tema "boccaccesco" del titolo aveva tutte le potenzialità per stimolare sia gli autori che il pubblico, poiché sulle pagine delle riviste d'informazione abbondavano le inchieste sui nuovi comportamenti sessuali indotti dal *boom*⁵⁷. Ma il film, notevolmente diseguale, non riuscì a rappresentare questa realtà.

Quello che avrebbe anche potuto essere, nella mente dei produttori, l'eredità degli aspetti torbidi e peccaminosi de *La dolce vita* rimase solo un pretesto, poiché gli autori, anziché approfondire l'argomento, realizzarono quattro episodi disomogenei: Monicelli, con uno stile freddo e accademico, raccontò in *Renzo e Luciana* una sorta di *Promessi sposi*, la storia di un amore in fabbrica ostacolato da un capetto dispotico e De Sica – come spesso gli accadeva quando dirigeva la Loren – disegnò, ne *La ruffa*, un ennesimo *Oro di Napoli*, una satira buffonesca di maggiorate e giochi a premi, in un ambiente di provincia. L'episodio di Visconti, *Il lavoro*, è un'intensa "prova di regia" su un aneddoto crudele e futile, un amarissimo racconto morale, mentre Fellini, Flaiano, Pinelli, Parise e Brunello Rondi, misero in scena, con *Le tentazioni del dottor Antonio*, un gustoso *pamphlet* contro la censura.

Le tentazioni del dottor Antonio è la storia sarcastica e buffonesca di un integerrimo bigotto (identificato da alcuni nell'onorevole Scalfaro), magistralmente

interpretato da Peppino De Filippo, pronto a coprire le gambe delle sedie per evitare le tentazioni del sesso, che è letteralmente ossessionato da un'incombente figura femminile, una surreale Anita Ekberg, simbolo per eccellenza della "donna", che, dopo averlo teneramente sbeffeggiato, lo condurrà alla pazzia. Un'Anitona gigantesca che, al suono di un infantile motivetto pubblicitario, «bevete più latte...»⁵⁸, diverrà l'incubo del dottor Antonio, inseguendolo nei suoi sogni, comparendogli improvvisamente nello specchio, con dei lunghi e sensuali guanti neri, facendogli l'occhietto, fino a scendere da un enorme manifesto e cominciare a inseguirlo per le vie deserte e spettrali del quartiere dell'Eur a Roma. Dopo avere preso l'omarino, piccolissimo al suo confronto, lo stringe all'enorme petto. Il tenero e disperato Antonio è ormai vinto e desideroso della Dea. Al mattino viene ritrovato, impazzito, ai piedi della sua divinità, immortalata nell'enorme cartellone. Mentre lo portano al manicomio, si risente il motivetto pubblicitario e si vede Cupido, beffardo, sul tetto dell'ambulanza.

Le tentazioni del dottor Antonio rappresentò per i suoi autori la realizzazione di una vendetta a lungo desiderata, che si materializza nelle giunoniche grazie della Ekberg, vera *dea ex machina* contro la censura e i censori.

I titoli di testa del film recitano «scherzo in quattro atti ideato da Cesare Zavattini», mentre quelli dell'episodio felliniano riportano «soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano con la collaborazione di Brunello Rondi e Goffredo Parise».

Tonino Cervi che fu il produttore esecutivo del film, racconta, parlando di Carlo Ponti e del regista:

Ponti è una sirena, però da balera, mentre Fellini, nonostante il suo mondo sia spesso una balera, è una sirena di grande classe! *Le tentazioni del dottor Antonio* l'ho rivisto di recente. Quando alla fine di tutto facemmo i conti di quanto era costato, assieme a Ponti, risultarono 450 milioni, pari oggi a un miliardo e mezzo-due! Ed era un episodio, non un film! Ponti avrà anche pensato che mi ero intascato io dei denari. Fellini come fanno tutti gli autori e lui soprattutto, non c'entra mai niente con quello che spende, sono sempre gli altri che sbagliano, la colpa è sempre degli altri.

Ci troviamo in un'impasso abbastanza difficoltoso, perché l'episodio era diventato un film, il primo montaggio era di 2400 metri, un film! Tant'è vero che a Fellini glielo proposi, magari con scene da aggiungere, da scrivere, in sostituzione di altre. Fellini non volle, ed è rimasto l'episodio più lungo del film. Però è un episodio bellissimo, specialmente la prima parte, il sogno di Peppino con Anita è una delle più belle cose di Fellini. L'idea era sua, di Flaiano e di Pinelli: una piccola vendetta verso certi personaggi cattolici sessualmente repressi, tipici, ossessionati dal sesso. Nel primo montaggio le donne erano tante, Peppino apriva un armadio e ne sbucavano cinque, ma poi sono state ridotte a una, la Ekberg come simbolo abnorme del sesso: tanto di tutto, senoni, tettone, gambone, ossessionante, incombente. Fellini lasciò poi perdere la Ekberg, perché gli interessava come fatto estetico, contingente. Direi che a Fellini interessano molto di più i personaggi maschili, credo che con le donne abbia rapporti di estrema difficoltà, non sessuale, ma nevrotici certo. Il suo modo di vedere il sesso resta molto infantile, molto provinciale, poco intellettuale, non è certo quello di un Bergman o di un Buñuel. Il suo personaggio preferito, la sua identificazione, è sempre rimasto Mastroianni⁵⁹.

NOTE

- ¹ Tratta dal racconto *Prime indiscrezioni sul caso Papaleo*, pubblicato un anno prima sull'«Illustrazione Igea» e poi inserito *Le ombre bianche*, col titolo *Prima versione di un caso*.
- ² ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1193.
- ³ *Ivi*. A conferma della veridicità della *boutade*, quest'ultimo fu effettivamente realizzato da Sergio Corbucci nel 1961.
- ⁴ *Ivi*.
- ⁵ Prima di diventare giornalista cinematografico, Carlo Mazzarella era comparso in numerosi film (tra i quali *Il vento m'ha cantato una canzone* e in *Luci del varietà*), ma, prima ancora, era stato anche uno dei protagonisti del debutto di *La guerra spiegata ai poveri*; cfr. GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 109.
- ⁶ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1198.
- ⁷ *Un marziano a Roma* venne pubblicato dalla Einaudi nel 1960.
- ⁸ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1193.
- ⁹ Senza firma, «*Il marziano*» sarà quasi una bandiera, «Corriere lombardo», 26-27 ottobre 1960.
- ¹⁰ VINCENZO TALARICO, *Putiferio al Lirico di Milano per «Un marziano a Roma»*, «Telesera», 24 novembre 1960.
- ¹¹ c. b., *Gassman amareggiato e polemico difende «Un marziano a Roma»*, «La Stampa», 1 dicembre 1960.
- ¹² IGNAZIO MORMINO, *La battaglia del marziano*, «Il Tempo», 5 dicembre 1960.
- ¹³ Ugo Gregoretti, in un'intervista concessa agli autori de *Il segno di Flaiano*, cit., 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 storpiato, 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».
- ¹⁴ La diatriba andò avanti oltre lo spettacolo e ancora il 15 gennaio del 1961 la rivista «ABC», che aveva già recensito *Un marziano a Roma* con un articolo intitolato *Il marziano affoga nel sugo di Roma*, continuava a criticare Flaiano, colpevole di avere dichiarato, dopo l'insuccesso dello spettacolo: «I milanesi non capiscono niente» e «Hanno troppi denari per apprezzare la sottigliezza della mia polemica». All'articolo seguiva, naturalmente, la smentita dell'autore.
- ¹⁵ *Dal racconto al dramma*, «Notiziario del Teatro popolare italiano», II, 3, novembre 1960, p. 5.
- ¹⁶ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 115.
- ¹⁷ V. Ce., *Contraddittorio con la platea*, «Corriere Lombardo», 25-26 novembre 1960.
- ¹⁸ In una videointervista d'epoca, ora ne *Il segno di Flaiano*, cit.
- ¹⁹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 229.
- ²⁰ *Ivi*, p. 229
- ²¹ *Ivi*.
- ²² *Ivi*, p. 230.
- ²³ Bonagura era stato fra gli interpreti de *La donna nell'armadio* e sarà fra i protagonisti de *La conversazione continuamente interrotta*, che Albertazzi metterà in scena a metà degli anni Settanta.
- ²⁴ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 240.
- ²⁵ *Ivi*, pp. 240-241.
- ²⁶ *Un amore a Roma* era già stato tradotto nel 1958 in Francia e in Inghilterra.
- ²⁷ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, Milano, Bompiani, 1961², p. 7.
- ²⁸ *Ivi*.
- ²⁹ *Ivi*, p. 14.
- ³⁰ Dialoghi tratti dal film.
- ³¹ Fulvia è una fidanzata querula e lamentosa come Emma, ma signorile ed elegante come Maddalena.
- ³² E cinematografico.
- ³³ ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, cit., p. 196.
- ³⁴ *Ivi*, pp. 196 e 197.
- ³⁵ *Ivi*. Flaiano e Patti erano amici, Flaiano aveva una villetta a Fregene, il libro è del 1956.
- ³⁶ *Ivi*, p. 200.
- ³⁷ *Ivi*.

38 *Ivi.*

39 *Ivi*, p. 202.

40 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 la Stella di Pasolini, una schiava in *Orzi e Curiazi* di Ferdinando Baldi (ma con due protagonisti 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).

Scriveva Flaiano: «Un giovane va incontro alla vita: cioè è la vita che da dietro lo spinge» (ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 413). Parafrasandolo: Anna Padoan e la ragazza coperta di piume andavano verso Franca Pasut, o era questa a spingerle da dietro?

Nata da una costola dell'una o dell'altra è, probabilmente, anche Luciana Zanon, la protagonista femminile di *C'eravamo tanto amati*. Nel film di Scola, Age e Scarpelli, Stefania Sandrelli interpreta Luciana, un'attricetta venuta a Roma per fare il cinema, che, nel presentarsi a Fellini (nella parte di se medesimo), mentre questi sta - fintamente - rigirando la scena del bagno di Anita Ekberg, gli dice di essere «di Trasaghis, vicino a Peonis, Udine».

41 «La Stampa», 25 novembre 1960. *La dolce vita* era stata distribuita nel febbraio del 1960, la prima di *Un amore a Roma* fu il 24 novembre dello stesso anno.

42 In SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit., p. 472.

43 Dopo *La dolce vita* Flaiano parteciperà, in oltre tredici anni, a meno di venti film, mentre prima ne aveva firmati più di quaranta. Anche nel teatro viene meno la sua presenza come autore, se si esclude la *La conversazione continuamente interrotta*, che fu scritta molto più tardi, fra il 1968 e il 1971, e definita da Flaiano, nella nota che ne accompagnava la pubblicazione: «Poco destinata... ad essere rappresentata» (ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 1164).

44 FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, cit., p. 401.

45 *Ivi*, p. 402.

46 MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 123.

47 *Ivi.*

48 «Bianco e Nero», 2/3, febbraio-marzo 1961; ora in FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit., p. 266.

49 Alla cui sceneggiatura Flaiano collabora nel 1970.

50 FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit., p. 266.

Nello spoglio copione di cui parla Guerra, quello privo delle «battute più belle», appaiono, però, degli ossimori e dei *calembours* molto vicini alla penna di Flaiano. Infatti, nel film lo scrittore Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni), rivolto alla moglie Lidia (Jeanne Moreau), dice:

«La vita sarebbe sopportabile se non ci fossero i piaceri».

Lidia «È tua?».

«No, io non ho più idee, ho soltanto memorie».

Sempre Lidia, al marito: «Ogni miliardario vuole il suo intellettuale, avrò scelto te» e «Si è ridicoli da giovani, con quell'assurda spavalderia, sembra che niente debba finire».

Una conoscente, a Lidia: «Ma tu lo sai che sei diventata più bella? Come hai fatto, eri tanto bruttina. Non ti dispiace se te lo dico, vero?» e poi «Io sono nata per stare sola, si vede che sono troppo sensibile, me lo dice pure il mio dentista».

Valentina Gherardini (Monica Vitti), l'annoiata figlia di un ricco industriale: «Lei si preoccupa soltanto di chi perde, tipico degli intellettuali, egoisti ma pieni di pietà», e poi: «Non sono il mio forte le confessioni. Mi domando cos'è il mio forte. L'amore no, i vizi nemmeno. Sono piena di vizi, ma senza praticarne nessuno. Non mi piace neanche il whisky!». Valentina, lamentandosi, a Giovanni: «Stasera ero molto triste, poi giocando con te mi era passata. E adesso sento che mi

ripiglia, è come la tristezza di un cane... hai una sigaretta?. Ancora Valentina a Giovanni, giocchiando prima con un magnetofono, poi con un rompicapò metallico fra le dita: «Fra l'altro, dice mia madre che stare chiusa in casa tutto il giorno a scrivere fa male alla pelle. [...] L'anno scorso siamo andati negli Stati Uniti a vedere Giulia».

Giovanni: «Chi è Giulia?»

Valentina: «Il ciclone».

Il padre, l'industriale Gherardini (Vincenzo Corbella), sentenza, rivolto allo scrittore: «Ma no? Lei è uno dei tanti che si preoccupano del futuro? Io me lo organizzo, il futuro. Però mi basta il presente: c'è già tanto da fare. E poi il futuro, si ricordi, è probabile che non cominci mai».

Sempre Gherardini a Giovanni:

«Un giorno, l'anno scorso, a Venezia, ho incontrato quello scrittore americano, quello, come si chiama? Quello che ammazza gli elefanti».

Giovanni: «Hemingway, suppongo».

Gherardini: «Ecco bravo, proprio quello, accidenti che uomo, quello è un vero artista, pensi che quando gli ho detto "Caro signor Hemingway lei mi piace, io voglio venirla a trovare nella sua fattoria, lì a Cuba". Sapete cosa mi ha risposto? "Se lei viene a trovarmi, io le sparo". Però è uno che il suo mestiere lo conosce bene... guadagna quello che vuole, milioni di dollari».

Il giudizio su di un altro industriale è un altro ossimoro: «Sai, è ricchissimo: avrà un miliardo di debiti». Il solo amico vero, lo scrittore Tommaso (Bernhard Wicki), l'intellettuale che la coppia va a trovare in clinica, commentando il suo stato, dice: «Quante cose si finiscono per sapere, se si resta un po' soli» e poi, facendo un bilancio della propria vita: «Mi viene il sospetto di essere rimasto ai margini di un'impresa che invece mi riguardava».

Ancora Tommaso: «Vedi qual è il vantaggio di una morte prematura? Che si sfugge al successo» e, offrendo champagne a Giovanni e a Lidia dal letto della sua stanza della clinica, dopo che un ennesimo elicottero flaiano ha interrotto i loro dialoghi: «Che bel posto qui, è? Tutto ciò che odiavo in fatto di arredamento! Non avrei mai immaginato una conclusione così di lusso, mi sembra di frodare qualcuno. Verrà un giorno in cui le cliniche si faranno come i *nightclubs*. La gente vuole divertirsi, fino all'ultimo».

⁵¹ *Cronache e briganti*, in ENNIO FLAIANO, *Lettere d'amore al cinema*, cit., p. 191

⁵² Tratto dall'articolo *Cinema e dialetto*, «Panorama», maggio 1964, citato in JEAN A. GILL, *Ennio Flaiano, sceneggiatore*, in BRUNO RASIA, *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*, cit., p. 137 (anche in ENNIO FLAIANO, *Nuove lettere d'amore al cinema*, cit., p. 266).

⁵³ FRANCA FALDINI E GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, cit., p. 267. Oltre venti anni dopo questa intervista, Tonino Guerra è tornato a parlare di Flaiano, con parole e ricordi molto netti e precisi: «Ennio Flaiano è senza dubbio, non posso dire lo sceneggiatore, lo scrittore più grande che ha lavorato alle sceneggiature. Lo stimavo molto e continuo a stimarlo. Non so, mi pare che fosse quel tempo che io andavo a Montesacro, dove aveva la casa. Il suo studio era sotto la strada, così che, quando io arrivavo, già vedevo se lui era nello studio. E, una volta, mi sono bloccato, perché lui aveva sulle ginocchia sua figlia ammalata e, a guancia a guancia, guardavano il piccolo orto che avevano davanti. Io mi sono bloccato contro una colonna, senza il coraggio di entrare, colpito da questa tenerezza. Siccome la figlia non parlava, era attraverso il calore della sua pelle, delle guance, che voleva trasmettere tutto l'amore che lui aveva per lei» (*Tonino Guerra poeta e sceneggiatore*, intervista concessa in occasione dell'edizione dvd di *Identificazione di una donna*, inclusa fra i contenuti extra. Produzione Surf Video, 2003).

⁵⁴ In un'intervista video d'epoca, inserita in *Il sogno di Flaiano*, cit.

⁵⁵ Ettore Scola, intervistato da Silvio Danese, ricorda: «Ho firmato anche con Flaiano qualche film di cui lui non ha mai scritto una parola, ma raccontava, descriveva i personaggi, dava i toni delle situazioni. Per *Fantasma a Roma*, che ho scritto con Pietrangeli e Maccari, ricordo due, tre riunioni con Flaiano. Parlavamo della differenza dei fantasmi nel Veneto, nel Piemonte, nel Lazio, secondo episodi di letteratura e storie antiche popolari. Ampliava il discorso, esplorava fuori dal giardino del film che si stava facendo. Ci si arricchiva, anche se poi si tornava al punto di partenza», in SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit., p. 426.

- ⁵⁶ Figlia di Thomas Mann. Scrittrice e intellettuale, è stata moglie di Gustaf Gründgens – il “Mephisto” protagonista del romanzo del fratello Klaus Mann, poi ripreso nel film da Szabò – e successivamente del poeta inglese Wystan Hugh Auden.
- ⁵⁷ Il cinema d'autore aveva già affrontato l'argomento dell'amore e dei cambiamenti del costume ad esso connessi, sin dal zavattiniano *Amore in città* del 1953, a cui avevano partecipato lo stesso Fellini, Lizzani, Maselli, Antonioni, Risi e Lattuada, un nobile esperimento di cinema verità di chiara impostazione neorealistica e documentaria. In quegli stessi inizi degli anni Sessanta, sempre per iniziativa di Zavattini, circolò nelle sale, con scarsi esiti al botteghino, *Le italiane e l'amore*, un film ispirato al libro inchiesta *Le italiane si confessano* della giornalista Gabriella Parca.
- ⁵⁸ «Bevete più latte/ il latte fa bene/ il latte conviene/ a tutte le età!/ Bevete più latte/ prodotto italiano/ rimedio sovrano/ di tutte le età/ Bevete più la.../ bevete più la.../ bevete più latte!»
- ⁵⁹ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit., p. 273.

UN AMORE A ROMA

Romanzo di

Ercole Patti



BOMPIANI

13. L'ANNO PIÙ BUIO

Il 1962 fu l'anno più buio della vita di Flaiano.

La figlia Lelè, colpita da una grave crisi epilettica, rischiò di morire ed egli rimase sconvolto dalla vicenda. Si è già parlato di un Flaiano in crisi, di un uomo sfiduciato e deluso. La paura e l'angoscia per la malattia della figlia, la notte passata in ospedale nell'attesa del responso dei medici, lo gettarono in un ulteriore, profondo sconforto. Fra i suoi manoscritti fu ritrovata una lunga poesia, la *Spirale Tentatively*, in cui, tra intense emozioni e tentativi di bilancio, vengono rievocati gli avvenimenti di quella terribile nottata fra il 14 e il 15 aprile, trascorsa «fra case dall'intonaco sfatto e d'infermieri al bar gonfi d'indifferenza»¹.

Flaiano, dopo avere scritto «pensai di morire io al suo posto, sfidando una contabilità che mi escludeva. Io dovevo soltanto testimoniare quello che stava accadendo»², chiude la poesia con parole d'estrema rassegnazione:

Allora sentii una nuova calma, una leggerezza
confortante e calda, avevo rovesciato la situazione
decidendo che il morto ero io. E che da allora
la mia vita sarebbe stata quella, la lunga morte
di un essere che amavo e che sarebbe sopravvissuto,
e quando mi dissero: «Vivrà», risposi che andava bene
sapevo già tutto, avevano accettato il cambio
e ora dovevo mantenere la parola, come nelle tragedie.
Ecco perché stamane penso che tutto è già successo
Se vogliono la ripetizione della cosa l'avranno.
Che posso dire di più? – l'avranno³.

Prima della malattia della figlia, Flaiano aveva pubblicato due articoli: *Il mostro esigente* sull'«Illustrazione Igea», ristampa di un brano già comparso sul «Corriere della Sera» nel 1960 e *L'invasione*, sul «Corriere della Sera» del 2 marzo 1962. All'inizio dell'anno, ancor prima dei fatti, scriveva all'amico Carlo Quintavalle:

Le feste sono passate come un piccolo uragano di rimorsi, lasciandomi a terra letteralmente. Un nuovo lavoro mi è piombato addosso, per vigliaccheria non ho saputo rifiutare ed eccomi ora ripreso nell'ingranaggio. Non c'è neanche il conforto della stupidità, neanche il conforto della noia. Si lavora. Si fanno oggetti di consumo per un pubblico che capisce tutto e che non vede l'ora di ammazzarti. Bel divertimento. [...] Qui a Roma va male. È una città che sta diventando libanese e dove tutti cercano di vivere come a New York. Un pasticcio. I pochi amici si addormentano al caffè, le puttane alzano le tariffe, le trattorie te le raccomando. Pensa, si sta meglio in casa⁴.

Il «nuovo lavoro [...] piombato addosso» poteva essere *8½* o *Hong Kong, un addio* di Polidoro, distribuiti l'anno dopo, o il progetto del *Tonio Kröger*. Verso la fine dell'anno Flaiano collabora col regista francese Jacques Deray alla stesura di un trattamento ispirato al romanzo di Ugo Pirro *Le soldatesse*, ma anche questo lavoro non va in porto⁵.

Nel 1963, dopo un periodo di silenzio, pubblica due racconti sul «Corriere della Sera»: a luglio *Per una luna migliore* e a dicembre *Il repertorio facoltativo*, poi inseriti ne *Le ombre bianche* e un articolo di costume su «Panorama», mentre su «Tempo presente» sono stampati altri epigrammi delle *Lettere e lamenti*.

L'articolo per «Panorama», pubblicato nel mese di agosto, si apre con il macabro episodio di «R.», che immagina l'inferno come il luogo dove i dannati ripetono all'infinito quello stesso comportamento terreno che ha causato la loro condanna: il lussurioso proverà tutti gli orrori degli accoppiamenti, il violento ripeterà instancabilmente le sue brutalità. Il brano termina in prima persona: «Basta, tu stai descrivendo la vita di tutti i giorni!»⁶. Successivamente è narrata la storia dello sceneggiatore «F.», posto di fronte a un produttore che vuole finanziare «una commedia ottocentesca [...] in modo che tutto risulti un poco, anzi molto, insomma sufficientemente sexy»⁷. «F.», però, boicotta con grande lucidità il progetto, fino a portare il produttore a rinunciarvi, per cui «F. ne approfitta per tornarsene di corsa al mare»⁸. Forse a Fregene, si potrebbe aggiungere.

Nell'anno Flaiano si reca in Turchia, su invito di Dassin, che gli aveva chiesto di collaborare alla scrittura di *Comment séduire une fille en 24 heures*, ma anche questo progetto non va a buon fine⁹.

Dopo l'estate, in settembre, diviene critico teatrale per «L'Europeo».

Durante l'anno Flaiano riprende la stesura di *8½* con Fellini.

Passati i clamori de *La dolce vita* e dopo il *divertissement* di *Boccaccio '70*, Fellini si trovava in un momento d'entusiastica incertezza. Una lettera di Fellini a Brunello Rondi, oggi inserita in *Fare un film*, ci informa che la prima trama ideata dal regista narrava le vicende di un uomo in crisi:

Un tipo (uno scrittore? Un professionista qualunque? Un impresario teatrale?) è costretto per una quindicina di giorni ad arrestare il ritmo solito della sua vita per una malattia non grave. È il campanello d'allarme: qualcosa si è ingorgato nel suo organismo. Deve restarsene buono per due settimane a Chianciano¹⁰.

Il regista continua la descrizione: «Il tipo è incastrato in situazioni che a volte sente pesantissime, ma non riesce a sciogliere. Ha moglie, ha un'amante. Tiene in piedi un'infinità di rapporti nei quali si dibatte come una mosca in una ragnatela»¹¹. Sembra un ritratto di Flaiano.

La lettera di Fellini è molto lunga e contiene numerose analogie con quello che poi sarà *8½*: le terme, l'amante, «una bella culona dalla pelle bianca e la testina piccola. [...] Lui va a prenderla alla stazione di Chiusi»¹²; la ragazza delle terme, «immaginati Claudine Cardinale, bella, giovanissima, ma già matura interiormente, solida, un'offerta di autenticità che il protagonista non sa più accettare»¹³; l'amico «infognato»¹⁴ con la ragazza molto più giovane d'età, la coppia di telepatici, «il vescovo»¹⁵, la moglie, la Saraghina. Oltre i singoli episodi, Fellini, che in

questo periodo era molto preso dal fascino delle teorie psicoanalitiche, aveva già in mente due piani narrativi per il film: la realtà e i sogni.

La lettera si chiude col gran mago di Cinecittà che scrive a Rondi:

A volte vorrei piantar tutto e penso al *Decamerone*, o al *Furioso*, come a una liberazione. Anche al *Casanova* ho pensato, ma come si fa a leggerlo? Bisognerebbe avere una lunga, serena, confortevole convalescenza. Certo, se dicessi a Rizzoli che voglio fare Casanova mi regalerebbe la cartiera e chissà cos'altro ancora. È Flaiano che insiste sul *Casanova*, mi ripete spesso che leggerlo è per lui un riposo, un divertimento, lo ha sempre a portata di mano, insomma gli piace proprio¹⁶. Anche Comisso stravede per Casanova. Ma perché questo soffocante interminabile librone piace tanto agli intellettuali? Si vede che io, intellettuale, non lo sono nemmeno un po', perché tutte le volte che ho provato a sfogliare le *Memorie* a un certo punto ho dovuto smettere, mi veniva quasi da tossire sperduto e abbandonato in quel polveroso deserto cartaceo.

Come sono stancanti e pericolose queste attese! Ho fatto un I King l'altra sera: ho chiesto: «Qual è la mia situazione attuale?» La risposta ho dovuto cercarla nell'esagramma che si chiama *L'Abissale*. Diceva che in fondo all'abisso sono finito in una buca, legato per giunta in ceppi e catene e cintato di spine per impedirmi di fuggire. E aggiungeva che me lo merito, perché sono un recidivo. Perciò per tre anni, sciagura! Non è stata una risposta simpatica, mi sono un po' immalinconito.

Invece ieri notte ho sognato Picasso. È la seconda volta che lo sogno. La prima volta (anche allora attraversavo un periodo di confusione e di sfiducia) stavamo in una cucina, era chiaramente la cucina di casa sua, un enorme cucinone ingombro di cibi, di quadri, di colori. Parlammo tutta la notte. Nel sogno dell'altra notte invece c'era un mare sconfinato che mi pareva quello che si può vedere dal porto di Rimini: un cielo scuro, temporalesco, le onde verdi, livide, punteggiate dalle creste bianche dei giorni di tempesta. Davanti a me un uomo nuotava con poderose bracciate, la testa pelata affiorante dall'acqua, appena una crinierina canuta sulla nuca. A un tratto l'uomo si voltava verso di me: era Picasso che mi faceva segno di seguirlo più avanti, in un posto dove avremmo trovato dell'ottimo pesce. È un bel sogno, no? Dici di no?

Per quanto riguarda il titolo non mi è venuto niente che mi convinca. Flaiano propone *La bella confusione*, ma non mi piace molto¹⁷.

Non so, per ora sulla cartellina che contiene gli appunti e l'approssimativa scaletta del racconto, a parte le solite culone bene auguranti, ho disegnato un grande 8½. Sarebbe il suo numero, se lo farò¹⁸.

Il regista ha voglia di scrivere e di dirigere, fa «un I King» e sogna Picasso, ma alla sua storia manca, ancora, l'elemento che si rivelerà uno degli aspetti più caratteristici del film, la professione del protagonista: Guido – il Mastroianni *alter ego* di Fellini – non sarà «un tipo (uno scrittore? Un professionista qualunque? Un impresario teatrale?)», ma un regista cinematografico. Questo cambiamento di prospettiva in chiave autobiografica porta il film a essere uno dei momenti di massima riflessione sul ruolo dell'artista, narrato con una forte tensione poetica che utilizza un linguaggio analogo allo *stream of consciousness*.

Sia la prima traccia del soggetto, l'uomo in crisi che vive «incastrato in situazioni che a volte sente pesantissime», sia i successivi sviluppi della sceneggiatura, con la scelta del protagonista individuato nella figura di intellettuale, erano assai vicini alla sensibilità di Flaiano, così come la decisione di impostare la sto-

ria come un'altra "ispirazione sbagliata", in quanto, nell'epilogo, il protagonista rinunciava a portare a termine il film.

La sceneggiatura prevedeva un finale ambientato su di un treno in cui Guido, abbandonato il set, ritrova tutti i protagonisti della sua vita. Dopo avere girato questo finale Fellini, diresse il "prossimamente" del film: una grande *kermesse* sulla spiaggia, sotto la rampa di un'astronave. Subito dopo averlo visto, però, comprese che questa «festosa e sgangherata riunione» sarebbe stata la giusta conclusione della storia.

In un'intervista pubblicata nell'aprile 1963 su «Bianco e Nero», Fellini raccontava:

Il finale nel vagone ristorante non solo era previsto nella sceneggiatura, ma l'ho anche girato, è stato anche montato e in un primo momento pensavo che il finale fosse quello. La cosa è andata così: a un certo momento volevo girare una presentazione per il film, perché credevo che la solita presentazione fatta di brani di scene oppure di fotografie immobilizzate non fosse sufficiente. Ho pensato quindi una specie di presentazione di tutti i personaggi nella torre dell'astronave. Si è fatta una convocazione generale e ho girato con sette o otto macchine da presa perché volevo che questa presentazione fosse una specie di caos festoso: tutti, gli attori, i protagonisti, le comparse, i generici, i macchinisti, tutta la nostra *troupe* scendeva da questo scalone, girovagava per la pista goffamente, poi a un colpo di frusta di Mastroianni si mettevano su quella specie di maneggio e sfilavano al ritmo di una musica di banda. Questa doveva essere la presentazione. Quando l'ho girata, ho avuto l'intuizione che quello dovesse essere il vero finale del film. Allora ho girato ugualmente la presentazione, che poi non ho fatto più stampare perché avrebbe anticipato in maniera pericolosa il finale vero del film, e l'idea di questa festosa e sgangherata riunione di tutti i motivi del film, questa unione, questa riconciliazione con tutti, con i morti, con i vivi, l'ho utilizzata come poi si è visto. Questo finale mi parve che presentasse numerosi vantaggi su quello immaginato precedentemente. Innanzi tutto c'era la musica, e questo mi pare molto importante in un film che tende, tutto sommato, a uscire dal caos per arrivare a una forma di armonia, a una forma di sincronizzazione di tanti individui che fanno una stessa cosa all'unisono. Direi che è proprio filosoficamente importante che il finale avesse musica, mentre l'altro finale, piuttosto che una musica, aveva il suono delle ruote del treno, il rumore del treno – potente, inarrestabile – che continuava dando una sensazione di fiducia cioè di abbandono. Il senso quindi era lo stesso: Marcello viaggia con tutti i personaggi della sua vita in un treno che corre nella notte e nonostante tutto ha fiducia in questo viaggio, e il film finiva su un tentativo sgangherato di Marcello di comunicare alla moglie che cosa era questa percezione che lo aveva illuminato, che per un momento lo aveva reso sereno, però non riusciva a esprimersi bene; e tutto finiva su questo tentativo goffo di spiegare questo presentimento di allegria che lo aveva afferrato; e su tutto c'era questo ritmo delle ruote del treno quasi a significare comunque un abbandono fiducioso. L'unico pericolo di questo finale era che il film finisse per sembrare una storia matrimoniale; poiché il film si chiudeva sul rapporto tra moglie e marito mi sembrava sproporzionato quello che c'era stato prima. Anche per questo ho preferito l'attuale finale. Io tento di portare delle ragioni a questa preferenza, ma in realtà è stata un'intuizione abbastanza estemporanea. Guido non si rappacifica soltanto con la moglie, non accetta soltanto lei ma accetta tutti gli altri e quindi c'è questa unione, questa accettazione integrale di se stesso negli altri¹⁹.

Brunello Rondi, intervistato da «Bianco e Nero», disse:

Quello che è diventato il finale del film era invece la presentazione, il prossimamente. Il finale previsto e già girato era una lunga scena di treno, un treno che riporta a Roma Marcello e la moglie e su cui la fantasia di Marcello vede tutti i personaggi della sua vita e del film, e si riconcilia con la sua stessa vita. Federico ha pensato che il circo era un simbolo che gli apparteneva di più, più del treno che va e va, forse perché il circo è anche più ironico, allegro²⁰.

La «festosa e sgangherata riunione di tutti i motivi del film, questa unione, questa riconciliazione con tutti, con i morti, con i vivi» convinse Fellini, che ebbe «l'intuizione che quello dovesse essere il vero finale del film», anziché il precedente, che sembrava un ibrido fra i suoi due maggiori successi. Guido che cerca di comunicare con la moglie senza riuscirci, infatti, riecheggia l'ultima scena de *La dolce vita*, quella in cui Mastroianni tenta goffamente di mimare qualcosa a Valeria Ciangottini, mentre il rumore di fondo delle ruote del treno era già presente nell'ultima sequenza de *I Vitelloni*.

Nonostante Rondi affermasse che già sul treno che lo riporta a Roma Marcello «si riconcilia con la sua stessa vita» e Fellini raccontasse che, nel primo finale, il «ritmo delle ruote del treno» voleva esprimere «comunque un abbandono fiducioso», è indubbio che la prima versione è vicina alle infelici chiuse flaianee²¹, mentre il finale firmato da Fellini, con il protagonista che «non si rappacifica soltanto con la moglie, non accetta soltanto lei, ma accetta tutti gli altri», è decisamente più positivo e catartico, prettamente felliniano.

Furono fatte molte foto sul set del treno e queste immagini, nel decennale della morte di Fellini, sono state utilizzate da Mario Sesti per realizzare *L'ultima sequenza*²², un documentario in cui il critico ricostruisce la storia del doppio finale, andando anche a intervistare gli interpreti di questa *tranche de film*, alcuni dei quali²³, in piena leggenda felliniana, non ricordavano neanche di essere stati sul set, mentre veniva girata.

Sul lavoro con Fellini e sul finale del film, Pinelli ricorda:

Ma quel finale gliel'ho suggerito io. È noto che Federico ne aveva girato un altro, che mi fece vedere, e a me sono cascate le braccia. C'erano tutti i personaggi vestiti di bianco, seduti su un treno che viaggiava viaggiava... Io gli ho detto: senti Federico, se tu finisci così ammazzi tutto, è talmente deprimente. Era in calando. Ci voleva un finale in crescendo. Il ritorno della fantasia. Il giocoliere, l'illusionista, e tutto si rianima. La sfiducia che il protagonista ha in se stesso si risolve in questo gioco creativo, con tutti i personaggi che rappresentano la sua vita, non è vero?²⁴

Questi concetti Pinelli li esprime anche nel documentario *Felliniana*, dove aggiunge, però, l'ipotesi del «suicidio» del protagonista:

Federico aveva girato una scena di fantasmi, in pratica su un treno che viaggiava e Mastroianni, che secondo lui si era anche suicidato quando si era nascosto sotto il tavolo, viaggiava con questo treno di fantasmi che erano tutti i personaggi del film, tutti vestiti di bianco, su questo treno che viaggiava verso l'eternità, diciamo. Non me lo aveva detto. Mi ha chiamato per vederlo. Quando l'ho visto mi sono sentito rabbrivire e gli ho detto: «Guarda Federico, se tu giri un finale così tu ammazzi il film». Gli ho suggerito questa idea che, mentre è nella piena depressione, Mastroianni si avvicina

na a quel giocoliere che rappresenta la fantasia, l'irrazionale e da questo dialogo, da questo incontro, Marcello butta via tutte le sue esitazioni razionalistiche e si abbandona all'immaginazione.

Un cartello con scritto «Angelo Rizzoli presenta *8 1/2* di Federico Fellini» è la prima immagine del film, mentre i titoli di coda recitano: «Ideato e diretto da Federico Fellini, prodotto da Angelo Rizzoli, soggetto Federico Fellini, Ennio Flaiano, sceneggiatura Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi».

Nonostante le arditezze stilistiche e le difficoltà di contenuto, *8 1/2* ebbe un buon successo di pubblico, con un incasso complessivo di circa settecentocinquanta milioni, un terzo degli introiti de *La dolce vita*.

Ne *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Tonino Cervi racconta che «Pasolini chiamava Fellini “il grande mistificatore”»,²⁵ ma poi sembra volere mitigare la frase e aggiunge:

Che per allora poteva sembrare negativo e oggi non appare più tale, ma io lo definirei “il grande ermafrodito”, un uomo-donna che ti affascina proprio perché mette in gioco una seduzione che è di entrambi i tipi, alternata o compresente. Ti coinvolge, ti parla sempre in modo molto particolare, per piccoli racconti come se stesse scrivendo una sceneggiatura, e quello che ti dice è talmente chiaro, talmente giusto nelle sue ispirazioni, che proprio ne resti attratto²⁶.

Si erano già visti i molti problemi causati da Fellini al produttore durante le riprese de *Le tentazioni del dottor Antonio*. Cervi continua a parlare del regista:

Di Fellini potrei dare anche un'altra definizione: è un santo di paese, che però può fare dei miracoli piccoli, non dei grandi miracoli. Incontrare Fellini è sempre una grande festa, per me. Appare nella mia vita sempre in momenti miei di grande tristezza o angoscia, e in genere mi regala un libro, come un talismano o un santino. Una volta mi regalò un libro che mi aprì un mondo, *Ricordi, sogni e riflessioni* di Jung, che aveva scoperto anche lui da poco, perché è un ignorante come me. Gli dissi infatti: «Guarda che Bergman l'ha letto prima di te, e ha fatto *Il posto delle fragole*, tu l'hai letto dopo e fai *8 1/2*», e lui ci si arrabbiò molto! Sente moltissimo la rivalità con Bergman, da sempre. Un'altra volta mi regalò tre libri di Castaneda e fu un altro miracolo, perché è un autore che mi ha aiutato moltissimo. In fondo Fellini non ti disillude mai, è generoso, ti parla molto, ti fa sempre un piccolo show, poi magari ti tradisce in altre cose²⁷.

In modo del tutto inatteso, l'intervista continua così:

Flaiano era l'uomo che spingeva al massimo l'umorismo di Fellini, che è un pigro che ha bisogno di essere sollecitato, e riusciva a tirargli fuori delle cose, a mettere sempre in funzione la sua fantasia²⁸.

Forse Fellini non ha mai «disilluso» Tonino Cervi, che magari era un uomo paziente, ma si è già molto scritto del carattere del “cinghialotto” che, ormai decisamente esasperato, approfitterà della prima occasione per rompere la coppia.

Si ignora in quale occasione Pasolini avesse chiamato Fellini «il grande mistificatore», ma nel volume della collana Cappelli dedicato a *Le notti di Cabiria*, così si era espresso, confermando l'immagine del «gran bugiardo»:

Ricorderò sempre la mattinata in cui ho conosciuto Fellini, mattinata «favolosa», secondo la sua «punta» linguistica più frequente. Siamo partiti con la sua macchina, massiccia e molle, ubriaca e esattissima (come lui), da Piazza del Popolo, e di strada in strada siamo arrivati in campagna: era la Flaminia? L'Aurelia? La Cassia? Unica cosa fisicamente certa era che si trattava di campagna, con strade asfaltate, benzinari, qualche casale, qualche ragazzo un po' burino in bicicletta, e una immensa guaina verde, imbevuta di sole ancora freddo, che rivestiva tutto. Fellini guidava con una mano, e dava arraffate qua e là al paesaggio, rischiando continuamente di schiacciare i ragazzetti burini o di finire nel fosso, ma dando però l'impressione che ciò, in realtà, era impossibile: guidava la macchina magicamente come tirandola e tenendola sospesa con un filo. Una mano, dunque, appoggiata al volante della macchina, materna come una tardona e concentrata come un alchimista, con l'altra Fellini si girava e rigirava i capelli, usando il solo indice come tornio o fuso. Mi raccontava, trascinandomi in quella campagna perduta in un miele di suprema dolcezza stagionale, la trama delle *Notti*. Io, gattino peruviano accanto al gattone siamese, ascoltavo con in tasca Auerbach.

[...] La forma di un uomo che Fellini possiede è incessantemente pericolante: tende a risistemarsi e riassetarsi nella forma precedente che la suggerisce. Un'enorme macchina, che a seconda della fantasia può assomigliare a un polipo, a un'ameba ingrandita al microscopio, a un rudere azteco, a un gatto annegato. Ma basta un colpo di ponentino, uno sbandamento di una macchina, per rimescolare tutto, per ritrasformare il coacervo in un uomo: un uomo tenerissimo, intelligente, furbo e spaventato, con due orecchie create nel più perfetto laboratorio di articoli acustici, e una bocca che sparge intorno i più curiosi fonemi che incrocio romagnolo-romanesco abbia mai prodotto, gridi, esclamazioni, interiezioni, diminutivi, tutto l'armamentario della pre-grammaticalità pascoliana.

[...] Fellini è una savana piena di sabbie mobili, per penetrare nella quale necessita o la guida nera della malafede o l'esploratore bianco della razionalità: ma poi né l'uno né l'altro basterebbero, e il territorio resterebbe inesplorato se Fellini stesso non mandasse, distrattamente, e come per caso, a guidarti un uccellino magico, un grillo sapiente, una pascoliana farfalla... Così infine ho potuto riassetare il rapporto.

Ma forse non era necessario: Fellini prende comunque dai suoi collaboratori quello che deve prendere: che lo capiscano o non lo capiscano. Tu parli, scrivi, ti entusiasmi: lui ci si diverte e, silenziosamente, pesca nel fondo²⁹.

A proposito del rapporto fra Fellini e Flaiano e di $8\frac{1}{2}$, Gregoretti racconta:

Anche Fellini aveva un forte senso dell'umorismo, forse più dolce di quello di Flaiano, il suo era, sì, poetico, più tenero. Flaiano era invece taglientissimo, poi c'era anche la cultura di Flaiano, sicuramente era una cultura, essendo un uomo di lettere, più vasta di quella di Fellini. Non c'è dubbio in questo, senza voler togliere nulla a Fellini, insomma. Siccome poi il cinema di Fellini è pieno di riferimenti letterari non dichiarati, no? Idee prese da scrittori e poi reinventate, spunti, che ne so, da Thomas Mann. Una volta Flaiano mi disse, parlando di Fellini, che in quel film in cui c'è il mago che... non mi ricordo, forse $8\frac{1}{2}$, si svolge su una ribalta di un teatro, un esperimento in cui un mago, però così, un mago un po' cialtrone da varietà, paralizzato qualcuno, cioè lo blocca, mi sembra $8\frac{1}{2}$, comunque Flaiano mi disse che lo spunto lo abbiamo preso

da *Mario e il mago*, che è uno dei più bei racconti di Mann. Dopo averlo saputo poi io sono andato a vedere il film e ho riconosciuto la radice, così, ideativa, e quindi certo la collaborazione con un uomo di lettere come Flaiano avrà sicuramente arricchito Fellini, gli avrà offerto carburante per le sue invenzioni³⁰.

Nel suo affettuoso *Ob, Flaiano!*, Giovanni Russo ha dedicato un intero capitolo al binomio Fellini-Flaiano:

Sul rapporto tra Flaiano e Fellini, dall'inizio della loro collaborazione da cui sono nati i film più famosi del regista ai dissidi che hanno portato a una rottura a cui poi è seguita una blanda riconciliazione, s'intrecciano leggenda e verità. Perché si rompe il loro sodalizio? Chi era il vero creatore: il regista immaginoso e rutilante con le sue immagini o lo scrittore-sceneggiatore che aveva il talento di dare ai personaggi caratteri e battute? [...] è difficile separare la realtà dalle interpretazioni che ne danno coloro che sono stati testimoni del loro sodalizio o vi hanno partecipato, per così dire da una parte e dall'altra.

[...] Flaiano strinse un legame con Federico Fellini molto affettuoso. Si costruirono le case a Fregene a un tiro di schioppo. Stavano sempre insieme per Roma. Nei primi film con Fellini si riflettevano gli umori, la poesia e la malinconia della provincia italiana. Forse Flaiano non si divertì ugualmente, quasi in maniera adolescenziale, negli altri che fece con lui ma non avremmo quei grandiosi affreschi cinematografici che sono *La dolce vita* e *8 1/2*, se questo regista di genio non avesse incontrato lo scrittore raffinato che era Flaiano.

I due amici poi si divisero. Entrambi credo soffrirono di questa separazione. Io, che non conoscevo Fellini ma Flaiano, so che egli ne soffrì e che tuttavia non pensò di poter più continuare il sodalizio; si sentiva come derubato.

[...] Luciano Guerra che, come lui stesso dice, ha parteggiato sempre per Flaiano, che egli considerava con l'affetto di un figlio per un padre, racconta un episodio di cui mi ha parlato anche Bruno Rasia, il regista, pittore e disegnatore veronese, al quale dobbiamo molte immagini e disegni di Flaiano perché gli fu amico e collaboratore, come ricorda nel suo libro *C'era una volta Flaiano*.

«Andavo tutti i giorni a casa sua – mi racconta – perché Flaiano abitava a Montesacro e io stavo vicino a via Concadoro. Bastava che superassi un gruppo di case ed ero da lui. Dopo pranzo, mi affacciavo al suo studio dove aveva anche dei quadretti con gli disegni a vuoto ricevuti dai produttori (“Vedi, nel cinema – diceva – gli unici soldi sicuri sono quelli dell’anticipo”), mi offriva un caffè oppure uscivamo a prenderlo e facevamo una passeggiata in cui si dicevano varie cose. Poi arrivava Fellini e io me ne andavo. Mi ricordo una volta che Fellini era appena uscito e lui era tutto incazzato. “Mi ha trattato come fossi una bottiglia di coca cola, lui tira dalla cannuccia e aspira”». Flaiano aveva una cartellina con dei foglietti colorati su cui scriveva appunti e li conservava, e Fellini se li copiava. Quello di fissare un’idea appena gli veniva in mente era una sua abitudine.

«Ero andato a Fregene da lui – ricorda Rasia – tornando, aveva un 1400 color sabbia e io lo seguivo con la mia auto, a un certo punto si fermava per scrivere qualcosa poi ripartiva e così fino a Roma».

Questa metafora della bottiglia di coca cola me l’hanno raccontata anche Luciano Guerra e Luciano Lucignani.

Luciano Guerra dice che Fellini andava a casa di Flaiano, entrava nel suo studio, gli apriva tutti i cassettoni e si prendeva i pezzetti di carta su cui Flaiano annotava, com’era sua abitudine, quello che gli veniva in mente³¹.

Il capitolo è molto divertente. A parte i refusi di cui parlava Kezich, ci sono decine d'aneddoti, alcuni surreali e incredibili come l'immagine di Fellini che fruga nei cassetti della casa di Montesacro, magari mentre Flaiano è in bagno o prepara il caffè.

Quando Fellini gli rimproverava di non essersi identificato completamente con la sua vocazione, Flaiano rispondeva «La mia vocazione era proprio di non identificarmi»³².

Invece, secondo Russo, lo scrittore replicava: «Fellini ogni tanto diceva la verità, per esempio quando si definiva un bugiardo. Si è mai identificato lui nella sua vera vocazione?»³³.

Lina Wertmüller, in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, ha così raccontato il grande incantatore del cinema:

Federico è speciale. Giustamente, si sono dette e scritte le cose più incredibili su di lui. È un uomo di fascino enorme. Vederlo, conoscerlo, è stato come ritrovare un vecchio amico di infanzia. Lui è riuscito a non perdere quella bella aria della giovinezza, la curiosità per gli altri e per se stesso; è un uomo luminoso e libero che sa difendere la parte più profonda di sé. Io l'ho conosciuto con Flora e Marcello Mastroianni, e mi chiese di lavorare con lui come aiuto per $8\frac{1}{2}$. Fui felice come una pasqua, fu una esperienza straordinaria. Federico non ti fa capire assolutamente niente del copione, finge di non sapere neanche lui quello che farà perché non vuole limitazioni. Ti fa capire il meno possibile per essere libero di cambiare idea. Non vuole lasciare traccia. Distrugge le tracce di tutto come un gatto che ha fatto la pupu. Riesce a costruire intorno a sé una meravigliosa bolla di confusione. Si vede la gente tesa, frastornata, agitata. Invece poi tutto va a posto. Che bella forza gli bolle dentro!

Federico riesce a crearsi attorno una specie di gran bailamme, un gran circo – la vita – una festa di carnevale – una cosa da perdere la testa, mentre lui ha le sue fila segrete per fare quello che vuole. Non ci sono altre regole per lui all'infuori di quelle del suo racconto segreto, intimo quanto un atto d'amore. E proprio per questo non vuole testimoni o, almeno, il minor numero possibile, cioè il maggiore che è lo stesso. Il suo sforzo è teso a questo e ci riesce. Tutto avviene in segreto davanti a centinaia di persone. Il filo segreto del suo racconto resta molto suo, molto intimo. Non vuole che venga svelato perché deve superare la grande macchina del cinema e arrivare vicino allo spettatore di terza fila con cui sta parlando e che poi altri non è che egli stesso. E poi, è un gattone che può sfrecciare in un volo di cui non scorgi più neppure la traiettoria. Ha un'agilità straordinaria. È un incantatore. Le sue ire sono temutissime anche perché è molto amato. Ha un grande carisma e naviga con la grazia di un campione di surf tra la gente che lo adora e cerca di attirare il suo interesse chiamandolo: «Federichino, non mi vuoi più bene!»³⁴

In *Ob, Flaiano!*, Russo così racconta, tramite i ricordi del comune amico Luciano Guerra, la fine della collaborazione fra i “due bugiardi”:

Tutti sono d'accordo che la goccia che fece traboccare il vaso, l'episodio che determinò la rottura fu il viaggio a New York per l'Oscar a $8\frac{1}{2}$. «Fellini e Rizzoli viaggiavano in prima classe e Flaiano, Pinelli e Kezich erano in classe turistica – racconta Luciano – Appena arrivò a New York, Flaiano andò al banco dell'Alitalia, chiese quando partiva l'aereo per Roma e il costo del biglietto e pagò. Fellini poi gli chiese scusa». Questo racconto mi è stato ripetuto anche da Lucignani e da Rasia. In realtà i dissensi erano cominciati prima, durante il periodo de *La dolce vita*. «Flaiano – dice Rasia – aveva ces-

sato la fraterna collaborazione in pratica da $8\frac{1}{2}$, ma i dissensi erano già cominciati con *Giulietta degli spiriti*³⁵.

Dopo quest'evidente confusione di date o di film, Russo riporta le parole del regista Gianfranco Angelucci, che aveva collaborato, separatamente, con entrambi:

Gianfranco Angelucci, che è stato molto vicino a Fellini nell'anno prima della morte e ne ha tratto ispirazione per il romanzo *Federico F.*, ricorda che aveva chiesto nel 1970 a Flaiano di scrivere i testi di un suo programma per la TV sul cinema comico di Cretinetti e Polidor. «Mi recavo la mattina da Flaiano nel *Residence* Tevere a via Isonzo e chiacchierando con lui era inevitabile che il discorso cadesse sul rapporto con Fellini, da cui avevo saputo la storia della loro rottura, compreso l'episodio della seconda classe per Flaiano nell'aereo per Los Angeles. Cercavo di capire come mai si fosse scardinata per questo motivo la loro amicizia. Flaiano mi raccontò quella vicenda con distacco e capii che il rancore si era molto assopito. La sua era una stima autentica per Fellini, anche se riteneva che calpestasse tutti per ottenere il risultato a cui mirava. Per Flaiano questo era un grande difetto.

«Fellini si riferiva a Flaiano come a un fratello maggiore, ma diceva che era pigro e che il lavoro grosso, pesante, da muratore, l'aveva sempre fatto Tullio Pinelli e che in realtà Flaiano metteva nelle sceneggiature battute o suggerimenti, però sempre verbali. Si lamentava che per fargli scrivere una pagina bisognava stargli dietro al telefono per giorni e giorni e diceva: "Ennio quando si accosta alla pagina scritta per il cinema pensa di sprecarsi. Non utilizza il suo talento nel modo migliore ma non fa nemmeno quel romanzo eccezionale a cui aspira". Però debbo dire – continua Angelucci – che in tutti e due ho riscontrato un affetto tenerissimo, una sincera stima e ammirazione, con la consapevolezza di essere diversi. Federico era aperto a tutto il magico della vita e Flaiano guardava con molto sospetto questo suo atteggiamento irrazionalistico. Fellini diceva sempre che con Flaiano doveva essere lui ad andare a casa sua, a sollecitarne il punto di vista per ottenere quello che gli interessava. Era difficile che Flaiano si recasse da lui come Pinelli, che era il costruttore della scena, e come Brunello Rondi che portava materiale da cui si prendeva qualche spunto.

«Sull'episodio dell'aereo per Los Angeles Federico sosteneva che aveva avuto il sopravvento la permalosità di Flaiano, che "crede sempre che tutto il mondo sia contro di lui". "Anche in questo caso – sosteneva Fellini – Flaiano ha voluto addossarmi una colpa che era soltanto, o forse nemmeno, degli organizzatori del viaggio, senza sapere o sapendolo e non volendo accettare che io non c'entravo niente".

«Si sa – conclude Angelucci – che durante il viaggio Federico ha lasciato il suo posto ed è andato da Flaiano cercando di ammorbidire il suo risentimento. Invece Flaiano aveva preso questo episodio per un affronto e aveva sempre creduto che dietro di esso ci fosse la perfidia di Fellini»³⁶.

Sia che Fellini avesse raggiunto Flaiano in turistica «cercando di ammorbidire il suo risentimento» o che vi si fosse recato solo per «una breve visita, con offerta di noccioline e aperitivi in dotazione nella prima classe»³⁷, il rapporto fra i due si era ormai irrimediabilmente guastato e Flaiano cercava solo una valida scusa per potere finalmente sbattere la porta e andarsene, come lo si è già visto fare in altre occasioni.

$8\frac{1}{2}$, vinse il Gran Premio al Festival di Mosca del 1963, due Premi Oscar (miglior film straniero e migliori costumi)³⁸, ricevendo, inoltre, anche due *nominations* (miglior regista, migliori sceneggiatori), nonché sette Nastri d'Argento

(miglior film, miglior produzione, miglior soggetto originale, migliore sceneggiatura, miglior attrice non protagonista, migliore musica, migliore fotografia in bianco e nero).

Il film di Fellini aveva, quindi, vinto un Nastro in più di *Ladri di biciclette*, che, sin dal lontano 1949, deteneva il miglior risultato con sei Nastri.

Nessun film aveva mai conseguito un simile risultato e Flaiano, premiato sia per il soggetto che per la sceneggiatura, tornava a vincere lo stesso premio che aveva meritato ai suoi esordi, più di quindici anni prima, con *Roma città libera* e che gli era stato nuovamente attribuito per *La dolce vita*.

Quale migliore occasione per uscire di scena?

Non che la lite non sia costata a entrambi, basti pensare all'acida risposta che, secondo Saviane, Flaiano avrebbe dato a Zavoli per spiegare perché non andava allo *Special* dedicato a Fellini: «Non voglio partecipare ad una festa preparata»³⁹.

In seguito provarono ancora a lavorare assieme in *Giulietta degli spiriti*, ma nessuno dei due – o forse il solo umorale “cinghialotto” – poteva, né voleva. Lo dimostra Flaiano che, nel dichiarare «con Fellini ho sospeso la collaborazione dopo 8½, quando lui si è convertito alla magia, in cui non sono competente»⁴⁰, si dimenticava l'esperienza di *Giulietta*.

Poi, in seguito, si frequentarono di nuovo, anche perché il *residence* dove andò a vivere Flaiano era vicino a casa di Fellini, ma il loro rapporto, ormai, era irrimediabilmente cambiato.

In *Il segno di Flaiano* si trova una videointervista in cui Fellini affermava di parlare «volentieri» di Flaiano. A riprova della disponibilità del regista, nel filmato vi sono alcuni brani in cui il maestro riminese racconta *il minore*. Nella prima testimonianza Fellini ripropone, con altre parole, la mancanza di vocazione di Flaiano:

Il cinematografo, come credo qualunque altra forma di attività, esige un amore totale, insomma non si può stare nel cinema a metà, il cinematografo è una dimensione che ti assorbe completamente, devi proprio farne parte, esserne cittadino ventiquattro ore su ventiquattro, completamente, amarlo in tutti i suoi aspetti di volgarità, di cialtroneria, di avventurismo. Stare nel cinema portando un tipo di collaborazione così selettiva, mi sembra che generi una forma di infelicità che tu compensi con una forma di diffidenza⁴¹.

Successivamente parla del loro divorzio, raccontandolo con l'ironia del “gran bugiardo”:

Tra me ed Ennio ci sono state delle interruzioni nel nostro rapporto di amicizia durate anni per un equivoco ridicolo, per qualche cosa che aveva creduto d'interpretare come offesa e io a mia volta mi sentivo offeso perché lui si era offeso, quindi spiegazioni impossibili⁴².

Nell'ultimo brano, girato dopo la morte del pescarese, Fellini confessa il suo affetto e le sue malinconie:

Ennio era proprio l'amico, l'amico che tutti vorrebbero avere, un punto di riferimento. Di tutti gli amici scomparsi è quello che è meno scomparso di tutti, se ci rifletti, perché continuamente c'è il desiderio di commentare con lui qualcosa⁴³.

In *Strappano i denti a Fellini*, un articolo in cui Sergio Saviane aveva scritto: «Fellini è rimasto solo, senza Flaiano»⁴⁴, l'autore non aveva fatto riferimen-

to né a Pinelli, né a Rondi, che si erano giustamente risentiti. Entrambi avevano replicato a «L'Espresso», il primo inviando una lettera, pubblicata con il titolo *Sono in tre a remare sulla barca di Fellini*, dove precisava che il lavoro per realizzare un film è fatto da più persone e dunque, nel caso specifico, non solo da Flaiano, ma anche da lui stesso, così come da Brunello Rondi, il quale, a sua volta, era intervenuto ricordando che collaborava con Fellini da oltre dieci anni e che, per realizzare un film, è indispensabile un lavoro di gruppo⁴⁵.

Prendendo spunto da questa polemica il 7 giugno del 1964 Flaiano scrive a Fellini: «Saviane ha detto soltanto una cosa giusta, cioè che la nostra collaborazione è finita. Se c'erano dei dubbi, la lettera di Rondi li ha fugati per sempre»⁴⁶ e aggiunge acidamente: «Mi ha divertito a leggerla, quasi come le sessanta pagine che scrisse per *Giulietta degli spiriti*, quelle che abbiamo buttato via»⁴⁷.

La sceneggiatura di *Giulietta* è ormai terminata, ma Flaiano, ancora più acido, aggiunge, riferendosi a Rondi: «Speriamo che ora, durante la lavorazione del film, faccia dei bei dialoghi. È in ballo il nostro nome»⁴⁸ e così conclude: «Ciao, caro Fellini, le amicizie frivole finiscono per una frivolezza. Tuttavia, come si dice in questi casi? "Arrivederci e buona fortuna"»⁴⁹.

Cinque giorni dopo, Fellini risponde:

Caro Flaiano,

non ho mai avuto dubbi sulla frivolezza della tua amicizia ma che vuoi farci, sei proprio fatto così e anche la lettera che mi hai scritto è frivola.

Comunque, per me andava tutto bene lo stesso. Finisce la collaborazione? Mi spiace. Mi sembrava che in fondo ti divertivi a lavorare con noi e non ti facevo poi fare brutta figura come spesso ti capita con altri registi.

Ennio caro, ti saluto e buona fortuna anche a te, frivolamente⁵⁰.

La lettera mostra un Fellini furiosamente sincero, molto meno conciliante di come in genere veniva descritto.

Poi Flaiano si comporta di nuovo come *il bambino cattivo* che deve farsi perdonare e si rappacifica col mondo intero⁵¹, anche con Pinelli e Rondi. Scrive a «L'Espresso», in data 21 giugno:

A proposito dell'articolo di Sergio Saviane pubblicato nel numero 21 dell'«Espresso», circa una testimonianza televisiva su Fellini, dopo le giuste lettere di protesta degli altri collaboratori, Pinelli e Rondi, non ho creduto di dover intervenire, tutto mi sembrava chiarito e messo a posto. Ma poiché mi giungono ancora curiose interpretazioni di questa faccenda, debbo precisare che io non volli prendere parte alla «testimonianza» su Fellini perché detesto queste manifestazioni mitologiche in generale. Affinché non si pensi che io voglia adornarmi delle due o tre penne di pavone che l'amico Saviane ha voluto offrirmi parlando del mio contributo ai film di Fellini, debbo precisare che questo contributo, dai *Vitelloni* sino a *Giulietta degli Spiriti* (cioè del film che conclude il nostro sodalizio) non ha superato quello di una più o meno intensa collaborazione letteraria⁵².

Rondi lo legge e gli risponde:

Caro Ennio,

ho letto la tua lettera all'Espresso, e – come sempre – ammiro la linea della tua corte-

se civiltà. Non pensare che, rispondendo al pezzo di Saviane, io volessi porre in atto una polemica rivendicazione contro di te: si trattava, soltanto, e tu lo hai ben capito, d'un minimo di difesa contro le strane cose che dice certa stampa (vedi l'articolo penultimo di Solmi su «Oggi» dove io sarei, addirittura ufficialmente, "l'ispiratore intellettualistico" di Fellini, cioè il collaboratore filosofeggiante e arido: bugia che Solmi si è rimangiata). Ti confermo, caro Ennio, la mia sincera amicizia, e desidero dirti che, per averti vissuto un po' di tempo vicino, ho ammirato la tua coerente e costante dignità e la misura della tua fierezza: la sola degna d'un intellettuale vero come tu sei.

A presto – Care cose
*Tuo Brunello Rondi*⁵³.

Negli anni successivi Flaiano non lavorò più né con Pinelli, né con Rondi.

Tutto ciò avveniva dopo il famoso viaggio a Hollywood, quello compiuto per la serata degli Oscar. Tornato in Italia da quel viaggio, Angelo Rizzoli scrisse a Flaiano una lettera di scuse (datata 30 aprile 1964), per quello che definiva un incidente causato dalla fretta e di cui si assume la responsabilità, chiedendo a Flaiano d'essere comprensivo, affinché «un invito, che voleva essere un cordiale riconoscimento e un atto di simpatica amicizia nei riguardi dei più validi collaboratori di *Fellini 8 1/2*, non si trasformi in un punto nero nei nostri cordiali rapporti di collaborazione e stima»⁵⁴.

Alla nipote che le aveva chiesto: «Fellini era davvero così ingrato?», Suso Cecchi d'Amico risponde raccontandole così il viaggio dei *due bugiardi*:

Per *8 1/2* candidato all'Oscar come migliore film straniero, Rizzoli che lo aveva prodotto decise di fare le cose in grande e di andare di persona a Los Angeles con Fellini, Flaiano e Pinelli. Allegria generale, partenza, se non che in aereo Flaiano e Pinelli vennero accompagnati ai loro posti in classe turistica, mentre Fellini era in prima classe con Rizzoli.

Furibondo, Flaiano si mise in attesa di una reazione di Fellini, dal quale ricevette soltanto una breve visita, con offerta di noccioline e aperitivi in dotazione nella prima classe.

A Los Angeles, Flaiano abbandonò il gruppo e se n'andò a proprie spese a New York. Gli tremava ancora la voce dallo sdegno quando, tornato a Roma, mi raccontò la vicenda. Io feci del mio meglio per sdrammatizzare, ma non ottenni nulla. L'incendio covava da un pezzo.

Ci fu in seguito un tentativo di rappacificazione per *Giulietta degli spiriti*. Ma non funzionò, e da allora Flaiano non lavorò più con Fellini, né volle più frequentarlo. Gli scrisse un bigliettino qualche anno dopo, quando lo seppe ricoverato in clinica per un malore sospetto. Fellini si spaventò moltissimo. Disse che se Flaiano si era indotto a scrivergli, era segno che la morte era vicina⁵⁵.

Nei carteggi di Flaiano è riportata una nota dell'anno dopo, di tono molto diverso, ironica e divertita. In data 28 gennaio 1965, Flaiano invia una lettera al Presidente dell'Alitalia, Nicolò Carandini, un vecchio amico, poiché era stato fra i finanziatori de «Il Mondo». Allegando una pubblicità della compagnia aerea, tratta dal «New Yorker», Flaiano scrive:

Caro Carandini,

le invio questa pubblicità dell'Alitalia tolta dal New Yorker del 23 gennaio perché mi ricorda un curioso viaggio fatto con un apparecchio della stessa compagnia da New

York a Roma, nell'aprile dello scorso anno. Io avevo un biglietto di classe turistica. All'aeroporto Kennedy chiesi di poterlo cambiare con uno di prima classe, pagando la differenza. Purtroppo non avevo dollari a sufficienza e proposi di saldare il conto con un assegno di conto corrente. Tutto quello che, forzando la mia modestia, potei dire a favore della mia solvibilità, lo dissi. Mi ascoltarono pazientemente e infine questa fu la risposta (in italiano nel testo)⁵⁶: «Caro signore, se sapesse quante fregature abbiamo preso accettando assegni».

Non protestai e feci il viaggio in classe turistica. A bordo, prima che la cena fosse servita, lo steward (o il suo aiuto) passò ad offrire gli aperitivi a pagamento. Chiesi un Martini-dry e (contrariamente a quanto succede sulle altre aerolinee dove lo preparano apposta) lo steward mi porse una bottiglietta miniatura. Domandai – si domanda sempre – se era consigliabile. Risposta, un po' ingenua ma sincera: «Non lo so, che vuole, se mi devo bere un Martini me lo faccio in prima classe».

Notai che le stewardess non sorridevano affatto, anzi sembravano piuttosto corrucciate. Ora capisco perché: *They smile especially nicely in First Class*.

Una stewardess, alla quale chiesi dei calzerotti da riposo, ebbe la bontà di dirmi: «In turistica, non ne avete diritto».

Little things.

Ero assieme a un amico giornalista che tornava in Italia dopo due anni di permanenza negli Stati Uniti. Per un po' ci arrabbiammo, poi decidemmo che non era il caso, in quell'aereo si verificavano già le condizioni sociali del nostro paese, dove se si viaggia in prima si è «dottori» e se si viaggia in turistica si è semplicemente emigranti – ed è già un successo essere trasportati.

Le ho scritto questa lettera perché mi sembra giusto che Lei sappia quanto la pubblicità dell'Alitalia risponda, seppur inconsciamente, alla verità.

Mi creda, cordialmente,
*il Suo Ennio Flaiano*⁵⁷.

Dunque Flaiano arriva a Los Angeles, o forse solo a New York, viaggiando in seconda classe e poi torna indietro, per potersi pagare la prima. Lui racconta i suoi problemi come se fossero sorti nel viaggio di ritorno verso l'Italia, scrivendo a Carandini: «Nell'aprile dello scorso anno. Io avevo un biglietto di classe turistica. All'aeroporto Kennedy chiesi di poterlo cambiare con uno di prima classe, pagando la differenza. [...] Ero assieme a un amico giornalista che tornava in Italia», mentre la d'Amico racconta: «A Los Angeles, Flaiano abbandonò il gruppo e se ne andò a proprie spese a New York».

Difficile ricostruire i fatti. Certamente poco tempo dopo, Flaiano andrà nuovamente a New York e comincerà una nuova fase della sua vita.

A metà degli anni Sessanta lo scrittore ebbe un'intensa relazione, a New York, con una giornalista italiana. Diane Rüesch, in *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, molto discretamente, la definisce: «Camilla, la donna amata in America»⁵⁸, nella nota alla lettera 269 dell'epistolario.

Molto meno discretamente Adele Cambria, su «Il Giorno» del 29 dicembre 1988, ha scritto: «L'America lo sprovvincializzò, lo aprì al mondo, fu molto importante per lui... E poi in America incontrò il grande amore, una donna affascinante, Camilla Martellini, che fu l'ispiratrice di uno dei suoi più bei racconti, *Melampo*»⁵⁹.

Nella *Cronologia* delle *Opere* si legge:

1964

Durante l'estate compie il suo primo viaggio a New York per la *nomination* della sceneggiatura, scritta con Fellini, Pinelli e Brunello Rondi, di *8½*. Qui incontra, nella redazione di «Vogue», una donna italiana con la quale inizia un'intensa relazione⁶⁰.

La ricostruzione dei viaggi americani di Flaiano è controversa, certamente il viaggio per l'Oscar è in aprile e non in estate, quando Flaiano conobbe la «donna italiana con la quale inizia un'intensa relazione».

Il 16 agosto 1964, in occasione della morte di Guglielmo Santangelo, uno dei complici delle «notte romane», lo scrittore invia, sulla carta intestata dell'Hotel Volvey di New York, una lettera all'amico Mario Ciarletta, scivedogli che la moglie Rosetta era appena rientrata in Italia, dopo esserlo andato a trovare, e che lui sarebbe tornato a «Roma verso la metà, o prima, di settembre»⁶¹.

In *Anni fuggenti*, il libro di interviste di Silvio Danese, Pinelli parla a lungo di sé e del suo rapporto con Fellini e con Flaiano:

In fondo è vero che Fellini, come ha raccontato Flaiano, ci prosciugava. Era una spugna. Captava da tutti quello che gli interessava. Zapponi diceva bene: si comportava con qualcuno come se avesse passato tutta la vita aspettandolo, e poi prendeva quello che riteneva interessante. Io credo però di essermi difeso bene. D'altro canto è vero, in parte, quello che dice Suso: che noi, sceneggiatori molto tecnici, avevamo la funzione di dare struttura e concretezza a virtuosi come Fellini o Flaiano. Ero io che scrivevo in realtà tutti i soggetti e i trattamenti. La sceneggiatura di *La strada* per esempio l'ho proprio scritta tutta io dalla prima all'ultima battuta. Perché già scrivere è creare, avere il compito di scrivere e ordinare le cose che sono state dette vuol dire creare: noi non eravamo stenografi. A parte il fatto che le mie invenzioni si ritrovano in tutti i film di Fellini, fino a *Ginger e Fred* e *La voce della luna*... In quel periodo mi riservavo sempre una parte dell'anno per scrivere testi teatrali. Per esempio, per *I Vitelloni* ho scritto il soggetto e il trattamento, e Federico naturalmente ha collaborato come sempre, ma subito dopo ho lasciato, e mi sono ritirato a scrivere *Gorgonio*, che tra l'altro vinse il Premio Riccione e fu rappresentato anche a Parigi. Federico continuava a tempestarmi di chiamate: vieni giù, vieni giù, stiamo scrivendo la sceneggiatura, ma sai com'è con Flaiano, non si riesce a concludere le cose, bravo e intelligente, per carità, ma è così difficile concretizzare... Allora sono intervenuto, con un'operazione di scrittura, sistemazione, dialoghi e tutto il resto. *La strada* l'abbiamo inventato insieme, Federico e io, ma come sempre a me è toccato scrivere il trattamento come un vero romanzo. Poi, deciso il piano, lui girava *I vitelloni* e io scrivevo la sceneggiatura de *La strada*, e gli mandavo le sequenze. L'episodio di Steiner, l'intellettuale ne *La dolce vita*, l'ho portato io. Anche l'episodio del padre. Insieme a me Federico ha costruito tutta la scena corale delle donne in cascina in *8½*. Ma la cosa importante è che più andavamo avanti, più Federico acquistava la coscienza di se stesso e delle sue possibilità. Mentre in principio lavoravamo ex aequo, diciamo, tutti e tre, Federico, Flaiano e io, con il tempo Federico prendeva piede e noi diventavamo dei collaboratori. Insomma io direi che *8½* è un film quasi completamente suo. [...] Ho smesso la collaborazione dopo *Giulietta degli spiriti*. Per molti anni. Ci fu una vera frattura. Flaiano non ne poteva più di quel senso di subordinazione. E se ne andò prima di me. Si sentiva autore, e autore importante, quindi tollerava sempre meno di vedere usate cose sue, usate nel senso che lui non entrava a farne parte, non sentiva dire da Federico: grazie Flaiano,

grazie Pinelli. E questo lui non lo sopportava. Io sì. Perché ho sempre saputo che Fellini era geniale. Avevo capito che era un privilegio lavorare con lui. È vero che *La strada* l'ho praticamente inventato io. Ma non sarebbe stato quel film in mano a un altro regista. Se Federico non fosse entrato nella storia, con quegli attori, con quelle immagini... Flaiano era una persona di grande simpatia e umanità, un ingegno vivace, versatile, un po' balzano, molto sospettoso, da abruzzese, chiuso. In tanti anni di lavoro insieme sono riuscito a parlare soltanto una volta della penosa situazione di sua figlia. Una cosa che lo disperava e lo inteneriva. Mi disse che quando suonava il piano lei era attratta, c'era un forte contatto emotivo. E lui tentava di spiegare sempre agli altri che sua figlia aveva delle possibilità. Qualcuno mi riferì che per Flaiano gli altri giovani, a confronto di sua figlia, sembravano i ragazzini di Carosello. Per dire la profondità del sentimento. Quando io e Federico andavamo a trovarlo a Fregene, nella sua villa, era felice. Facevamo il bagno insieme e poi lui ci aspettava in giardino per bagnarci con la pompa dell'acqua. Ma anch'io per un altro verso non ne potevo più di Federico, a quel punto. E cioè vedevo, sentivo, che prendeva sempre di più la strada della decorazione, dell'immagine fine a se stessa, sempre meno legata a una necessità interna ai personaggi e alla storia. Avevo anche la sensazione di non essergli più utile. Pochi l'hanno detto, ma ci fu una autentica svolta per Fellini. I nostri film erano soggetti originali. Poi Fellini si rivolse ai libri. *Casanova*, che gli avevo comunque consigliato io e *Satyricon*⁶².

Lo stesso concetto ritorna in *Felliniana*:

Flaiano sopportava molto meno di me questa predominanza di Fellini che sicuramente la collaborazione nostra l'ha sempre tenuta un po' in ombra, diciamo.

Lui [Fellini] a quel punto aveva cominciato quel suo cinema, quel suo modo di raccontare, immagini spettacolari, stupende, che sono rimaste felliniane proprio, che hanno influenzato moltissimo tanti dopo di lui.

Però io trovavo che specialmente in *Giulietta degli spiriti*, proprio in *Giulietta degli spiriti*, molte di queste bellissime immagini erano fini a se stesse, disancorate da quello che a me interessava come scrittore, come autore, cioè la trama, i personaggi, gli avvenimenti, i sentimenti. Su questo ci siamo – diciamo – non scontrati, ma per la prima volta abbiamo dissentito.

Flaiano ha fatto un po' la stessa cosa che ho fatto io, cioè che lui si è sentito stanco, oppure Fellini si è sentito stanco di Flaiano, c'è stato un urto molto preciso come tutti sappiamo fra Flaiano e Fellini. Insomma la società si è sciolta.

Le parole di Pinelli ricordano che il divorzio tra Flaiano e Fellini era coinciso con lo scioglimento del trio: «Insomma la società si è sciolta».

Nel 1963 venne distribuito *Hong Kong, un addio*, un film diretto l'anno prima da Gian Luigi Polidoro che si basava su un soggetto del regista e di Paolo Levi, sceneggiato anche da Flaiano sulla scorta del viaggio fatto con Polidoro nell'estate del 1961. *Hong Kong, un addio* è un'ennesima storia d'amore in crisi e risente del tentativo non riuscito di coniugare il genere documentaristico con il melodramma sentimentale, attraverso una storia ambientata tra i profughi della Cina comunista.

Come scrisse Leonardo Autera sul «Corriere della Sera», il film è «incrinato da moduli intellettualistici di riporto e inautentici, oltre che da frequenti divagazioni su dati ambientali e folcloristici, di cui raramente si intendono gli addentellati con l'intrico psicologico dei personaggi. [...] Polidoro non è riuscito a sottrarsi alle

influenze di una lunga pratica documentaristica, benché provveduta e spesso acuta»⁶³.

Nel *Diario degli errori* si trovano poche frasi ironiche, scritte durante il viaggio del 1961: «Ci dev'essere qualcosa di più noioso dei libri che si scrivono sulla Cina: la Cina stessa»⁶⁴ e «Capire la Cina non è soltanto impossibile, ma inutile»⁶⁵.

NOTE

¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 278

² *Ivi*, pp. 278-279.

³ *Ivi*, pp. 279-280.

⁴ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Emilio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 244.

⁵ Dal romanzo di Pirro è stato tratto nel 1965 l'omonimo film, diretto da Valerio Zurlini e sceneggiato dal regista con Benvenuti, De Bernardi e Franco Solinas.

⁶ *Il bicarbonato di Via Veneto*, «Panorama», II, 11, agosto 1963, pp. 104-106; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 654.

⁷ *Ivi*, p. 661.

⁸ *Ivi*.

⁹ In questa occasione Flaiano scrive *Le problème de John*, un soggetto in francese composto di 24 veline, conservato nel Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano. Pubblicato, a cura di Camilla Bernacchioni, in «Drammaturgia», Quaderno 2002, pp. 69-85.

¹⁰ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, cit., p. 75.

¹¹ *Ivi*.

¹² *Ivi*, p. 76.

¹³ *Ivi*, p. 77.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ *Ivi*, p. 81.

¹⁶ Flaiano scriverà poi un soggetto e un trattamento per Cukor, ispirandosi a *Il ritorno di Casanova* di Schnitzler e ai *Mémoires* di Casanova; Fellini dirigerà il *Casanova*, mentre Pinelli, quando non voleva scrivere il seguito di *Moraldo in città* – prima de *La dolce vita* – proponeva «un film su Casanova, tratto dalle memorie» (in FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit. p. 4).

¹⁷ Secondo Raffaele La Capria «*La bella confusione* avrebbe dovuto essere il titolo de *La dolce vita* di Fellini». Racconta infatti La Capria, in *Napolitan graffiti*, fornendo ulteriori particolari sul mondo del cinema romano: «C'era una grande vitalità a Roma agli inizi degli anni Cinquanta quando vi arrivai. C'era il cinema, quello di De Sica, di Rossellini, di Germi, di Visconti, e poi quello di Antonioni e di Fellini. C'era il teatro, di Visconti, coi suoi rituali mondani, i suoi riti e i suoi miti; c'erano i pittori figurativi come Guttuso, e gli astrattisti; c'erano Moravia e Pasolini, gli amici del «Mondo», Flaiano, Maccari, Patti, De Feo: c'erano la Morante, Brancati, Gadda, Soldati, Bassani; e gli scrittori più giovani, ma già da tutti riveriti, come Arbasino, Malerba, Parise, Manganelli; e i poeti maledetti come Sandro Penna, e gli irregolari come Delfini; e gli sceneggiatori, come Zavattini e Tonino Guerra. E tutti si incontravano, discutevano, parlavano, si scambiavano idee e progetti, battute e definizioni fulminanti, come quelle di Flaiano. [...] Tutti si incontravano e parlavano di tutto, di un libro, di un film, di una regia teatrale, di una mostra. Quel che colpiva era proprio questa possibilità d'incontro di artisti di varia provenienza, di persone appartenenti ad ambienti e professioni diverse, il produttore cinematografico, il divo di Hollywood, la grande cantante, lo sceneggiatore, il famoso giornalista. Questo creava una vitalità e un'animazione che rendevano eccitante la vita culturale. Fu insomma un momento intenso quello tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta a Roma, e se lo paragono ad oggi mi appare come la mia vera *bel-*

le époque. Nel clima di quegli anni avvenne il mio incontro con il cinema, nella bella confusione con cui lo si viveva. *La bella confusione* avrebbe dovuto essere il titolo de *La dolce vita* di Fellini. Ma quella bella confusione si annunciava già da prima, perché era entrata nei nostri libri, e ci appariva come la forma del nostro tempo» (in RAFFAELE LA CAPRIA, *Napolitan graffiti*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 205-06).

¹⁸ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, cit., pp. 85-86. Secondo Giovanni Russo, che cita Bruno Rasia, anche la scelta del titolo $8\frac{1}{2}$ è un parto della mente di Flaiano (GIOVANNI RUSSO, *Ob, Flaiano!*, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 2002, p. 45). Nel 1963 Rizzoli pubblicò il volume di Marcello Marchesi *Diario futile di un signore di mezza età*. Nelle pagine di Marchesi si trova questo inatteso ritratto del “cinghialotto” alle terme: «Fuuggi '58. Con l'ottavo bicchiere in mano sto lì. Mi viene incontro Peppino De Filippo, ma più giovane e più grassottello. Infatti è Ennio Flaiano. Dice che vuole scrivere una commedia, *Caffè e antipatia*, l'antitesi di *Tè e simpatia*. È la storia di un uomo normale, che si vede lentamente mettere al bando dalla consorzeria degli “altri”. L'anormale è lui. Ascoltandolo, arrivo al nono bicchiere. Al decimo mi ribello. Basta acqua! Perché soffrire? perché consegnare alla Nera Signora un corpo curato? Se glielo dobbiamo dare, diamoglielo più malandato possibile. Avrò fatto un cattivo affare. La cosa finisce a fettucine “in quantità industriale” e abbacchio in piatti alla Salomè» (MARCELLO MARCHESI, *Diario futile di un signore di mezza età*, Torino, La Stampa, 2004⁵, p. 20).

¹⁹ «Bianco e Nero», 4, Roma, aprile 1963; ora in FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit. p. 280.

²⁰ *Ivi*.

²¹ Confermata indirettamente anche da Mario Sesti che, in *L'ultima sequenza* (vedi nota successiva), riferendosi alle scene girate nella carrozza ristorante, afferma: «Fellini si rende conto che quel vagone odora di morte, che questo finale conferma un riverbero funebre, tale da acuire la crisi d'ispirazione del regista/Marcello Mastroianni».

Nell'articolo *L'ultima sequenza di Fellini. Il mistero del finale mancante*, «La Repubblica», 12 maggio 2003, Paolo D'Agostini, dopo avere visto il primo finale, scrive: «Perché quello fu scartato? Probabilmente perché comunicava qualcosa di negativo, di cupo, di oscuro, forse addirittura di reo».

²² Dopo avere diretto la sequenza sulla spiaggia, Fellini, che non conservava il materiale girato e non utilizzato, una volta deciso il nuovo finale, fece distruggere il primo, quello sul treno. Tutto questo è raccontato ne *L'ultima sequenza*, un documentario di Mario Sesti presentato a Cannes 2003 nell'ambito della retrospettiva felliniana. Il set di $8\frac{1}{2}$ era stato assiduamente frequentato dal giornalista americano Gideon Bachmann, il quale raccolse una gran quantità di fotografie e registrò con il magnetofono ore e ore di conversazione con il maestro e con i suoi attori. Sesti, ne *L'ultima sequenza*, facendo uso anche di questi materiali, ricostruisce la memoria di quelle scene, attraverso le voci di quanti allora furono coinvolti in $8\frac{1}{2}$, lo sceneggiatore Tullio Pinelli, le attrici Sandra Milo, Anouk Aimée, Rossella Falk e Claudia Cardinale, gli aiuti dell'epoca Lina Wertmüller per la regia, Luciano Ricceri per la scenografia e Orietta Nasalli Rocca per i costumi. E ancora il critico Tullio Kezich e Marina Ceratto, figlia di Caterina Boratto.

²³ Intervistata in *L'ultima sequenza*, Rossella Falk racconta di non averla mai interpretata, mentre compare nelle fotografie di scena di Bachmann.

²⁴ SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit., pp. 25-26.

Nello stesso volume, anche Alberto Sordi esprime il suo parere su Fellini e Flaiano: «C'è una battuta di Flaiano su di me che dice “l'italiano che corre sempre in soccorso del vincitore”. Buona no? Flaiano era straordinario. Un battutista. Lo si ascoltava sempre quando ci s'incontrava a casa di qualcuno. Si facevano le cinque del mattino, con Patti, Talarico, Zavattini, poi De Sica, che arrivava tardi, e non c'erano donne, solo maschi che si trovavano per commentare le notizie politiche o di economia, con discussioni interminabili. Però Flaiano, forse, non sapeva comporre uno spettacolo. E infatti la sua vicinanza a Federico si deve a questo: Fellini sapeva incanalare, concretizzare le idee di Flaiano, come con *Lo sceicco bianco* o *I Vitelloni*. Comunque Fellini non voleva diventare un grande regista. Voleva diventare unico. Voleva fare anche l'attore, ma non era fotogenico. Aveva invece questa fantasia da sogno, anche se non sognava mai. Che poi uno dice... e invece Fellini di notte non sognava neanche le pecorelle. Però aveva capito che in queste sue fantasterie il mondo della cultura, quello che ti fa grande e universale, trovava dei simboli, vedeva significati in cose che lui neanche pensava. Ed erano realizzate così bene. Lui vole-

- va diventare unico, così. Infatti ci siamo salutati decisamente, poi. Le nostre strade erano diverse. I suoi film poi mi sono piaciuti. Cioè, piaciuti... nel senso che aveva della capacità... Intanto però non era un grande pittore, lui. Sognava anche quello: di esserlo veramente. Per esempio stava vicino a Geleng, che ritraeva tutti gli americani e faceva quei manifesti straordinari di cinema, con la Mangano, la Magnani, e lo invidiava in una maniera, perché lui non riusciva a fare quelle cose. Perciò, lo scarabocchietto, lo schizzo, ma nella sua mente c'era la grandezza, ed ecco la sua capacità di realizzare le cose al cinema con l'aiuto di Gherardi, con costumi, scenari, piume di struzzo e tutto il resto: era bravissimo. E infatti il suo tocco è unico al mondo. Io ero contento per lui, ma io dovevo fare il realismo» (SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit. pp. 126-127).
- ²⁵ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit. p. 273.
- ²⁶ *Ivi*.
- ²⁷ *Ivi*, pp. 273-274.
- ²⁸ *Ivi*, p. 274.
- ²⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Nota su le notti*, in LINO DEL FRA (a cura di), *Le notti di Cabiria di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna, 1957, ora in MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, cit., p. 157.
- ³⁰ In un'intervista video, inserita in *Il segno di Flaiano*, cit. In questo periodo della sua vita Flaiano stava lavorando sull'adattamento cinematografico di *Tonio Kröger* di Thomas Mann.
- ³¹ GIOVANNI RUSSO, *Ob, Flaiano!*, cit., pp. 41-44.
- ³² Nell'intervista *L'italiano non ride. Ennio Flaiano, uno dei nostri rari scrittori satirici, spiega il fenomeno nella letteratura e nella vita*, cit., ora in *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1201.
- ³³ GIOVANNI RUSSO, *Ob, Flaiano!*, cit., p. 43.
- ³⁴ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit. pp. 275-276.
- ³⁵ GIOVANNI RUSSO, *Ob, Flaiano!*, cit., pp. 46-47.
- ³⁶ *Ivi*, pp. 47-48. La punteggiatura riproduce quella dell'originale.
- ³⁷ Come racconta Suso Cecchi d'Amico alla nipote Margherita, cfr. p. 195.
- ³⁸ Sempre Piero Gherardi.
- ³⁹ Cfr. nota 44 di questo Capitolo.
- ⁴⁰ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 96.
- ⁴¹ In un'intervista video d'epoca, inserita in *Il segno di Flaiano*, cit.
- ⁴² *Ivi*.
- ⁴³ *Ivi*.
- ⁴⁴ In SERGIO SAVIANE, *Ritratti televisivi. Strappano i denti a Fellini*, ne «L'Espresso», 24 maggio 1964, si legge: «L'obiettività, l'intelligenza di Zavoli nel porre le domande ha fatto però rimarcare di più l'assenza di una persona che più degli altri avrebbe potuto portare una testimonianza precisa sul carattere, le anomalie, le estrosità del Fellini uomo e del Fellini regista: Ennio Flaiano. Si sa che lo scrittore, ripetutamente invitato dalla televisione a intervenire (e sarebbe stata una testimonianza preziosa oltre che utile), si è ripetutamente rifiutato. «Non voglio partecipare ad una festa preparata» s'è limitato a dire. E la festa questa volta non c'è stata. Ma l'assenza dell'autore di *Tempo di uccidere*, il vero ispiratore geniale di Fellini [...], non certo voluta da Zavoli, pregiudica la trasmissione. Perché a Fellini, pur riconoscendo i meriti che ha, non sarebbe mai stato possibile fare quei film che l'hanno reso celebre in tutto il mondo senza Flaiano (lo hanno testimoniato in questi anni decine di collaboratori, amici, registi, operatori, attori, critici). E non gli sarebbe stato possibile farli senza le lunghe passeggiate a lui tanto care, le notti rubate al sonno dopo telefonate improvvise, nelle ore più inconsuete, dopo tante settimane, mesi, anni di lavoro in équipe per discutere un'idea, impostare il film, montare le sceneggiature. Oggi, per la prima volta, Fellini è rimasto solo, senza Flaiano, dietro la macchina da presa e a passeggiare di notte per le strade di Roma»; ora in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1983-1972)*, cit., p. 556.
- ⁴⁵ Le repliche di Pinelli e di Rondi furono pubblicate una settimana dopo l'articolo di Saviane, sul numero successivo de «L'Espresso», il 31 maggio 1964, p. 2.
- ⁴⁶ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 261.
- ⁴⁷ *Ivi*.

⁴⁸ *Ivi*.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 261-262.

⁵⁰ *Ivi*, p. 262.

⁵¹ Spesso il comportamento del *minore* ricorda quello delle bambine protagoniste di questo suo appunto, preso a Fregene nel 1961 e tratto dal *Diario degli errori*: «Le due bambine sulla spiaggia: – senti, adesso andiamo a casa, mangiamo, *ubbidiamo*, così ci fanno dormire insieme» (ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 340). Il corsivo è di Flaiano.

⁵² ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 559.

⁵³ *Ivi*, pp. 265-266.

⁵⁴ *Ivi*, p. 563.

⁵⁵ SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., p. 163.

⁵⁶ *Sic*.

⁵⁷ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 272-273.

⁵⁸ *Ivi*, p. 576.

⁵⁹ ADELE CAMBRIA, *Uno scrittore singolare, meno ricordato di quanto meriti la sua singolarità*, «Il Giorno», 29 dicembre 1988; ora in LUCILLA SERGIACOMO (a cura di), *La critica e Flaiano*, Pescara, Ediards, 1992, p. 309.

⁶⁰ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. LIX.

⁶¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 268.

⁶² SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, cit., pp. 24-27.

⁶³ Ora in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 44.

⁶⁴ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 343.

⁶⁵ *Ivi*, p. 347.

14.

L'AVVENTURA AMERICANA

Con il 1964 si apre per Flaiano un periodo caratterizzato da molti interessi e da un lungo peregrinare fra l'Italia, l'America e la Francia. Nel corso dell'anno furono distribuiti tre film a cui aveva collaborato, *La ballata del boia*¹ del regista Luis G. Berlanga, *Tonio Kröger* e *Una moglie americana*, con la regia di Gian Luigi Polidoro.

Tranne che nei mesi d'agosto e settembre, trascorsi a New York, lo scrittore tenne la rubrica di recensioni teatrali de «L'Europeo».

Nel maggio del 1964 il Professor Chiappelli² si ricorda dell'amico e propone a una sua studentessa – M. H. – l'opera letteraria dello scrittore, come argomento per un «mémoire».

Flaiano si schermisce con M. H., è imbarazzato e si dice poco prolifico, poi “il cinghialotto”, come quando cedeva alla gentilezza di Livio Garzanti, si dimostra cortese e disponibile e si confessa schiettamente con la ragazza:

Cara Signorina,

grazie per la sua lettera, anche a me ha fatto molto piacere conoscerla e mi dispiace che la partenza per Milano non mi abbia consentito di dedicarle altro tempo. Ho trascorso con lei delle ore molto calme e piene di insegnamento, spero adesso che lei possa fare un lavoro giusto, anche se la materia da trattare è povera. Mi consolo pensando che dopotutto Lei può esercitare la sua intelligenza dimostrando che il suo impegno critico è più serio del mio impegno letterario. Scusi, ma mi resta sempre il sospetto che non valga la pena occuparsi di me, sin da quando ho smesso di occuparmene io stesso. Lei mi chiede se mi considero un maestro di stile, bene tutto il disastro viene proprio da questo, che io mi sono sempre sforzato di scrivere eliminando il superfluo, così che a volte non mi è restato niente da dire. Presunzione, pigrizia, sufficienza? Decida lei. Forse un amore scarso per gli inganni, un'impossibilità di arrivare alla verità senza ferire nessuno, senza denudarmi. Ma non so scrivere che di me, conosco appena me stesso e non ho il genio per affrontare una radicale autobiografia. Forse lei mi ha dato un po' di voglia di proseguire. Vedremo. La sua opinione sulla solitudine è giusta, ma noi siamo creature del nostro carattere e non sempre ci realizziamo, spiritualmente, nella direzione ideale. Quando le parlavo della necessità attuale di realizzarsi nella solitudine, facevo ahimè dell'autobiografia. D'accordo che l'entità umana è costituita dai due sessi e il matrimonio permette di realizzare “l'umano” ma questo a patto di farlo subito e di farlo in modo che la complementarietà risulti armonica. Un piccolo errore e si hanno due solitudini inconciliabili, viziate dalle abitudini, dalle ansie di realizzarsi nel quotidiano: due divergenze. Questo succede nelle migliori famiglie, sono circondato da coppie che, in mancanza del divorzio, si sono separate legalmente e da altre coppie che non hanno la forza di farlo ma ci pensano

continuamente. La vita attuale, appunto perché così carica di ansie e povera di fede, ci fa pensare che la solitudine sia almeno una premessa di realizzazione vitale, se non spirituale. Ma queste, le ripeto, sono opinioni tratte da un'esperienza particolare e io penso che a qualcuno sia dato di realizzarsi nel matrimonio. Come lei dice, è questione di volontà³.

Subito dopo risponde a Edmonda Aldini, che gli aveva scritto «con amarezza», dopo avere letto una sua recensione negativa dello spettacolo *Le notti dell'ira*, da lei interpretato. La lettera, divertente, interessante e saggia, si situa cronologicamente fra l'ultimo saluto «frivolo» di Fellini e prima della nota di Brunello Rondì⁴. *Il bambino cattivo*, rispondendo all'attrice, le scrive: «Io amo le persone che buttan fuori quello che hanno dentro»⁵.

Il primo novembre del 1964 la rivista «America Vogue» pubblica, nella rubrica *Travel*, un articolo di Ennio Flaiano tradotto in inglese da Despina Messinesi, intitolato *In New York – «a man must behave like the bull in the arena...»*.

Nel testo lo scrittore dà prova di un inatteso entusiasmo, di una gioia di vivere ritrovata in un luogo dove «è possibile condurre il genere di vita che si vuole, e nessuno glielo vieta e nessuno glielo rimprovera»⁶: la situazione ideale per *il minore*.

New York è una «suite di variazioni su un tema di Pitagora»⁷ e questo suo entusiasmo torna anche nelle due recensioni pubblicate su «L'Europeo», dopo il soggiorno negli Stati Uniti, dedicate a due spettacoli teatrali visti nella metropoli: un allestimento di *Dopo la caduta* di Arthur Miller⁸, diretto da Elia Kazan, e uno psicodramma allestito in un teatrino off-Broadway⁹, con la partecipazione del pubblico, Flaiano compreso, in sala.

L'altra faccia di Flaiano ritorna nei pochi brani annotati sul *Diario degli errori*, dove il giudizio sulla città è molto più prudente: «A New York tutti sentono il bisogno di sentirsi uguali, perché l'eguaglianza è una sicurezza che esclude la libertà e la fraternità»¹⁰.

Il 13 novembre, forse dopo la lettura dell'articolo di «America Vogue», gli scrive Emilio Segrè, proponendogli la «cattedra di Cultura [sic] Italiana»¹¹ all'Università di Berkeley, in California, per un insegnamento della durata di sei mesi.

La ballata del boia (El Verdugo) permise a Flaiano di rinnovare la collaborazione con Luis G. Berlanga in una coproduzione italo-spagnola, alla cui sceneggiatura partecipò anche Rafael Azcona.

Commedia inquietante e amara, interpretata magistralmente da un Nino Manfredi al meglio delle sue possibilità, il film incontrò grandi ostacoli con la censura franchista, che lo mutilò notevolmente. Il kafkiano protagonista è un tipico personaggio flaianeo, un povero disgraziato che, per convenzioni e per obblighi morali – famiglia, soldi, tradizione – è costretto dal suocero, il boia statale, ad assumerne la professione: il suo senso del dovere lo porta a un'altra «ispirazione sbagliata». In un referendum indetto in Spagna nel 1980 dalla rivista «Cambio 16», in un clima politico e sociale sostanzialmente mutato, *El Verdugo* è stato giudicato il miglior film iberico di tutti i tempi.

I titoli di testa del film recitano: «Soggetto e sceneggiatura Luis García Berlanga e Rafael Azcona, collaborazione alla sceneggiatura di Ennio Flaiano».

Tonio Kröger, diretto dal regista Rolf Thiele, si potrebbe definire un film apocrifo. Infatti sono molti i dubbi sulla partecipazione di Flaiano alla sceneggiatura.

Nel 1961 Flaiano si era recato a Zurigo per incontrare Erika Mann, quando il regista del film doveva essere Mauro Bolognini e l'interlocutore di Flaiano era il produttore Emanuele Cassutto. Ma, dopo avere firmato, nel gennaio del 1962, il contratto per scrivere la sceneggiatura e ricevuto un anticipo di due milioni, Flaiano apprende che Bolognini, impegnato in molti altri progetti, non avrebbe potuto dirigere il film.

La visita alla figlia di Thomas Mann conferma che l'atteggiamento iniziale di Flaiano verso il *Tonio Kröger* è lo stesso che aveva avuto verso *Un amore a Roma*, come è dimostrato anche da una lettera del 21 febbraio 1962 al produttore tedesco Leo Kirch, in cui lo scrittore, facendo riferimento alla risposta di Bolognini e non sapendo ancora chi sarebbe stato il nuovo regista, manifesta tutti i suoi dubbi sulle difficoltà di portare il racconto di Thomas Mann sullo schermo, poiché:

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 regista¹².

Nonostante Flaiano stia «pensando alla questione»¹³ da circa un anno e abbia «anche abbozzato una trama, ma sempre tenendo presente che il film sarebbe stato realizzato da Bolognini»¹⁴, il *minore* scrive che, considerando le difficoltà di un adattamento del *Tonio Kröger*, è «necessario, per evitare sorprese e lavoro inutile, un accordo tra lo sceneggiatore e il regista, circa la linea da seguire»¹⁵. In mancanza di un chiarimento Flaiano è disposto a restituire «lo *cheque* ricevuto come anticipo contrattuale»¹⁶.

Nel 1989 l'editore Piero Manni ha pubblicato *Tonio Kröger. Riduzione cinematografica del romanzo di Thomas Mann*, a cura di Maria Sepa. Nel volume sono riportati un *trattamento*¹⁷ di 43 pagine suddivise in 38 paragrafi e una *scatola definitiva*¹⁸ di sei pagine senza dialoghi, vale a dire la «trama» che Flaiano aveva «abbozzato» e di cui aveva scritto a Kirch.

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 *flashbacks*), sia nell'ambientazione dell'azione.

Come è noto, nel libro di Thomas Mann, dopo la giovinezza e dopo lo «sbriaciamento e la disgregazione»¹⁹ della sua famiglia, Tonio abbandona la natia Lubecca e, anche perché attratto dalle origini materne, s'incammina verso il meri-

dione, vivendo, come scrive Mann, «in grandi città e nelle terre del sud»²⁰. Inizia il periodo del disordine amoroso di Tonio Kröger: il solare meridione è la tentazione e il peccato rispetto al nord. Dopo questa fase egli tornerà a Monaco, dove confesserà il suo stato d'animo a Lisaveta Ivanovna, un'amica e confidente russa (ancora il nord), per poi andare ancora più a nord, verso Lubeca e poi in Danimarca.

Flaiano, invece, ambienta la storia cercando un sud del sud e lo identifica in Venezia, descritta come una città peccaminosa e malata. Per lo scrittore si tratta di un chiaro omaggio al racconto *Morte a Venezia*, ben prima del film di Luchino Visconti.

Mentre in Mann il racconto procede molto rapidamente, Flaiano si dilunga sul periodo veneziano di Tonio, facendo iniziare l'azione in quella città, per poi tornare alla giovinezza del protagonista con un *flashback*. Anche l'incontro con Lisaveta avviene nella città lagunare. La scelta di Flaiano di portare l'azione su uno sfondo affascinante come Venezia è anche motivata dall'esigenza di tradurre sul piano del linguaggio visivo il racconto di Mann, riducendone gli aspetti introspettivi.

Pullini mette in risalto la volontà di Flaiano di conservare lo spirito originale del romanzo e del suo protagonista: Tonio Kröger, è un personaggio decisamente autobiografico che già nel nome, metà tedesco e metà latino, «formato da meridione e settentrione»²¹, denuncia la duplicità della sua natura. Tonio, infatti, è il figlio di un console, «un signore alto, accuratamente vestito, con gli occhi azzurri penserosi»²² la cui «vecchia grande casa dei suoi antenati era la più signorile di tutta la città»²³ e di una «bella mamma dai capelli neri, di nome Consuelo e tanto diversa dalle altre signore della città, perché il padre era andato a prendersela, un giorno, in un paese basso nella carta geografica [...] bruna e focosa, che sonava a meraviglia il mandolino»²⁴.

Come Thomas Mann si rispecchiava nella sua creatura, sia come artista che come individuo, così Flaiano si rispecchia in entrambi, nel creatore e nella sua creatura.

Nella lettera a Kirch, l'autore scrive:

Per me, tutto il film è un lungo viaggio di ritorno dell'artista ai luoghi della sua adolescenza, in compagnia dei ricordi dell'adolescenza e del rimpianto di non poter partecipare ad una vita "normale", perché la sua missione esclude ogni felicità relativa alle persone che si sono amate²⁵.

Flaiano insomma ritrova anche in Thomas Mann *L'anno di Brescia*, il rimpianto per l'adolescenza perduta e la sensazione di estraneità al mondo, come confermano le ultime frasi del racconto, in cui il protagonista si descrive in un modo in cui non si può non riconoscere lo stesso Flaiano:

Io sto tra due mondi, in nessuno sono di casa, e per tale motivo mi trovo un po' in difficoltà. Voi artisti mi chiamate borghese, e i borghesi son tentati d'arrestarmi... non so quale delle due cose mi mortifichi più amaramente. I borghesi sono stupidi; voi adoratori della bellezza, invece, voi che mi chiamate flemmatico e senza ambizioni, dovrete pensare che esiste una vocazione artistica così profonda, dal-

l'inizio e per destino, da non trovare ambizione più dolce e più delicata di quella per le delizie della mediocrità²⁶.

Tonio Kröger fu presentato al Festival di Venezia del 1964, ma non venne mai distribuito in Italia. Probabilmente Mario Verdone lo vide in quell'occasione. Nella sua recensione, il critico scrisse, soffermandosi sul lavoro del regista: «Né, come in questo caso, lo aiuta il fatto di aver avuto come collaboratori Erika Mann e l'italiano Ennio Flaiano, il quale deve aver dato delle indicazioni – inizialmente sceneggiò la stessa opera per Bolognini – che forse il regista ha travisato o non capito. Così si spiega come, in questo album di acquarelli a volte figurativamente delicati, appaiano paesaggi come quello di Siena insieme alle colonne di San Pietro, in forzata commistione geografica, o al cimitero di Genova»²⁷.

Subito dopo questo film, Thiele diresse *Wälsungenblut*, un altro film tratto da un racconto di Thomas Mann, in cui compare di nuovo Erika Mann come cosceneggiatrice. Saranno stati questi probabilmente gli autori della stesura finale di *Tonio Kröger*, poiché, come scriveva Verdone, Flaiano doveva essersi limitato a fornire alcune indicazioni, quali lo spostamento dell'azione in Italia²⁸. Non sappiamo se, come scrive Pullini, Flaiano restituì l'assegno datogli dal produttore, ma è possibile che Thiele ed Erika Mann abbiano comunque letto il suo trattamento. Tutto questo potrebbe spiegare perché lo sceneggiatore non si preoccupò, poi, di firmare «Flajano», benché il suo nome appaia nei titoli di testa del film.

Una moglie americana diretto da Gian Luigi Polidoro, si basa su un soggetto di Rodolfo Sonego sceneggiato da Rafael Azcona e Ennio Flaiano.

Il tema del film è riconducibile all'articolo di «American Vogue» in cui Flaiano aveva scritto: «Un turista viene a New York con uno scopo preciso, quello di scrivere una storia su un turista che viene a New York e gli piace talmente da volerci restare. Ma per restarci egli non ha che un modo, quello di sposarsi»²⁹.

Anche il protagonista di questa coproduzione italo-francese, un ottimo Ugo Tognazzi, goffo provinciale che vagheggia il sogno americano, dovrebbe sposarsi per ottenere la cittadinanza americana e restare negli Stati Uniti. Questo curioso *road movie* ripercorre la classica parabola di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, con il protagonista europeo perso dietro gli incanti, le tentazioni e i miti di un'America favoleggiata. E se fra il colto e studiato intellettuale disegnato da Flaiano nel suo articolo e l'impiegato di Magenta interpretato da Tognazzi vi sono molte differenze, in entrambi i personaggi è facilmente rintracciabile il carattere e l'esperienza del «piccolo bugiardo», con il suo essere scetticamente in bilico fra desideri, paure e facili entusiasmi.

Anche in quest'occasione ci si trova di fronte a un'"ispirazione sbagliata" e l'impiegato di Magenta dovrà tristemente tornare al suo squallido lavoro: un altro sconfitta e deluso, come in precedenza lo era stato l'aspirante boia interpretato da Manfredi.

Sempre nel corso del 1964 Flaiano accompagna Pietro Germi e Luciano Vincenzoni a Treviso, nel periodo in cui questi stanno scrivendo *Signore & signori*. A raccontarlo è lo stesso Vincenzoni:

Una volta venne con noi Ennio Flaiano, che non è citato nei titoli, perché effettivamente non ha partecipato alla sceneggiatura, *ma ha dato un contributo fundamenta-*

le. Di ritorno dal viaggio a Treviso Flaiano ci diede un'intuizione "fulminante", che ha permesso di fare il film come lo vediamo oggi. «Dovreste scegliere – disse – tre o quattro degli episodi fra i molti che avete. Nel primo alcuni personaggi sono protagonisti e gli altri fanno da "coro". Gli stessi caratteri si devono vedere nel secondo episodio, dove, personaggi del "coro", diventano protagonisti, gli altri passano in secondo piano. E così via per il terzo episodio».

Dopo averci dato questo prezioso suggerimento, Flaiano ci lasciò perché aveva un impegno all'estero³⁰.

Il testo³¹ è tratto dal volume *Signore & signori di Pietro Germi: uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, a cura di Lino Micciché, che riporta anche un articolo di Tullio Kezich sul film, nel quale il critico evidenzia, fra l'altro, le affinità fra *Signore & signori* e il cinema di Fellini, in particolare con *I Vitelloni* e con *La dolce vita*.

Scrive Kezich:

Presenze come Questi e Fabrizi inducono ad accennare al complesso discorso dei legami fra *Signore & signori* e il fellinismo, nel senso che *I Vitelloni* aveva inaugurato il cinema di branco e *La dolce vita* aveva codificato all'inizio del decennio un'ottica inedita nell'affrontare ambienti e personaggi.

Anche in Germi quel muoversi tutti insieme, quel trascorrere dalle feste in casa, al night club, quello sparanzarsi ai tavolini del caffè in piazza tagliando tabarri al passaggio della gente, quelle risse che scoppiano con improvvisa violenza, quegli spogliarelli, quell'alternanza di sortite e risucchi dentro una piccola folla portano il segno del modello e si direbbero un'appendice dolcevitaiola in versione veneta. Però Germi ci mette una rabbia improntata a un autentico sdegno moralistico, che in Fellini è del tutto assente e richiama piuttosto il dileggio insolente di Buñuel. Non è casuale, del resto, che il taglio degli episodi, in qualche modo staccati e nel contempo legati dalla presenza degli stessi personaggi, si possa vagamente assimilare alla drammaturgia de *La dolce vita*: il fatto è dovuto al transito in sceneggiatura (senza firmare) di Ennio Flaiano nel momento di congegnarne la struttura tripartita e intersecata del racconto³².

Ma se, come scriveva Kezich, il contributo principale di Flaiano al gruppo di lavoro felliniano era la «licenza di sberleffo»³³, come avrà fatto un suo semplice «transito in sceneggiatura» a rendere il film così felliniano?

Nei primi mesi del 1965 Flaiano si reca nell'America del Nord: fra febbraio e marzo è a New York, dove recensisce per «L'Europeo» uno spettacolo di Edward Albee³⁴ e una serata dedicata a testi di Paul Foster, Sam Shepard e Landford Wilson³⁵, mentre prima, agli inizi di febbraio, è in Canada, a Noranda, per scrivere, su proposta del regista Gian Vittorio Baldi e dell'Office National du film du Canada, un soggetto che non si realizzerà, *Le voyageur*, per il quale tornerà ancora a Montréal, nel giugno e nel luglio dello stesso anno. Da queste esperienze nascerà, nel 1971, il progetto del documentario *Oceano Canada*.

In Canada lavora anche a *Cinq filles*, un'ipotesi di film con Claude Jutra e Gilles Carle che non andrà a buon fine, mentre successivamente, sempre con Gilles Carle, Flaiano scriverà il soggetto e la sceneggiatura di *Red*, un film girato fra il 1968 e il 1969.

Contemporaneamente è di nuovo impegnato nella sceneggiatura tratta da *La recherche du temps perdu*, come conferma una nota del *Diario degli errori* dedi-

cata alla figura di Albertina³⁶. A settembre consegna una prima versione³⁷, ma in seguito il progetto viene abbandonato³⁸.

Il 22 aprile riceve una lettera dello scrittore francese Claude Roy, che definisce «très beau»³⁹ il suo adattamento della *Recherche* e lo chiama «Italien Volant»⁴⁰ e «Enno [sic] le Vagabond»⁴¹.

Nel *Diario degli errori* si trovano varie annotazioni su New York, sul Vermont, sul Connecticut. Il 22 gennaio 1965, in un appunto preso in volo sull'Atlantico:

Si possono fare due film su New York.

Primo: di uno scrittore in panne, bloccato, forse finito, che conosce una donna e se ne innamora. Riamato? Non si sa. Ripudia la vita condotta nella vecchia città, gli piace New York, la vede come lei, come una donna. E ne ha in fondo paura⁴².

Un paio di pagine dopo:

I divorziati

Il giornalista italiano si innamora della mannequin, che è disposta a sposarlo. Il giornalista dice tutto alla moglie, che è d'accordo: divorzio. La mannequin nel frattempo sposa un pederasta, perché si è molto affezionata al cane di costui. Il giornalista, divorziato, rimane senza donna. Per di più non trova alloggio ed è costretto a vivere con la ex-moglie. Costei "vive" la sua vita, riceve l'amante. Quando si incontrano nel corridoio dell'appartamento si salutano⁴³.

Sono i primi accenni a *Melampo*.

Nel 1965 Flaiano partecipa alla sceneggiatura di *Giulietta degli spiriti* di Fellini e a quella de *La decima vittima* di Elio Petri.

Giulietta degli spiriti si basa su un soggetto di Fellini e Pinelli ed è un nuovo omaggio del regista alla moglie, Giulietta Masina. Alla sceneggiatura parteciparono anche Flaiano⁴⁴ e Brunello Rondi, ma il regista e lo sceneggiatore erano ormai in rotta. Tullio Kezich racconta così la vicenda:

Quindici anni di collaborazione avevano reso più difficili i rapporti con Ennio Flaiano. Federico ha continuato ad apprezzare l'ironia dell'amico, ma ha anche dovuto subirne i lati negativi. Di fronte ad alcuni progetti l'atteggiamento di Flaiano è stato scettico, di fronte ad altri (come *La strada* e *Le notti di Cabiria*) ostile. Nelle discussioni con De Laurentiis ai tempi di *La dolce vita* è parso a Fellini che Ennio si schierasse troppo per il produttore. Flaiano è un uomo di straordinario talento, ma caratteriale e permaloso. Veder apparire facce nuove nella cerchia felliniana l'ha sempre messo in allarme. Non ama l'intesa fra Federico e Brunello Rondi, puntuale suggeritore di spunti ed episodi non di rado importanti. Ma la figura più ostica per Flaiano è quella di Pasolini, di cui non capisce il valore e deplora il crescente successo. Un intervento di Pier Paolo in un dibattito su *La dolce vita* irrita lo scrittore pescarese tanto da suggerirgli una parodia dal titolo *La dolce vita come l'avrebbe fatta Pasolini* che poi non pubblica su viva insistenza di Fellini. Uno spiacevole episodio nel corso del viaggio a Los Angeles per 8 1/2 (Flaiano messo in classe turistica dai funzionari di Rizzoli) crea un equivoco tra Federico ed Ennio, che estende la responsabilità per l'indelicatezza anche al regista. Ma già il lavoro per il film si è svolto in un clima di nervosismo: Flaiano ha accolto il progetto con la smorfia del letterato visceralmente contrario a un'invasione di campo. Come per dire: meglio lasciare da parte certi argomenti che solo il romanzo di analisi, non certo un film, è in grado di affrontare. A questo punto Fellini si è fatto l'idea che Flaiano sta covando una strana gelosia (non personale, ma della letteratura di fronte al cinema); e Flaiano

pensa e dice che Fellini si è montato la testa. Durante la sceneggiatura di *Giulietta degli spiriti* i contatti si fanno più radi, i contrasti più netti. Da una parte Flaiano si lamenta che Fellini non lo consulta, dall'altra il regista deplora che lo sceneggiatore scrive poco. Finito il film Flaiano invia una lettera di contestazioni e proteste⁴⁵.

Giulietta degli spiriti ebbe un buon successo di critica. Nel 1966 la Masina vinse il David di Donatello quale migliore attrice e al film furono attribuiti tre Nastri d'Argento, assegnati a Gianni Di Venanzo per la fotografia, a Piero Gherardi per le scenografie e i costumi e a Sandra Milo quale miglior attrice non protagonista; l'anno dopo il film ebbe due *nominations* al Premio Oscar (Piero Gherardi, sia per i costumi che per le scenografie). I titoli di testa del film recitano: «*Giulietta degli spiriti*, ideato e diretto da Federico Fellini, soggetto di Federico Fellini, Tullio Pinelli, sceneggiatura Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi».

Nel maggio del 1965, prima che il film fosse distribuito (il visto di censura è del settembre 1965), la Cappelli Editrice pubblicò la sceneggiatura di *Giulietta degli spiriti*, ma il volume contiene un bizzarro refuso: a stampa ultimata fra gli sceneggiatori non compare il nome di Flaiano e nel libro è inserita una fascetta con l'*errata corrige* che cerca di porre riparo alla dimenticanza. Per uno attento e suscettibile come Flaiano, difficile pensare che non se la sia presa.

La decima vittima è un progetto di Elio Petri: il regista, che si era già distinto per alcune commedie amare di forte denuncia civile, come *I giorni contati* e *Il maestro di Vigevano*, l'aveva proposta a Mastroianni, a cui divertiva l'idea di interpretare un film di fantascienza⁴⁶.

L'ispirazione di Petri nasceva da un racconto di Robert Sheckley, *La settima vittima*, una storia ambientata in un tempo prossimo venturo senza più guerre, in cui gli istinti aggressivi sono riversati in un nuovo sport di massa, una sorta di caccia all'uomo. Ponti era molto interessato a fare un film con Mastroianni, ma temeva l'insuccesso commerciale di una storia di fantascienza diretta da Petri. Per questo chiese agli autori di far risaltare gli aspetti sentimentali della trama e affidò contemporaneamente la stesura della sceneggiatura sia a Garinei e Giovannini sia a Suso Cecchi d'Amico. Questo è quanto ricorda Petri nell'intervista⁴⁷ riportata ne *L'avventurosa storia del cinema italiano*, in cui il regista non nomina Giorgio Salvioni fra gli autori, mentre i titoli di testa del film recitano: «Tratto dal racconto *La 7ª vittima* di Robert Sheckley, sceneggiatura di Tonino Guerra, Giorgio Salvioni, Ennio Flaiano, Elio Petri».

Certo è che, fra la prima idea del regista e la sua realizzazione, passarono tre anni e il cast del film, con una star internazionale come la Andress, fresca del successo del primo *007*, unita a un Mastroianni all'apice della notorietà, a Elsa Martinelli e a Massimo Serato, fa pensare a un notevole investimento da parte del produttore, ma il film non ebbe il successo sperato. *La decima vittima* soffre di un certo macchiettismo dei personaggi, che, a tratti, sembrano recitare in una sorta di commedia all'italiana, come il protagonista, diviso fra moglie⁴⁸ e amante, fra debiti e monotonia familiare, almeno fino all'incontro con la Andress.

Nell'intervista precedentemente citata, Petri aveva avuto parole molto belle per Flaiano: «un uomo delizioso, incantevole»⁴⁹, anche se, come sceneggiatore ormai deluso dal cinema e dalla vita, lo aveva convinto di meno⁵⁰.

L'apporto più divertente di Flaiano in questo film lo si coglie quando Elsa Martinelli, nel dare l'indirizzo di casa a un tassista, dice di abitare in «Lungotevere Fellini». Ma non è l'unica battuta caustica de *La decima vittima*: nelle sequenze in cui Ursula Andress arriva a Roma, la donna riecheggia Sylvia de *La dolce vita*, si comporta e viene accolta come una diva hollywoodiana. Infatti subito dopo ipotizza di recitare «vestita da suora», come Anita Ekberg nel film di Fellini. Questa proposta ha luogo nella cabina di un elicottero che domina Roma dall'alto. Ma nei dialoghi della sequenza risuonano frasi come: «Non potremmo avere San Pietro? Dopotutto il Papa è americano, moderno» e «venire a Roma per poi girare in studio mi sembra una follia», ironiche sull'ambiente del cinema e sui grandi registi. Ma nel *Diario degli errori* del 1965 questa ironia sembra essere definitivamente scomparsa:

Un altro anno ci lascia. Abbiamo vissuto commettendo errori, l'unico modo di vivere senza cadere. Vivere è una serie ininterrotta di errori, ognuno dei quali sostiene il precedente e si appoggia al seguente. Finiti gli errori, finito tutto⁵¹.

NOTE

¹ Distribuito in Spagna nel 1963.

² Cfr. p. 149.

³ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 260-261.

⁴ Cfr. p. 194.

⁵ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 264.

⁶ ENNIO FLAIANO, *In New York – «a man must behave like the bull in the arena...», Travel*, «America Vogue», 1 novembre 1964, ora in «Cartevive», XIII, 1, gennaio 2002, pp. 13-17 e anche in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 662-665.

Il testo di Flaiano era preceduto da questa nota, scritta dalla Messinesi: «Ennio Flaiano, Italian author of the brilliant films *La Dolce Vita* and *8 1/2*, wrote, especially for "Vogue", his impression of New York on his recent first trip there to work on a new film, *The Passionate Tourist*, largely about New York».

⁷ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 663.

⁸ *After the Fall* di Arthur Miller, in ENNIO FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 232-235.

⁹ Senza titolo, *ivi*, pp. 235-238.

¹⁰ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 349.

¹¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 271.

¹² *Ivi*, pp. 245-246. Di questa lettera si conserva un'altra redazione, pubblicata nel volume ENNIO FLAIANO, *Tonio Kröger. Riduzione cinematografica del romanzo di Thomas Mann*, Lecce, Piero Manni, 1989, edito a cura di Maria Sepa.

¹³ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 245.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ *Ivi*, p. 246.

¹⁶ *Ivi*.

¹⁷ ENNIO FLAIANO, *Tonio Kröger. Riduzione cinematografica del romanzo di Thomas Mann*, cit., pp. 13-56.

¹⁸ *Ivi*, pp. 59-64.

¹⁹ THOMAS MANN, *Tonio Kröger*, traduzione di Salvatore Tito Villari, Milano, Garzanti, 1965, p. 21.

²⁰ *Ivi*, p. 23.

²¹ *Ivi*, p. 24.

²² *Ivi*, pp. 6-7.

²³ *Ivi*, p. 4

²⁴ *Ivi*, p. 7.

²⁵ ENNIO FLAIANO, *Tonio Kröger. Riduzione cinematografica del romanzo di Thomas Mann*, cit., p. 66. Questa parte della lettera non è riportata in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*.

²⁶ THOMAS MANN, *Tonio Kröger*, cit., p. 70.

²⁷ In «Bianco e Nero», 8/9, agosto-settembre 1964; ora in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 46.

²⁸ Per quella che rimane, se si esclude Flaiano, una coproduzione austro-franco-tedesca girata nel nostro paese, ma priva di italiani nel cast.

²⁹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 662).

³⁰ LUCIANO VINCENZONI, *Lavorava sugli ambienti e i personaggi*, in LINO MICCICHÈ (a cura di), *Signore & signori di Pietro Germi: uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, Torino, Lindau, 1997, p. 268.

³¹ Il corsivo è dell'autore.

³² TULLIO KEZICH, *Alberto, Gastone, Virna e gli altri*, in LINO MICCICHÈ (a cura di), *Signore & signori di Pietro Germi: uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, cit., p. 76.

³³ Cfr. p. 62.

³⁴ *Tiny Alice* di Edward Albee, in ENNIO FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, cit., pp. 249-252.

³⁵ *Balls* di Paul Foster, *Up to thursday* di Sam Shepard, *Home free*, di Landford Wilson, *ivi*, pp. 253-255.

³⁶ *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 353.

³⁷ Cfr. p. 134. Secondo Suso Cecchi d'Amico «un compito del quale era molto scontento, per cui ritengo gli abbiano fatto un torto pubblicandola». SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., p. 79.

³⁸ Sarà ripreso, senza andare a buon fine, nel 1969, per Luchino Visconti.

³⁹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 273.

⁴⁰ *Ivi*.

⁴¹ *Ivi*.

⁴² ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 355.

⁴³ *Ivi*, p. 357.

⁴⁴ Unica notazione sulle affinità: nel prefinale di *Giulietta degli spiriti*, mentre il marito sta per andarsene con l'amante, al centro della scena c'è un voluminoso e petulante televisore che copre i dialoghi della coppia, tormentando la disperata Giulietta: figlio, padre o fratello dell'invadente televisore di *Ob Bombay!*, quello che Adamente scaglia «contro il muro e ancora sul pavimento, schiacciandolo come un barattolo infuriato, sino a farlo tacere» (ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 732)?

⁴⁵ TULLIO KEZICH, *Fellini*, cit., p. 352.

⁴⁶ In questo film il maschio per antonomasia del cinema italiano recita con una futuribile capigliatura biondo-paglia. Successivamente a questa incursione nel genere fantascientifico, Petri ha diretto, nel 1966, una serie di Caroselli per la ditta Shell, intitolata *Le storie del futuro*, con gli effetti speciali curati da Antonio Margheriti.

⁴⁷ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit., p. 374.

⁴⁸ Elsa Martinelli, che in tre film di Flaiano – questo, *Un amore a Roma* e l'episodio romano di *L'amore attraverso i secoli* – interpreta lo stesso personaggio di fidanzata/moglie querula e petulante.

⁴⁹ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, cit., p. 374.

⁵⁰ «Trascorrevamo ore meravigliose, senza far niente, e i temi della conversazione erano la vita, il tempo che sfugge, gli altri, la società, la letteratura: tutto, ma non il lavoro, il lavoro per lui era l'ultimo degli argomenti. E questo lo rendeva anche più piacevole», *ivi*, pp. 374-375.

⁵¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 367.

15.

UN'ANIMA IN PENA, IN GIRO PER IL MONDO

Nel 1966 l'autore continua a vivere fra Roma, Parigi e New York¹, partecipando, tra le altre attività, alla sceneggiatura del film di Blasetti *Io, io, io... e gli altri*. Nei primi mesi dell'anno svolge il ruolo di supervisore per lo spettacolo televisivo *Carta bianca*², con Anna Proclemer e la regia di Romolo Siena, su testi curati da Enrico Vaime e continua a scrivere su «L'Europeo», dove pubblica quarantatre recensioni teatrali. Nel dicembre inizia una collaborazione nella trasmissione radiofonica *Meridiano di Roma*, che andrà avanti fino al 1969. Viene, inoltre, nominato Presidente della Società del Teatro e della Musica di Pescara, carica che conserverà fino al 1970.

Durante l'anno si reca a Praga, per proporre al regista Milos Forman il soggetto *L'attrice*. Riprende a lavorare all'ipotesi di un film tratto da *La permission* di Daniel Anselme, con la regia di Deray, che gli scrive numerose e insistenti lettere per la realizzazione di questo progetto³.

Nel novembre del 1966 gli scrive inutilmente Giambattista Vicari, che gli chiede, ancora una volta, la sua collaborazione per la nuova edizione de «Il Caffè» e che gli propone la dedica del numero *in fieri*.

Io, io, io... e gli altri è una sorta di testamento spirituale di Blasetti. Il film, un apologo farsesco sull'egoismo individuale, era un progetto ambizioso in cui il regista riunì un cast composto di molti fra i più importanti interpreti della commedia all'italiana (Chiari, De Sica, Lollobrigida, Manfredi, Mangano, Mastroianni, Caprioli, Valeri) e dei più sperimentati sceneggiatori di questo genere.

Con questo film Blasetti diede ufficialmente l'addio al cinema, annunciando in una conferenza stampa che «lasciava il campo ai giovani [...] nel senso di rinunciare a fare film d'autore»⁴, ma che aveva voluto prima condensare, in quest'opera, la sintesi del suo pensiero⁵.

I propositi del regista tornano nei titoli di testa del film, composti da disegni animati. Infatti *Io, io, io... e gli altri*⁶ viene presentato come una «conferenza con proiezioni»; un film contro la vanità dell'egoismo ideato da Alessandro Blasetti; sceneggiato da C. Romano e A. Blasetti; hanno gentilmente collaborato alla sceneggiatura Age-Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico, Adriano Baracco, Ennio Flaiano, Benvenuti e De Bernardi, Giorgio Rossi, Lianella Carrel, Libero Solaroli, Vincenzo Talarico». Subito dopo compare il nome di Blasetti, poi i caratteri delle lettere compongono un cannone che spara sul nome di Blasetti. Quindi sono riproposti i nomi degli sceneggiatori che «hanno gentilmente collaborato per sceneggiatura», seguiti dalla frase «hanno offerto ad A. Blasetti in questo suo commiato dal

cinema di ricerca, la loro amichevole collaborazione» e appare, infine, in stretto ordine alfabetico, il lungo elenco degli interpreti. Con *Io, io, io...e gli altri*, premiato con il David di Donatello per la miglior regia nel 1966, Blasetti voleva denunciare l'egoismo attraverso le vicende di un giornalista impegnato in un'inchiesta su questo argomento. L'uomo svolge il ruolo di *alter ego* del regista che, infatti, definì autobiografici tutti gli avvenimenti raccontati nel film⁷.

Il protagonista, un Walter Chiari invecchiato e con i baffi "alla Blasetti" per meglio somigliare al regista, è un uomo normale, la cui normalità si manifesta nel mentire perennemente a se stesso e agli altri. Mario Verdone, su «Bianco e Nero» n. 4, del 1966, scrisse: «Questo è il tipico film di Blasetti, con le sue riflessioni, il suo donchisciottismo, la sua anarchia nell'ordine, il suo ordine nell'anarchia».

Ma all'autobiografismo di Blasetti s'intreccia quello di Flaiano. Il protagonista, infatti, è un noto scrittore-giornalista e il film è spesso ambientato in una redazione simile alle tante frequentate dallo sceneggiatore. In una sequenza realizzata in un ampio salone, mentre si sta svolgendo l'elezione dell'ennesima Miss Volto Nuovo del cinema italiano, accanto a Walter Chiari appare l'attore Lelio Luttazzi, nei panni di un cinico regista, ma truccato in modo da poter ricordare Flaiano. Nascosto dietro al suo sigaro e ai suoi occhiali, l'uomo commenta la sfilza di belle ragazze che fanno mostra di sé, con una frase decisamente flaianea: «tutte bruttine meno una ... che è un mostro». E forse c'è qualcosa "di vero" anche nella malinconica chiusa del film, un amaro dialogo fra il protagonista e una affascinante Silvana Mangano. La sequenza in cui l'attrice rinnega un presente di diva, rimpiangendo una tranquilla normalità familiare, forse nasconde più di quanto la finzione cinematografica lasci trasparire⁸.

Nel 1967, Flaiano lascia il suo ruolo di critico teatrale all'«Europeo», dopo avervi pubblicato trenta recensioni teatrali, l'ultima delle quali è intitolata *E se sciope-rasse anche il pubblico?* Nel mese di agosto, pubblica sulla stessa testata, le sue impressioni di viaggio, suscitate da un soggiorno in Israele; scrive, inoltre, un breve articolo di costume per il «Corriere della Sera» e un altro per «Video», mentre su «L'approdo letterario» è ristampato il racconto *Per una luna migliore*.

In febbraio manda un telegramma di congratulazioni a Elio Petri per *A ciascuno il suo*. Il regista risponde, scrivendo:

Tuo giudizio su film grande valore psicoterapico per me stop raro trovare uomo bello intelligente spiritoso che sia anche affettuoso come te stop costretto chiedere tua mano stop baci⁹.

In aprile invia una lunga e stramba lettera, una sorta di epigramma asimmetrico¹⁰, all'amica Ornella Volta, di cui si citano alcuni brani, riferiti a se stesso e al cinema:

[...] ripenso al cinico – io, cinico? Ho invano tentato di esserlo, mantengo una famiglia, coinvolgo brave persone nelle mie stupidaggini, rispondo alle sue lettere, amo, dunque sono,
forse lei vuol dire che credo a poche cose – a forza di vivere nel futuro, tutto quello che ci piaceva diventa inutile eppure ce lo portiamo appresso pensando che possa servire, non si sa mai
ma non si può ogni giorno staccarsi da qualcosa senza mai operare sostituzioni

a forza di togliere siamo vuoti come bottiglie, almeno io, parlo per me, perché c'è gente che crede ancora a un sacco di cose, per esempio conoscervi meglio per servirvi meglio, il cinema d'essai, i deodoranti, i viaggi in Cina, le sovvenzioni governative, educare il pubblico, scambi culturali – e che sia più divertente fare l'amore che la guerra, mentre è la stessa cosa, si tratta sempre di lotta col Demonio, che finisce a letto – ed è qui che vogliamo arrivare, da qualunque punto si parta vivere 57 anni in Italia senza diventare cinici, questo è il miracolo

ma non abbiamo nulla da dire

fino a dieci anni fa andava bene raccontare il nostro machiavellismo, il nostro boccaccismo, tutto il nostro piccolo erotume, disponibilità, vigliaccheria, amore per la famiglia, pigrizia, son et lumière, l'estate; adesso nemmeno questa roba va più, andiamo al drugstore, al pub, a conoscere Barthes e Claude Lévi-Strauss, a mettere una tigre nel motore, a Sade, a diventare amanti della figlia della nostra amante, ci piace il rustico in città, i soffitti di legno, l'happening, l'opening, la regia come critica letteraria, le vacanze pagate, tenere un diario, dare consigli psicologici, e la ricchezza – per passare inosservati

una volta non mi annoiavo mai, adesso non riesco a fare altro – leggo sei o sette libri tutti insieme, il mondo è pieno di gente che scrive benissimo di tutto ma non è questo che ci guarisce – e allora

il lavoro accettato come morale? d'accordo, la virtù è premio a se stessa, ma anche il vizio

siamo a pagina tre, cara signora, et c'est pas encore fini!

voleva una lettera, no? Eccola accontentata e pensare che poteva rileggere le vecchie, che sono certamente più corte

esco di notte, ci sono dei bar come a Paris, anche qui, sa? Ne siamo fieri, non ci piace bere ma ci sforziamo

le figlie dei miei amici, cresciute, mi sorridono con l'aria di sapere cose molto sporche sul mio conto

dovrei lavorare per il cinema, ma impossibile

che profonda noia, il cinema, che superchieria intellettuale! E tutto con l'aria di difendere la verità

enfasi, iperbole e tautologia alla base del linguaggio cinematografico: enfaticità dell'ingrandimento, come nella pittura dei manieristi; iperbole estetica, tutto bello, seducente, parametrico e idolatrabile; tautologia delle immagini, una rosa è una rosa, una donna è una donna, un paesaggio è un paesaggio e la bellezza delle attrici! Scadente marinismo, cara signora! Denti stupendi, occhi profondi, capelli d'oro all'aura sparsi, il crine è un Tago e son due soli i lumi, seni d'alabastro, denti di madreperla, ti ho baciato sui coralli (le labbra), mordimi con le tue perle (i denti)

parliamo d'altro

anch'io credo nei rapporti indefiniti, ma non esistono. I rapporti sono definiti dall'amore, dalla noia, dal sesso, dalla vanità, dal lavoro, dalla simpatia, dall'odio, dall'invidia – restare nel vago, io ci riesco, ma alla fine mi detestano¹¹.

Nella primavera gli scrive ancora Deray, che si lamenta di sentirsi abbandonato, insiste ancora su *La permission* e fa un riferimento ad *About a Woman*, il soggetto che Flaiano depositerà l'anno dopo, con l'intento di dirigere finalmente il "suo" film¹².

A maggio lo cerca Fellini, reduce da una malattia. Superati i furori della loro separazione, il grande mago gli racconta che negli ultimi anni, dopo avere litigato con tutti gli amici, i parenti, i collaboratori e i produttori, ha litigato anche con

tutti i suoi concittadini e che la madre ne «ha fatto una malattia»¹³. Ma, poiché l'editore Cappelli sta preparando *Il primo Fellini*, un volume che raccoglie le loro sceneggiature da *Lo sceicco bianco* a *Il bidone*¹⁴, dopo le sue lamentazioni il regista perora la causa del libro, poiché ha scoperto che «erano difficoltà da parte tua e di Tullio»¹⁵. Affrontato l'annoso problema, conclude:

Ennio caro mi spiace che appena fatta la pace subito si debba discutere di interessi ma forse è meglio così, vuol dire che la nostra amicizia è così vitale da permettersi di ricadere subito in nuove liti. Insomma vedi un po' tu. Di' a Ciarletta di parlare con Esa [gli avvocati che dovevano seguire l'aspetto finanziario].

E tutto il resto? Sono passati tre anni da quando ci siamo frivoltamente salutati. Quando ci vediamo per controllare se tutto è sempre uguale? Io sto meglio, ma è stata una batostaccia, un giorno che spero presto ti racconto l'incredibile storia di questo malanno. Ciao Ennio, ti abbraccio

Federico¹⁶.

Tutto era cambiato, invece.

Sempre a maggio gli scrive Camilla, che gli restituisce lo «script» di *About a Woman*¹⁷, il soggetto da cui nascerà *Melampo*. Facendo riferimento a una precedente occasione in cui Flaiano gliene aveva parlato, lo invita a «non buttar via la storia comunque: metti la tua pazienza»¹⁸.

Per quanto riguarda il cinema, l'autore partecipa a una sola sceneggiatura: *L'amore attraverso i secoli*. Coproduzione italo-francese a più mani, il film era suddiviso in sei episodi diretti rispettivamente da Franco Indovina, Mauro Bolognini, Philippe De Broca, Michael Pfléghar, Claude Autant-Lara, Jean-Luc Godard. Flaiano ebbe l'incarico di scrivere i primi due episodi, ambientati rispettivamente nell'età della pietra e in epoca romana. Quello che doveva essere uno scherzo d'autore, viste sia le firme dei registi sia l'amicale partecipazione di un attore impegnato come Giancarlo Cobelli, si tramutò nella consueta diatriba con i produttori. La prima storia è dedicata all'invenzione dei cosmetici femminili. Nella seconda il protagonista, Flavius, è un console romano che, lasciata la moglie a casa, la ritrova nel bordello dove si era andato a rifugiare.

Il risultato finale del film, che in Francia fu distribuito col titolo *Le plus vieux métier du monde*, fu, come scrisse Ernesto G. Laura, un «panorama aneddotico della prostituzione, dalla preistoria ad oggi»¹⁹ e ciò a causa, probabilmente, delle pesanti manomissioni della produzione, tali da indurre il regista Indovina a ritirare il suo nome dal film.

Nell'ottobre del 1967 *La permission* sembra tornare in gioco, come testimoniano varie lettere di Deray.

Il 6 gennaio successivo lo sceneggiatore scrive a Giovannella Zannoni da Los Angeles, dove si era recato per sottoporre a George Cukor un soggetto ispirato alla figura di Casanova. Flaiano, che aveva trovato il regista molto disponibile, è entusiasta del nuovo progetto e i due ne parlano subito con l'attore Rex Harrison.

Il «cinghialotto» si getta nell'impresa e scrive:

In breve, stasera sono stato a un party con Cukor, domattina lo vedo a colazione a casa sua, finirà che andremo a letto.

Poi alle 6 visita a Rex (lui mi chiama Ennio) per mettere a punto la storia, nelle vicende minori. Filiamo in perfetto amore. Loro vorrebbero farmi restare qui a scrivere il

soggetto, ma io penso che sia meglio tornare a Roma. Posso metterlo giù in due settimane, tre al massimo²⁰.

Due giorni dopo, seconda lettera da Beverly Hills, California: «Solo per dirti che qui Cukor e Rex Harrison sono molto contenti della mia "linea"²¹ e ormai ci vogliamo bene. Non mi riesce a prendere un pasto da solo²². *Il minore*, a quasi sessant'anni d'età, è caduto ancora una volta nell'*inganno*, ancora una volta crede alle favole del cinema e, infatti, il 23 gennaio è a Roma e scrive ancora alla Zannoni:

Sembra incredibile. Sto scrivendo la outline che, come sempre mi succede in questi casi, *crece* un po', da 30 arriverà a 50-60 pagine e più. Poiché la scrivo già a trattamento, una scena dietro l'altra, mi costa un po' di fatica per sistemare adesso delle cose che potrei fare in sceneggiatura²³.

Flaiano lavora con entusiasmo, perché spera «di farcela per la fine di gennaio, tradotto e tutto, anche perché il 2 febbraio arriva qui Harrison e vorrei dargliene una copia²⁴. Il 29 gennaio la stesura è finita e l'autore invia «the story of Casanova»²⁵ a Cukor; il mese dopo è a Londra, per incontrare il regista e Harrison.

Già all'epoca di 8^{1/2} Flaiano aveva intenzione di trarre un film dai *Mémoires* di Casanova: in questo nuovo progetto combina i *Mémoires* con *Il ritorno di Casanova* di Schnitzler.

Il trattamento, riportato in *Storie inedite per film mai fatti*²⁶, è più vicino alla commedia che non alla tragedia e, pur conservando l'aspetto autunnale e il tramonto del grande dongiovanni, esclude i toni più cupi, che vengono sfumati in una forma di blanda malinconia. Quest'inquietudine scomparve in una successiva e più schematica versione, elaborata su suggerimento di Cukor e Rex Harrison, a vantaggio di una maggiore consistenza dell'«intreccio amoroso-erotico attraverso il coinvolgimento nel gioco dei personaggi secondari della storia»²⁷, come scrive Francesca Pino Pongolini nella *Nota critica* a *Storie inedite per film mai fatti*.

Nel primo trattamento il teatro era rappresentato come il simbolo stesso dell'esistenza di Casanova e l'importanza di questa funzione era resa da Flaiano anche da un punto di vista visivo. Nel finale, infatti, veniva descritta una festa in maschera, anche perché l'autore pensava alla possibilità di girare il film come un *musical*²⁸.

Ma dopo la stesura del nuovo trattamento, scritto secondo le esigenze del regista e del protagonista principale, il soggetto fu abbandonato e *il minore* rimase, ancora una volta, deluso.

Sempre nel 1968 collabora con Marcello Fondato alla sceneggiatura del film *I protagonisti*. Lida Buccella, in *I film di Flaiano*, scrive che il soggetto e la sceneggiatura del film sarebbero firmati da Fondato e da Flaiano, ma l'archivio de «La Rivista del Cinematografo» non lo nomina affatto. Il regista, con questo film, l'anno dopo vinse il Nastro d'Argento per il migliore soggetto originale.

La storia de *I protagonisti* avrebbe potuto divertire e coinvolgere Flaiano, poiché racconta di un gruppo di annoiati benestanti i quali, durante l'estate trascorsa in Sardegna, vogliono vivere un'avventura emozionante. Cercano così, con ogni mezzo, di incontrare Taddeu, un bandito latitante ma, fra isterie borghesi e

lusinghe pseudo-rivoluzionarie, tutto si risolverà in un precipitoso rientro nei ranghi, non prima però di avere consentito alla polizia di scovare e arrestare Taddeu. Il film si chiude con la voce di uno *speaker* che, alla radio, nell'annunciare la cattura del latitante, non manca di porre l'accento sul coraggio e sull'eroismo dei protagonisti. In realtà questa avventura ha mostrato le loro contraddizioni e i loro difetti, che risaltano ancora di più nel confronto con il dignitoso comportamento del bandito, che difende il suo codice d'onore.

Già sceneggiatore, Fondato diresse questo suo primo film che non fu all'altezza delle sue ambizioni, nonostante il discreto cast degli attori chiamati a interpretarlo: Jean Sorel, Gabriele Ferzetti e Lou Castel.

Su incarico della Feltrinelli, durante il 1968, Flaiano traduce il romanzo *Daisy Daisy Desiderio* di Romain Weingarten.

Probabilmente appartiene allo stesso anno anche *La confusione*, un altro soggetto non diventato film, inserito nel volume *Storie inedite per film mai fatti*²⁹. Se il titolo era un *leitmotiv* di Flaiano (Fellini gli attribuiva³⁰ la proposta di *La bella confusione* per 8^{1/2}), anche la storia di personaggi che si comportano come se appartenessero all'altro sesso, è vicina all'autore. In un breve racconto dal titolo *Le trasformazioni*³¹ Flaiano aveva, infatti, già toccato il tema della metamorfosi. Ma questo tema torna con il massimo rilievo nei due racconti lunghi di *Il gioco e il massacro* e nella sceneggiatura *Melampo. La confusione*, una storia di contestazione giovanile e di profonde solitudini esistenziali³², ha profonde attinenze con il *Melampo*, come dimostra la descrizione della protagonista:

Livia [...] scrive per lo più versi. Ha avuto le sue esperienze sentimentali e erotiche, ma tutte abbastanza disastrose. Si innamora sempre di tipi che la trattano male. Di conseguenza non è mai molto allegra. Fine, intelligente, ma sempre pronta alla nevrosi, sempre a chiedere aiuto, comprensione. Esce da un'avventura per entrare poco dopo in un'altra, simile. Alla festa, quella sera, conosce un nuovo amico di Claudio, un giovane che si chiama Giovanni, al quale racconta tutto, disperatamente, che è una sucube, una cagna³³.

A Beverly Hills Flaiano non era andato solo per incontrare Cukor. Lo sceneggiatore, il 10 gennaio del 1968, deposita presso la Writers Guild West di Los Angeles un soggetto originale: *About a Woman*³⁴.

About a Woman è una storia d'amore e disamore fra un intellettuale italiano, Giorgio Fabro, uno scrittore «sui quaranta, una faccia tra malinconica e ironica»³⁵, emigrante di lusso in America dopo una crisi di creatività, e una ragazza più giovane di venti anni, Liza Baldwin, ex modella, ex pittrice, ex snob che, nel rapporto con lo scrittore, si comporta sempre più come un cane, divenendo, per la sua estrema e incondizionata fedeltà e sottomissione all'uomo, assolutamente indispensabile nella desolata esistenza di Giorgio.

Il titolo della sceneggiatura che Flaiano trarrà da *About a Woman* è *Melampo*, come il cane infedele di Pinocchio, e un cane Melampo esiste anche all'interno del racconto, usato come pretesto per avviare la *fabula*: i due protagonisti si conoscono casualmente in un appuntamento concordato per l'accoppiamento dei loro animali.

Flaiano ha depositato il soggetto perché vuole dirigere personalmente questa storia, sia per i forti coinvolgimenti personali, sia per riscattare tutte le delusioni e le incomprensioni professionali accumulate negli anni. Cercherà in tutti i modi di trovare un finanziatore, anzi, per dar forza al suo progetto, convince Mastroianni e la Dunaway, all'epoca sentimentalmente legati, a interpretare il film³⁶.

Giovanni Russo, ne *Il segno di Flaiano*, racconta:

Soprattutto c'era il fatto che Flaiano aspirava ad avere un riconoscimento più aperto da parte di Fellini. Ci sono stati anche, diciamo, dei piccoli conflitti, dei contrasti. E poi, infine, c'era una aspirazione segreta di Flaiano. Flaiano avrebbe voluto fare il regista, ma naturalmente non veniva così considerato da questo punto di vista. Allora, questi erano dei grumi che poi sono scoppiati³⁷.

Trovati gli interpreti, Flaiano propone la sceneggiatura al produttore Giuseppe Zaccariello. Questi, dopo averla letta, evidenzia quelli che ne considera i difetti.

La minuta della risposta di Flaiano a Zaccariello è nel taccuino *Appunti su Melampo*³⁸. Nel testo³⁹, datato 15 giugno 1968, l'autore difendeva la sua sceneggiatura dalle critiche, fornendo i motivi che lo avevano spinto a definire i personaggi. Secondo Flaiano i suoi personaggi parlano tanto e filosofeggiano perché non vuole che somiglino a Cary Grant o ad Audrey Hepburn. Egli aveva un'idea molto precisa di come avrebbe dovuto essere il film, non lo voleva a colori, non voleva che fosse «una commedia brillante»⁴⁰, ma il racconto della malinconia esistenziale di personaggi «intelligenti» e «falliti»⁴¹, perché solo così essi avrebbero potuto calarsi in un amore totale, annichilente, come quello raccontato nel soggetto: «Il lieto fine non è un lieto fine per me, ma un ritorno alla situazione iniziale, al serpente che si morde la coda, al circolo chiuso; e quindi: all'inferno»⁴².

Poiché fra le sue varie critiche Zaccariello aveva affermato che la sceneggiatura non era abbastanza divertente, Flaiano sostiene che una certa divertente ironia di fondo era rintracciabile nella nevrosi dei protagonisti. Ma se questa ironia non si fosse riscontrata nella sceneggiatura, allora sarebbe stato impossibile rimediare all'errore: «Ogni correzione non farà che *peggiorare* la sceneggiatura, nel senso di renderla meno *divertente*»⁴³.

La lettera termina con un Flaiano tanto determinato a portare a termine il «suo» progetto così come lo aveva scritto che, sciolto il produttore da qualsiasi impegno, chiude con un: «Davanti alle sue reticenze e ai suoi dubbi, io ho deciso. Mi tengo la sceneggiatura»⁴⁴.

Sempre interessato a trovare un finanziatore, Flaiano arriva a Carlo Ponti che tiene il progetto fermo per otto mesi, nel tentativo di convincerlo ad abbandonare l'idea della regia. L'8 marzo 1969 l'autore scrive a Giovannella Zannoni:

Spero di venire presto a Parigi, se riesco a concludere la faccenda con Ponti o con un altro per il mio film che si trascina ormai da otto mesi. La vita qui è diventata tanto stupida che è quasi affascinante. [...] Ma ormai il cinema è diventato una cosa per autori, inutile fare sceneggiature di film che poi non si fanno, inutile scrivere soggetti⁴⁵.

Intanto continua il turbinio di nuove disponibilità e di nuove defezioni: la Dunaway per altri impegni esce di scena e alla sceneggiatura s'interessano altri produttori: Marina Cicogna, Franco Cristaldi⁴⁶, Joseph Janni, Martin Poll e Elliot

Castner. Catherine Deneuve, nuova compagna di Mastroianni, accetta il ruolo di protagonista femminile, mentre l'interprete maschile, dopo una ridda di nomi fra cui Gassman, Manfredi, Albert Finney, Dirk Bogarde⁴⁷, torna a essere nuovamente Mastroianni. Ma Flaiano è ormai esausto e scrive, «trop triste», alla Deneuve, in data 31 ottobre 1969:

L'histoire lamentable de *Melampo* est donc pour le moment terminée. Après Ponti, j'ai essayé la combinaison sur votre nom et celui de Dirk Bogarde, mais évidemment c'est mon nom que n'a pas fourni les nécessaires garanties et la chose s'est trainée dans la façon que vous savez. Puis est venu Vasile, avec la Cardinale et encore Dirk Bogarde. Le tournage devait commencer le 10 novembre mais au moment de signer avec Bogarde, Vasile s'est refusé. C'est plus d'un an que je cours auprès de Melampo. Cristaldi m'a fait un offre, et je l'ai accepté pour lassitude. On reparlera de ce projet à la fin de février. Je dois vous dire que j'espère que la chose tombe encore, parce que désormais je n'ai plus aucune envie de faire le film.

Vous m'avez écrit des choses très gentilles et je vous remercie de tout mon cœur. Je m'étais presque habitué à l'idée de tourner *Melampo* avec vous, et je pense encore à vous dans le rôle. Mais je suis trop triste, maintenant, surtout après vous avoir vue dans *La sirène du Mississippi*⁴⁸. Votre interprétation est superbe et vous donnez à cet étrange personnage un souffle d'humanité et de grâce qui le fait aimer. C'est une superbe réussite de sympathie, je ne crois pas qu'une autre comédienne aurait pu faire autant que vous, avec cette simplicité sévère et ferme⁴⁹.

Flaiano insiste ancora, ma con sempre minor fiducia. Nell'ultima annotazione degli *Appunti su Melampo*, datata «Paris, 11 maggio», il *minore* ritorna alla «simplicité sévère et ferme» della Deneuve, parlandone a se stesso in modo più esplicito:

Le cose sono a questo punto: Ponti si è ritirato, due o tre registi inglesi-americani anche.

Resta la soluzione Catherine Deneuve, 25 anni, brava, un po' fredda – non so fino a che punto comica.

Regista:?

Attore:?

Luogo:?

Se si gira in America (gli esterni soltanto) il resto si può fare in Italia, o in Francia⁵⁰.

Infine Flaiano si rassegna, abbandona la sceneggiatura al suo destino vendendone i soli diritti cinematografici, e trasforma *Melampo* nel racconto *Melampus*⁵¹ che pur allontanandosi dal soggetto, ne conserva molti aspetti. *Melampus* fu pubblicato nel febbraio del 1970 presso Rizzoli, assieme al racconto *Oh Bombay!*, nel volume *Il gioco e il massacro*, che vinse il Premio Campione, partecipando alla cinquina finale del Campiello.

Ma la storia non finisce qui: racconta Oreste del Buono nella *Prefazione* all'edizione 1978 di *Una e una notte* che, verso la fine del 1969, Flaiano confidò all'amica Lu Leone: «Ponti e il *Melampo* mi hanno condotto alla tomba»⁵².

Sulle pagine di un altro taccuino, il *Don't forget*, si leggono questi appunti, del 1970:

Il 2 marzo, cena da amici. Al ritorno a casa, ore 1, 30 colpito da preinfarto. Due o tre giorni. Poi il 5 marzo infarto. Ricoverato al S. Giacomo dal 6 marzo al 6 aprile. Dal 6 aprile passo alla clinica Villa del Rosario.

Un discorso sulle albe.

10 maggio – Sono passati 68 giorni e sono ancora vivo, è un bel successo. Tutto dovrà cambiare.

La morte ha la faccia di certe signore che telefonano al bar col gettone e a un certo punto, senza smettere di telefonare, vi fanno un cenno di saluto e di sorpresa⁵³.

Dopo la defezione di Flaiano, la produzione titolare dei diritti affidò la regia del film a Marco Ferreri, che riscrisse completamente la sceneggiatura con Jean Claude Carrière, cambiandola radicalmente e mutandone il titolo ne *La cagna*. Il film, distribuito nell'estate del 1972, riportava nei titoli di testa anche la partecipazione di Flaiano all'adattamento e alla sceneggiatura⁵⁴.

Ma, in una lettera a Oreste del Buono, datata 29 agosto 1972, Flaiano scriveva:

Caro del Buono, ti ringrazio del tuo apprezzamento sul racconto *Melampus*. Del film non so nulla. "Ceduto" il soggetto, non ho visto mai né il produttore, né il regista e nemmeno la sceneggiatura. Anzi, nemmeno il film, mai stato invitato a nessuna delle tante proiezioni private. Che vuoi farci? Ancora grazie e cari saluti dal tuo Ennio Flaiano⁵⁵.

C'è un'ulteriore puntata di questa *telenovela* italiana: uno degli ultimi articoli di Flaiano *Epigrammi veneziani*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 3 settembre 1972, era la cronaca del Festival del Cinema di Venezia, in un'edizione che vide, in contemporanea, lo svolgersi di un "controfestival" organizzato dagli autori italiani. Anche *La cagna* di Ferreri fu presentato a Venezia e Flaiano volle avere l'ultima parola: «Sono stato a vedere di soppiatto un film tratto da un mio racconto e non l'ho riconosciuto. Eppure intorno a me si parlava di diritti e di proprietà di autore. Eccoli dunque decaduto dalla mia qualità d'autore»⁵⁶. Maria Corti nel 1988, nell'*Introduzione* all'edizione delle *Opere*, aggiunge alcune informazioni sulla genesi del *Melampus/Melampo*, segnalando la presenza, nel Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia, di quattro diverse stesure della sceneggiatura, due in inglese (intitolate *About a Woman*) e due in italiano. Secondo la Corti il testo pubblicato da Einaudi riproduce «anche se con minime divergenze»⁵⁷, la stesura intitolata *Melampo* o *Melamptha*, «edizione corretta sino al 12 gennaio '69»⁵⁸.

L'edizione Einaudi del *Melampo* era curata da Aldo Tassone che, nella lunga *Nota* finale, dopo avere ricostruito la storia del testo, si soffermava soprattutto sul confronto fra la sceneggiatura e il racconto *Melampus*, analizzando le divergenze: «Il raffronto tra le due edizioni, più che inevitabile, appare indispensabile. *Melampo* romanzo non è una semplice traduzione letteraria di un soggetto scritto per il cinema, è il frutto di un ripensamento totale della materia. Filtrata attraverso lo specchio di una più disincantata – e decantante – ironia, nel racconto la vicenda della doppia metamorfosi di Liza Baldwin appare come "filmata in campo lungo"»⁵⁹.

Come farà poi anche Maria Corti nella citata *Introduzione* alle *Opere*, Tassone evidenzia come Flaiano riutilizzi brani analoghi in testi diversi.

Si veda la frase, tratta dal *Melampo*:

Ricordarsi che il film è un'opera d'arte che vive solo nella quarta dimensione, il Tempo.

Un'opera d'arte alta tre centimetri e lunga tre chilometri. Ci sono due strade già segnate e comode: quella aperta dai Fratelli Lumière e quella di Georges Méliès. La strada realistica, il treno che arriva alla stazione di La Ciotat e sorprende *sempre* (nelle sue varie estrapolazioni oggettuali, aeroplano, nave, macchina etc.) e quella fantastica, la Luna di cartone, il Polo Nord, il trovarobato surreale, l'ironia delle cose e dei miti. Non è indispensabile seguire una di queste strade. È preferibile seguirle tutte e due, inventandone una terza, che porti allo stesso risultato di meraviglia⁶⁰.

Frase che torna nelle prime pagine di *Melampus*, nella seguente forma:

Ricordarsi che il film è un'opera d'arte (ma non necessariamente) che vive solo nella quarta dimensione, il tempo. Un'opera d'arte alta tre centimetri e lunga per lo meno due chilometri e mezzo. La velocità del percorso è fissa: milleseicentoquarantacinque metri l'ora. Ci sono due strade già segnate e comode: quella aperta dai Fratelli Lumière e quella di Georges Méliès. La strada realistica, il treno che arriva alla stazione di La Ciotat e sorprende "sempre" (nelle sue varie proposte oggettuali, aeroplano, macchina, nave; e quindi guerra, rivoluzione, conflitto) e quella fantastica, la luna di cartone, il Polo Nord, il trovarobato surreale e d'avanguardia, l'ironia sull'uomo, sui miti, la comicità (che non esiste in natura, ma è una deduzione dell'uomo) eccetera. Non è indispensabile seguire una di queste strade. È preferibile inventarne una terza, che sia la componente direttiva, che porti cioè a un altro risultato di meraviglia, quello dei sogni e dell'arte⁶¹.

La citazione tratta dal *Melampo* non è nel *corpus* della sceneggiatura, ma nel taccuino⁶² *Appunti su Melampo (ottobre 1968)*, scritto durante le varie stesure della sceneggiatura. In questo quaderno⁶³ i personaggi vengono sviluppati per passaggi e descrizioni successive. Flaiano parla della Dunaway e di Liza, a cui l'attrice dovrà dar vita, e descrive gli ambienti: una «casa larga, *più* del necessario. Due fagioli che bollono in una pentola. Klimt alle pareti, due disegni bellissimi⁶⁴. Scrive che Liza «ha preso la cocaina una volta, le ha fatto da lassativo»⁶⁵ e che i cani «si grattano, hanno le pulci, ma senza dar peso alla cosa»⁶⁶. Per l'autore, che individua anche «la musica – Satie, Debussy. Qualche vecchia canzone, come *Why* – sottofondo della loro passeggiata a Chappaqua. Loro non hanno dischi. Preferibile il silenzio»⁶⁷, «Liza intuisce (o ragiona) che la felicità è nella sua degradazione a cane»⁶⁸.

Oltre a questa documentazione dell'*iter* creativo di Flaiano, negli *Appunti su Melampo* si trovano anche un paio di paginette che, seppur più volte pubblicate, sembrano non avere suscitato la giusta attenzione.

Nelle due pagine è riprodotto il seguente schema, in inglese e nella traduzione di Flaiano⁶⁹:

1. Chief character [*sic*, per character]
2. Urgent desire
3. Obstacle
4. Problem from conflict with N. 3
5. Effort
6. Set back

7. New effort
8. Dilemma or crisis
9. Decision to fight crisis
10. Catastrophe
11. Effort (new)
12. Last effort
13. Denouement [*sic*, per dénouement].

1. Il protagonista
2. Il suo scopo immediato
3. L'ostacolo che gli impedisce di raggiungerlo
4. Da questo ostacolo nasce un problema
5. Tenterà di risolverlo con uno "sforzo" – azione
6. Non gliela fa. Si ritrova col culo a terra.
7. Tenta ancora. Il problema si complica.
8. Stavolta anzi suscita una crisi, un dilemma. Continuare o mollare. Il protagonista, per sua natura deve continuare.
9. Deve decidere di combattere la sua crisi.
10. Ma stavolta è la catastrofe.
11. Eppure (un fatto nuovo) deve continuare ancora, è questione di vita o di morte...
12. E siamo allo "sforzo" finale, il più duro e spettacolare, quello che porta...
13. ...allo scioglimento, cioè alla vittoria o alla sconfitta; o anche a una vittoriosa sconfitta⁷⁰.

La struttura di questa scaletta è molto simile al *viaggio dell'eroe*, ossia allo schema elaborato dall'antropologo Joseph Campbell nel 1949, nell'ambito della teoria del "monomito", nel suo libro *The Hero with a Thousand Faces*⁷¹.

George Lucas nella stesura della sceneggiatura di *Guerre stellari* (*Star Wars*, 1977)⁷² ha applicato alla sua storia uno schema che ricalcava il *viaggio dell'eroe*⁷³.

Dopo il successo del film, Chris Vogler, un noto *story analyst* americano, nel 1992 è partito dall'esperienza di Lucas e ha rielaborato gli studi di Campbell per teorizzare l'applicazione della struttura del *viaggio dell'eroe* (*The Hero's Journey*) alla scrittura cinematografica⁷⁴, nel suo libro *The Writer's Journey*⁷⁵. Ma, se si guardano le date, è evidente che si sta parlando di fatti avvenuti dalla metà degli anni Settanta in poi, mentre la scaletta trascritta da Flaiano, quale premessa alla stesura di *Melampo*, risale al 1968.

Come è noto a metà degli anni Sessanta lo scrittore vive per lunghi periodi a New York. Probabilmente il curioso Flaiano, fra la redazione di «America Vogue» e i teatri *off-Broadway*, ha conosciuto alcuni giovani creativi del cinema americano più all'avanguardia, che già stavano lavorando all'ipotesi di fare uso del *viaggio dell'eroe* nella stesura delle sceneggiature e questi gli potrebbero avere comunicato il loro segreto, che Flaiano ha premesso al suo *Melampo*.

In una delle ultime annotazioni degli *Appunti su Melampo*, datata 5 dicembre 1968, si legge:

(*da Ponti*)

Secondo i lettori "americani", si deve capire subito che lei "giuoca" a fare il cane – perché se il pubblico pensa che lei sia una nevrotica ne proverà pena. Se pensa invece

che stia giocando si diventerà. Questo è un punto da considerare. E stabilisce che nulla è possibile fare di serio in America in fatto di dramma, di teatro – perché si vuol sempre servire un loro pubblico immaginario e tutto sommato incapace di reggere la minima verità senza vomitarla subito. Io terrò la cosa equivoca, lasciando allo spettatore trarre le sue conclusioni. È nevrotica o è un'“attrice”. Ognuno pensi ciò che vuole, c'è posto per tutti⁷⁶.

Nel giugno precedente Flaiano aveva pubblicato, con il titolo *Per i più piccini*, alcune poesie satiriche sul supplemento al numero 6 della rivista «Budd», senza firmarle.

Nel 1969 Flaiano diventa titolare della rubrica *Taccuino notturno* sul «Corriere della Sera», dove pubblica dieci articoli. Per «L'Europeo» recensisce solo *2001: Odissea nello spazio* e, infine, per un numero unico de «Il Mondo», compone l'affettuoso ricordo di Mario Pannunzio.

Nello stesso anno, viene distribuito il film *Vivi o preferibilmente morti*, diretto da Duccio Tessari, tratto da un soggetto che Flaiano aveva scritto, con tutta probabilità, l'anno precedente. È un western all'italiana, anzi, per meglio dire, una parodia del genere: le peripezie di due fratelli molto diversi fra loro, uniti da una comune eredità. I titoli di testa del film recitano: «Soggetto di Ennio Flaiano, sceneggiatura di Giorgio Salvioni e Duccio Tessari». In questo scherzo senza grandi pretese, le differenze dei due protagonisti risultano subito familiari, seppur raccontate nella forma di una favola: uno di loro assomiglia a un rozzo contadino abruzzese, decisamente antimodernista, l'altro è un azzimato e tecnologico uomo di città. I due fratelli si somigliano quanto Pescara somiglia a New York e sembrano lo specchio dell'anima ondivaga del “piccolo bugiardo”.

Non fu invece distribuito in Italia *Red*, un film che Flaiano scrisse assieme al regista franco-canadese Gilles Carle. Drammatico spaccato delle condizioni di vita delle minoranze canadesi, il film è una storia di povertà e di emarginazione, in cui si inserisce la vicenda personale del giovane meticcio Red, ingiustamente accusato dai suoi stessi fratellastri di avere ucciso la sorella e, per questo, condannato a morire. Il film fu distribuito negli Stati Uniti nel 1970 con il titolo *Red the Half Breed*.

Nel febbraio del 1969 l'autore scrive a Fellini. È una lettera fra vecchi amici, seppure ormai distanti:

Caro Federico, ho rivisto *La dolce vita*. Ti confesso che c'ero andato col lugubre sentimento di trovare tutto abbastanza offeso dal tempo e che all'ultimo momento stavo per filmarla. Era una proiezione privata ed eravamo in sei persone, tutte col mio problema. Dio mio, la dolce vita, dieci anni dopo, proprio al limite del passato! Del passato-che-torna, come per le prostitute che hanno sposato l'ingegnere e il pappone viene a ricattarle, spingendole al suicidio.

Invece sono caduto nel film come se non l'avessi mai visto prima. Affascinante, pieno di una realtà che ancora adesso si sta decifrando, un film poi che lascia storditi per l'abbondanza e la precisione dei motivi, dei personaggi e delle storie che si intrecciano come in un grande telaio, e ognuna completa l'altra. Insomma un romanzo, non un racconto. Ma queste cose le sai già.

Credo che resti la tua opera più viva in questo senso, proprio per la carica di pietà e di ansia per un mondo che sta uscendo dai binari e affretta il momento della dispera-

zione. Ma anche per la grande libertà narrativa e per la forza, l'ironia del distacco che ti hanno evitato compiacimenti. Tu stavi scoprendo in quel momento una realtà che gli altri non vedevano, e la raccontavi tutta, coi suoi possibili futuri sviluppi. Io penso che per festeggiare i dieci anni della Dolce vita dovresti interessarti di farne fare una nuova edizione e presentarla. Sarebbe molto utile ai nuovi registi che non ti conoscono, perché allora avevano dieci anni loro. E sarebbe una lezione⁷⁷.

La lettera si chiude con «Non ho altro da dirti. Ti auguro buon lavoro e ti abbraccio» ed è firmata «*Ennio (Flaiano)*»⁷⁸. Anche se i rapporti fra loro erano cambiati, ancora una volta lo sceneggiatore ripete che «l'ironia del distacco» evita «compiacimenti».

A marzo riceve una lettera da Neri Pozza, che, dopo avere dichiarato che il *Taccuino notturno*, è «la cosa più bella e necessaria di questi tempi»⁷⁹, lo invita a pubblicare con la sua casa editrice. Flaiano non accetta l'invito di Neri Pozza, anzi «il cinghialotto» bisticcia anche con un vecchio amico, compagno di tante redazioni, Arrigo Benedetti, giunto alla direzione del risorto «Il Mondo». Benedetti gli aveva proposto «una rubrica, magari il teatro e in più qualcosa di pungente»⁸⁰, chiedendogli intanto un racconto. Flaiano gli invia *Oh Bombay!*⁸¹, ma il direttore risponde, dicendogli «francamente che non è adatto al "Mondo"»⁸². Fra polemiche e chiarimenti il carteggio va avanti, fino al 22 novembre, quando Flaiano sembra dar ragione a Benedetti su vari punti, compresa la mancata pubblicazione del suo racconto. Poi, lo scrittore racconta di essere convalescente da una lunga influenza e che deve occuparsi della sua «vera attività, il cinema»⁸³, che lo «angoscia»⁸⁴, e si lamenta di «Roma, dove ogni cosa sta diventando impossibile, non dico muoversi, ma pensare, condividere. Sono arrivato a odiarla»⁸⁵. La nota si conclude con queste parole: «Penserò a qualche articolo, nel senso che tu dici, e te lo manderò, stavolta senza prendermela se tu lo riterrai poco adatto. Ma ti sarò anche grato se tu volessi suggerirmi, se hai, qualche argomento, che ti sta a cuore. Ti saluto molto caramente»⁸⁶. Naturalmente Flaiano non scrisse mai per «Il Mondo» diretto da Arrigo Benedetti.

Alla fine di ottobre Flaiano vede *Satyricon* e scrive nuovamente a Fellini, questa volta in modo più amichevole, facendo appello al loro antico sodalizio:

Caro Federico,
 approfitto della fine dello sciopero postale per dirti che ho visto il tuo *Satyricon* e che mi ha colpito, meravigliato, tenuto sveglio e, in fondo, deliziato. Non ci manca niente. Me lo sognerò spesso e volentieri. So che si potrebbero discutere certe soluzioni, ma hai raggiunto l'essenziale: la continua drammaticità dei mostri, cioè di noi stessi. Le persone che uscivano dal cinema e dicevano «A me non è piaciuto» sembravano uscire in realtà dal film.

Mi pare giusto, per la vecchia amicizia che ci disunisce, dirti queste cose e mi auguro che anche tu l'intenda nel modo giusto.

Un caro abbraccio e i miei complimenti anche a Bernardino Zapponi.

Tuo

*Ennio (Flaiano)*⁸⁷.

Il regista, contento, blandisce con affetto *il minore* rimpiangendo gli screzi del passato e proponendo di riallacciare i rapporti, ma il gioco è talmente personale che è arduo avventurarsi in complesse interpretazioni. Scrive Fellini:

Ennio caro

dirti che il tuo biglietto mi ha fatto più piacere che ricevere un Oscar sembrerebbe un po' esagerato; ma è la verità e te lo devo dire proprio in nome di quella vecchia amicizia che ci disunisce (come dici tu) ma che però non è stata mai intimamente rinnegata (aggiungo io).

Non credi che dovremmo vederci e stare un po' insieme? Da anni ti penso sempre con un sentimento di stupore e non so darmi risposta al nostro comportamento. Ma perché non ci siamo più visti?

Adesso credo proprio che debbo telefonarti o arrivare all'improvviso là sotto da te. A presto caro amico

ti abbraccio

tuo

Federico⁸⁸.

NOTE

¹ Dove il 15 marzo gli scrive Mario Pannunzio, rispondendo ad una sua lettera inviata in occasione della chiusura de «Il Mondo», avvenuta l'8 marzo del 1966.

² Lo stesso titolo di una sua rubrica della metà degli anni Quaranta, tenuta su «Risorgimento liberale».

³ Nel Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano sono conservati il volume con dedica autografa di Anselme, il soggetto in francese, alcuni appunti e il trattamento de *La Permission* scritto da Flaiano: sono 76 fogli dattiloscritti, suddivisi il 49 parti, in italiano con integrazioni autografe di Flaiano.

⁴ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti*, 1960-1969, cit., p. 376.

⁵ Dopo questo film Blasetti realizzò *La ragazza del bersagliere* nel 1966 e *Simón Bolívar* nel 1969, nonché una serie di racconti di fantascienza per la televisione nel 1978.

⁶ Scritto con quattro punti.

⁷ FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti*, 1960-1969, cit., p. 376.

⁸ Masolino d'Amico, nell'articolo *Silvana Mangano, la vamp che diventò Madonna*, «La Stampa», 11 gennaio 2003, ricorda: «[...] dopo quell'inizio folgorante fu sempre come se Silvana in realtà non tenesse a continuare; che non si sentisse in dovere di dimostrare niente a nessuno. Non era esibizionista, anzi, era riservata e schiva fino quasi alla morbosità. Amava stare in casa e avrebbe svolto con gioia quei lavori domestici dai quali il tenore di vita sontuoso organizzatole dal marito la esclude sempre. [...] Vedeva poche persone. Una sua grande amica le portava qualche volta a colazione Ennio Flaiano e una mia sorella, conoscente di entrambi. Quando questo avveniva sia mia sorella sia la sua amica cercavano di non sfigurare, ricorrendo ai loro capi migliori, finché un giorno Flaiano, squadrandole, disse a entrambe, "Potete anche fare a meno di sforzarvi, tanto accanto a lei sembrerete sempre appena scese da una bicicletta"».

⁹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 288.

¹⁰ È lo stesso stile usato nel quaderno di appunti *Don't forget*, cfr. nota 53 di questo Capitolo.

¹¹ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 291-293.

¹² «Ne fais pas de bêtises avec *About a Woman*. Ma maison de production est ouverte à toi et à tes sujets», in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 293.

¹³ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 296.

¹⁴ In *Il primo Fellini* di «Flajano» nei titoli di testa trascritti non c'è più traccia.

¹⁵ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 296.

¹⁶ *Ivi*.

- 17 *Ivi*.
- 18 *Ivi*, p. 299.
- 19 «Bianco e Nero», 3-4, marzo-aprile 1968; ora in RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, cit., p. 50.
- 20 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 309 -310.
- 21 Forse un'italianizzazione di *outline*, il termine usato a Hollywood per trattamento.
- 22 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 310.
- 23 *Ivi*, p. 311.
- 24 *Ivi*.
- 25 *Ivi*.
- 26 ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., pp. 139-189.
- 27 FRANCESCA PINO PONGOLINI, *Nota critica*, in ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., p. 216.
- 28 «Perché sento che la mia storia finisce anche col musical». Lettera a Giovannella Zannoni del 6 gennaio del 1968 (Ennio Flaiano, *Soltanto le parole Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 310).
- Rex Harrison aveva vinto nel 1965 il Premio Oscar quale migliore attore protagonista per *My Fair Lady* e il film si era anche aggiudicato tre David di Donatello nel medesimo anno (migliore produzione e migliori protagonisti), mentre, in quello stesso periodo, Bob Fosse stava preparando l'edizione cinematografica di *Sweet Charity*, un *musical* ispirato all'omonima commedia musicale scritta da Neil Simon e Dorothy Fields, con musiche di Cy Coleman, che aveva esordito al Palace Theatre di New York alla fine di gennaio del 1966. *Sweet Charity* era un adattamento di *Le notti di Cabiria* ed i titoli di testa del film recitano: «Based upon the screenplay *Night of Cabiria* by Federico Fellini/Tullio Pinelli and Ennio Flaiano/screenplay by Peter Stone».
- 29 ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., pp. 115-126.
- 30 Cfr. p. 185.
- 31 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 307-308. «Perché la felicità è nella trasformazione, nel *transito*». Corsivo di Flaiano. Fra le *Sparse* contenute in ENNIO FLAIANO, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, cit., alle pp. 23-26 con data gennaio 1961, sono riportati due brani intitolati «*Le trasformazioni*» (sunto del racconto omonimo di Ennio Flaiano) e «*La tranquillità*» ovvero *Les metamorphoses. Commedia in due tempi con canzoni e balletti*.
- 32 Seppur edulcorata, in una seconda versione, da un lieto fine.
- 33 ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., p. 116.
- 34 Nel Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano è conservata la ricevuta originale della consegna del dattiloscritto, come riportato dalla nota 1 alla lettera 269 (ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 577).
- 35 ENNIO FLAIANO, *Melampo*, Torino, Einaudi, 1978, p. 3.
- 36 Forse memore di quando Ponti, pur di produrre un film interpretato da Marcello Mastroianni, aveva finanziato *La decima vittima*.
- 37 In un'intervista concessa agli autori de *Il segno di Flaiano*, cit.
- 38 Ora nell'*Appendice II* de *Il gioco e il massacro*, in ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., pp. 883-902.
- 39 *Ivi*, pp. 893-894.
- 40 *Ivi*, p. 894.
- 41 *Ivi*, le virgolette sono di Flaiano.
- 42 *Ivi*.
- 43 *Ivi*, i corsivi sono di Flaiano.
- 44 *Ivi*.
- 45 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 324.
- 46 Che propose Claudia Cardinale nella parte di Liza. Presso il Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano è conservato un contratto datato 9/10/69.
- 47 «My dear Flaiano, I am terribly sorry that things did "not work out for us" over your delightful script. But the Business Talks were impossible and, also, vulgar». Lettera di Bogarde a Flaiano, datata 22 settembre 1969 (ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 328-329).

- ⁴⁸ In ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 332, si trova la risposta di François Truffaut a una lettera di complimenti di Flaiano per *La sirène du Mississipi*. Dalla lettera si evince che Flaiano aveva preparato una traduzione dei dialoghi per l'edizione italiana del film (distribuito col titolo *La mia droga si chiama Julie*).
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 328. Nella lettera Flaiano si scusa per il suo francese: «Mais elle m'a fait un grand plaisir et je vous prie de m'excuser les eventuelles fautes de ma lettre, mais je veux vous répondre dans votre langue».
- ⁵⁰ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 902.
- ⁵¹ Flaiano ormai conosceva bene il mondo del cinema e, infatti, a fronte delle difficoltà addotte da Carlo Ponti, aveva già ipotizzato questa soluzione in una lettera all'amica Lu Leone, del 20 settembre 1968, riservandosi i «diritti, letterari, teatrali e di riduzione a commedia musicale», in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, p. 320.
- ⁵² ORESTE DEL BUONO, *Prefazione*, in ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, Milano, Bompiani, 1959, p. XVI.
- ⁵³ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 434. Il *Don't forget*, un taccuino ritrovato fra le carte di Flaiano su cui lo scrittore aveva appuntato: «Ennio Flaiano inverno 1967 - primavera 1972», fu pubblicato per la prima volta a cura della Giammattei, che lo inserì nel *Diario degli errori*, anche se non faceva parte della cartella «Appunti» (cfr. nota 3 Cap. 5). Si tratta di un'eterogenea raccolta di note e citazioni (Sainte Beuve e la Stein, Verrazzano e Brancusi, Aragon e Petrolini, Stendhal, Machiavelli, Levi-Strauss), seguita da una serie di annotazioni diaristiche e di riflessioni personali; ora anche in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 411-442.
- ⁵⁴ Nei titoli di testa il film risulta tratto «dalla novella *Melampus* di Ennio Flaiano», cfr. p. 46.
- ⁵⁵ ORESTE DEL BUONO, *Prefazione*, in ENNIO FLAIANO, *Una e una notte*, cit., p. XVII.
- ⁵⁶ *Epigrammi veneziani*, «Corriere della Sera», 3 settembre 1972; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 719-720.
- ⁵⁷ MARIA CORTI, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. XXXVI.
- ⁵⁸ *Ivi*.
- ⁵⁹ ALDO TASSONE, *Nota*, in ENNIO FLAIANO, *Melampo*, cit., p. 162. Tassone, per parlare del romanzo, ricorre a una metafora cinematografica.
- ⁶⁰ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 883.
- ⁶¹ *Ivi*, p. 741.
- ⁶² Come scrive Maria Corti nell'*Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. XXXVI. Gli *Appunti su Melampo* (ottobre 1968), ora conservati nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, sono databili all'ottobre del 1968, «ma con note che arrivano fino all'11 maggio del '69», e sono contemporanei alla stesura del *Melampo* o *Melamptha* «edizione corretta sino al 12 gennaio '69».
- ⁶³ Già pubblicato in *Melampo*, cit., pp. 127-152.
- ⁶⁴ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 884. Corsivo di Flaiano.
- ⁶⁵ *Ivi*.
- ⁶⁶ *Ivi*, p. 885.
- ⁶⁷ *Ivi*, p. 890.
- ⁶⁸ *Ivi*, p. 886.
- ⁶⁹ Flaiano aveva utilizzato una macchina da scrivere per annotare la struttura in lingua inglese, mentre la traduzione (come il resto del taccuino) è vergata di suo pugno. Lo schema della scaletta è stato pubblicato per la prima volta nel 1978 nell'edizione del *Melampo* a cura di Tassone. Copia dell'originale cartaceo è stata poi riprodotta fra le tavole del volume *C'era una volta... Ennio Flaiano*, edito dalla Nuova Eri nel 1994, a cura di Ennio Ceccarini e Bruno Rasia, alle pagine 158 e 159 (Ceccarini e Rasia già parlano di «modello americano». Le loro diciture recitano, infatti: «Griglia» o schema di costruzione di un film secondo il modello americano (dal *Melampo*) e «La stessa "griglia" secondo la revisione, anche ironica, di Flaiano»).
- ⁷⁰ In *Opere. 1947-1972*, cit., p. 899. La trascrizione è dalla riproduzione dell'originale flaianeo, vedi nota precedente. Per minime difformità si è scelto di restare fedeli all'originale.
- ⁷¹ JOSEPH CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollinger/Princeton University Press, Princeton (NY), 1949 (JOSEPH CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, traduzione di Franca Piazza, Feltrinelli, Milano, 1958). Campbell, che si era laureato in *English and comparative literature*, dopo una serie di esperienze presso alcune università europee (Parigi e Monaco), indirizzò la sua ricerca sulle analogie fra alcuni miti eurocentrici e la tradizione degli indiani d'America. Tornato negli Stati Uniti,

nella sua ricerca mise in confronto culture lontanissime fra loro (gli stessi indiani, gli antichi greci, le religioni dell'Estremo Oriente, la tradizione cristiana ed ebraica, i miti del Nord Europa) con gli studi psicologici di Sigmund Freud e soprattutto di Carl Jung. All'interno di questo insieme di miti Campbell identificò un unico mito primigenio, che lui definì *monomith*, un singolo modello di viaggio eroico basilare, le cui origini identificava nelle antiche tribù nomadi. Secondo Campbell tutte le culture riproducono questo modello essenziale nei loro vari miti eroici, poiché tutti gli eroi archetipali seguono un percorso che parte dal loro mondo conosciuto, li porta verso una realtà diversa e sconosciuta che impone loro alcune prove, per poi restituirli al vecchio mondo ormai modificati ma con nuove ricchezze (seppur simboliche) da distribuire alla comunità. Nel 1949, con il libro *The Hero with a Thousand Faces* Campbell stabilì i passaggi comuni del *viaggio dell'eroe*.

- 72 Lucas ha dichiarato che, successivamente alla redazione delle due prime stesure di *Star Wars*, si ricordò di *The Hero with a Thousand Faces* di Joseph Campbell, da lui studiato all'università, e del *viaggio dell'eroe*, la cui struttura applicò sceneggiando *Star Wars*. Successivamente il regista pagò il suo debito di riconoscenza a metà degli anni Ottanta, quando Campbell registrò una serie di interviste televisive basate sui suoi studi, intitolate *The Power of Myth*, che ebbero una notevole *audience*. Prodotte dalla rete PBS, a cura del giornalista Bill Moyers, le riprese ebbero luogo nel Ranch Skywalker di proprietà di George Lucas.
- 73 Dopo l'uscita del film, fra gli anni Ottanta e Novanta, i massimi teorici di scrittura cinematografica hollywoodiana sono stati Syd Field e Robert McKee, ma l'opera di entrambi si basava ancora sulla *struttura in tre atti*. John Truby, che nei corsi di scrittura cinematografica aveva sviluppato le sue teorie ricorrendosi anche a Campbell, si è dedicato fondamentalmente a *workshops* e seminari in cui applica i suoi *software* alla scrittura cinematografica e televisiva.
- 74 Seppur ridefinendo i passaggi del *viaggio dell'eroe* e inserendone la scansione all'interno della *struttura in tre atti*.
- 75 CHRIS VOGLER, *The Writer's Journey*, Michael Wiese Productions, Studio City (CA), 1992 (CHRIS VOGLER, *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma, 1992). Il titolo originale, *Il viaggio dello scrittore*, rimanda naturalmente a *The Hero's Journey*.
- 76 ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., pp. 901-902. Forse Flaiano è arrivato a questa scaletta tramite i lettori «americani» di Ponti, ma questo non cambia la sostanza dei fatti.
- 77 *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 322-323.
- 78 *Ivi*, p. 323.
- 79 *Ivi*, p. 325.
- 80 *Ivi*, p. 326.
- 81 Poi pubblicato con *Melampus ne Il gioco e il massacro*.
- 82 *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 329.
- 83 *Ivi*, p. 334.
- 84 *Ivi*.
- 85 *Ivi*.
- 86 *Ivi*.
- 87 *Ivi*, p. 331.
- 88 *Ivi*, p. 332.



Ennio Flaiano in un ritratto di Amerigo Bartoli.

16.

«LA MORTE HA LA FACCIA DI CERTE SIGNORE
CHE TELEFONANO AL BAR»

Nel 1970 Flaiano prosegue l'impegno con il «Corriere della Sera», dove scrive sette articoli, e apre una nuova collaborazione con «L'Espresso».

Elabora un soggetto, *L'uomo nella gabbia*, e un trattamento, *La violence et la dérision*, ispirato al romanzo di Albert Cossery, a cui lavora con André Farwagi, scrittore e regista franco-egiziano che gli era stato presentato da Giovannella Zannoni. Infine partecipa alla sceneggiatura del film *Colpo rovente*, scritto e diretto da Piero Zuffi.

*L'uomo nella gabbia*¹, raccontino lieve scritto per Vittorio Gassman, è la storia di uno sconosciuto violinista che si rinchioda in una gabbia dello zoo di Roma, fra l'imbarazzo, la curiosità e il disappunto di un mondo abitato da professori, «infermieri [...] in agitazione»², pubblicitari che vogliono fotografarlo (ognuno con i propri prodotti: gelati, biscotti, detersivi, brandy) e Procuratori della Repubblica.

È possibile che lo spunto iniziale del soggetto derivi da un film di un paio di anni prima, *Lo scatenato*, diretto da Franco Indovina³, dove lo stesso Gassman è Bob Chiamonte, un divo dei *Caroselli* televisivi che, nel finale, si rinchioda in uno zoo, nella gabbia di un gorilla. Nel film compare Carmelo Bene che fa il prete e Gassman vola appeso a un elicottero nei cieli romani, come la statua del Cristo nell'inizio de *La dolce vita*, ma in questo caso per pubblicizzare un'enorme groviera e poi vaga per il quartiere romano dell'Eur, come Anitona in *Boccaccio '70*. In realtà, già in *Un marziano a Roma*, che era stato interpretato da Gassman, si trova questa frase: «Allo Zoo, in Africa? Un uomo, mio padre suonava il violino»⁴.

In una lettera a Vittorio Gassman Flaiano ipotizzava lo sviluppo de *L'uomo nella gabbia* nella forma di un racconto, cosa che non avvenne⁵. In seguito la storia confluì nella commedia *La conversazione continuamente interrotta*, che narra il fallimentare tentativo di tre intellettuali («il poeta, lo scrittore, il regista») di scrivere un film, fra chiacchiere, speranze, rimpianti e idee geniali su trame da inventare che si rivelano subito inutili e vuote. Fra le trovate buttate lì quasi per caso, uno dei tre protagonisti propone la storia de *L'uomo nella gabbia*. Masochismo, furbizia o autoironia di Flaiano?

All'inizio dell'anno, nel febbraio, si reca su incarico della Rizzoli a Firenze per documentarsi sul pittore Paolo Uccello, in vista della prefazione a un'antologia delle sue opere complete. Nel *Don't forget* Flaiano annota: «Firenze 9

febbraio '70. Ricerca di Paolo Uccello. Gli Uffizi chiusi, il Grotto Verde di S. Maria Novella in restauro»⁶.

In questo stesso anno sceneggia, con Piero Zuffi, che ne è anche regista, *Colpo rovente*. Zuffi era uno scenografo abbastanza conosciuto. Con diversi pseudonimi aveva già diretto alcuni film di vario genere, dal documentario agli "spaghetti western". Ma *Colpo rovente* voleva essere qualcosa di più: scritto e diretto da Zuffi, che firmava per la prima volta col proprio nome e che svolse sul *set* anche il ruolo di *art director*, il film era ambizioso, come dimostrano la collaborazione di Flaiano alla sceneggiatura, la partecipazione di un operatore di fama come Pasqualino De Sanctis e di un abile montatore quale Franco Arcalli. Si tratta di un thriller ambientato a New York, tra effetti psichedelici e manierismo fumettistico, con la presenza di Carmelo Bene nel ruolo di un killer⁷.

In febbraio veniva pubblicato, per i tipi della Rizzoli, il volume *Il gioco e il massacro*, che conteneva i due racconti *Melampus* e *Oh Bombay!*

*Melampus*⁸, pur mantenendo la storia tra Giorgio Fabro e Liza Baldwin, sviluppa con maggior approfondimento gli antefatti. Come si era letto nelle parole di Tassone e Maria Corti, il testo contiene molti brani degli *Appunti su Melampo*, adeguati alla nuova forma narrativa. Il racconto è scritto in forma diaristica, in prima persona, come già *Tempo di uccidere* e inoltre, nella dedizione al *partner* di Liza Baldwin, si ritrova molto della Mariam africana di oltre vent'anni prima. Contribuiscono ad avvicinare le due opere anche il senso della casualità dell'esistenza, nonché la ricerca di una dignità individuale «nella sciattezza e bruttezza dei tempi, dei luoghi, della gente», come scriveva Giacinto Spagnoletti nel suo *Flaiano narratore*⁹.

Anche Adamante, il protagonista di *Oh Bombay!*, si occupa di cinema. Ma le analogie con l'autore, in questo caso, sono ancora più evidenti: sebbene lo spunto iniziale sia estraneo a Flaiano, poiché il racconto inizia con la trasformazione di un maturo omosessuale in eterosessuale, la descrizione del protagonista richiama lo scrittore, con il quale condivide le idee, la cultura e la passione per i viaggi. Nel capitolo finale Adamante, in una sorta di delirio, una «conversazione ininterrotta»¹⁰, ascolta da un piccolo televisore portatile giapponese «un torrente di frasi agglutinate e di suoni»¹¹, un «catalogo perpetuo a più voci»¹² in cui sono riportate, senza soluzione di continuità, decine di brani, espressioni, parole, già scritte nel taccuino *Don't forget*. Quello che sembrerebbe essere il cambiamento decisivo nella vita di Adamante, causato anche questa volta da un fatto fortuito – un rapporto sessuale con una donna, seguito dal desiderio di averne altri – non assume alcun particolare rilievo, poiché l'autore è molto più interessato a narrare un mondo disumano e infido, dominato dalla tecnologia, la cui sirena ammaliante è il piccolo televisore portatile: la medusa che ci pietrifica nel suo riflesso.

Flaiano aveva preposto ai due racconti una nota:

I manoscritti che seguono sono stati trovati in due bottiglie. Si riflettono l'un l'altro e si completano ed è questo il fine che li unisce. Il primo, *Oh Bombay!*, racconta la trasformazione di un uomo; il secondo, *Melampus*, la trasformazione di una donna.

Come quei suppliziati di una volta, chiusi in casse dalle quali sorgeva solo la testa, essi si riconoscono, e per ingannare il tempo della pena, raccontano le loro storie, sempre meno improbabili in una società dove la metamorfosi è una vita di ricambio, tra il gioco e il massacro¹³.

Mentre, tra «il gioco e il massacro» della vita, Flaiano raccontava le ulteriori fallimentari trasformazioni di personaggi che, nel tentare di realizzare le loro «ispirazioni sbagliate», cadono in *inganno*, venne colpito dal primo infarto¹⁴.

Era il 5 marzo, il giorno del suo sessantesimo compleanno.

Si era già letto sul *Don't forget*: «La morte ha la faccia di certe signore che telefonano al bar». Poche righe dopo Flaiano aggiunge:

15 giugno. I grandi dolori sono nudi. Quando ero in pericolo di vita non pensavo che ai dettagli, adesso penso alla morte nella sua totalità, la fine di tutto, o il ritorno se volete, sotto una forma che non mi interessa, né m'incuriosisce¹⁵.

Gli amici sono giustamente preoccupati, gli scrivono in clinica Prezzolini, Fellini¹⁶ e Corbucci. L'autore, mantenendo il suo tono (mai far brutta figura, mai fare *il bambino cattivo*), risponde a quest'ultimo, con ironia:

Come saprai il 5 marzo aspettavo l'uscita del mio nuovo libro in-folio e invece è uscito in-farto. Sono 22 giorni che mi annoio: i primi giorni era divertente perché tutti venivano a trovarmi e a dirmi: l'essenziale è che tu stia calmo e non pensi a niente e non veda nessuno. Adesso sto calmo e non viene nessuno¹⁷.

Dopo l'Ospedale S. Giacomo si trasferisce nella clinica Villa del Rosario, dove rimane fino alla fine di aprile. Suso Cecchi d'Amico cerca di convincerlo a farsi ospitare nella casa di Franco Zeffirelli, ma Flaiano preferisce l'Hotel Leonardo da Vinci, da cui in seguito trasloca, per passare nel «Tevere Residence» di via Isonzo, dove vive i suoi ultimi due anni, in quello che Italo Alighiero Chiusano definisce il «quieto e un po' triste *residence* romano dove si era ritirato dopo il primo infarto»¹⁸.

Forse per riconoscenza, forse perché la sua passione era scrivere, il suo primo articolo¹⁹ dopo la malattia venne pubblicato, nel giugno del 1970, su «The Grand Hotel Leonardo da Vinci Magazine». Ma, fra malinconia e insoddisfazione, il suo umore è pessimo. Scrive, infatti, a Sergio Corbucci e a sua moglie Nori, il 28 giugno:

Carissimi Sergio e Nori

Grazie per la cartolina. Vi invidio, ma con molta dolcezza. Io vivo ora in una residenza, per questioni di convalescenza, per rimettere a posto il cuore ma non posso usarlo come si deve cioè facendo l'amore.

Sono casto. Gli amici mi aiutano a dimenticare. Ma ora sono partiti tutti, ho davanti a me un weekend di assoluta solitudine.

Perciò ti scrivo, pensami, pensatemi.

Vi abbraccio con infinita pazienza.

il vostro

*Ennio*²⁰.

Pochi giorni dopo, il 4 luglio, si rivolge a Rodolfo Quadrelli:

Caro amico, le mie considerazioni non sono di un moralista classico (vorrei esserlo) ma di un disperato che non ha più nulla d'aggiungere, se non constatare.

Anacarsi Clootz prima di salire sulla ghigliottina disse, se non erro: io sono del partito dell'indignazione.

È così, ci illudiamo sempre sull'Italia, dimenticando che è abitata da italiani. Non ho avuto il Suo libro, o forse sarà andato perso nella confusione seguita al mio infarto (dal 2 marzo sono in cura, ora convalescente). Ho perso molta posta poiché a casa mia non c'è il portiere e il postino se ne fregava.

Ora abito in *Tevere Residence*, via Isonzo 32 00198 Roma – dopo ospedali e cliniche²¹.

La lettera prosegue e Flaiano si dilunga in amichevoli ringraziamenti, ma, dopo averla firmata, aggiunge: «Una volta scrissi che i fascisti in Italia sono una trascurabile maggioranza. Oggi mi correggo: un'inguaribile maggioranza. Paese di merda, mi creda – e manda l'odore che può»²².

Nel 1967 lo scrittore aveva conosciuto Aldo Tassone, quando questi era impegnato nella stesura della tesi di laurea su Fellini. Come a volte capitava al *minore* con i più giovani, da questo incontro occasionale era nata un'intensa amicizia, dimostrata dall'inattesa confidenza di questa lettera, inviata a Tassone il 7 luglio successivo:

Storia penosa, che ha portato dapprima disordine ora chiarezza nella mia vita. Vivo solo, in una *Residenza Tevere* [...]. Ma ho conservato ottima amicizia con mia moglie. Però ho bisogno di star solo²³.

Poi, verso la fine del mese, scrive ad Andrea Emo, confermando la difficile situazione familiare:

La mia estate si sta perdendo. Non vado nemmeno al mare, dove ho una specie di casetta, per non pesare sul ménage, già faticoso per le saltuarie defezioni dal servizio e per la malattia della mia unica figlia sofferente dalla nascita (e ora ha 28 anni!). Mi sono così ridotto in una "residenza", dove posso anche cucinarmi da me quel poco di cibo che mi è consentito. Vado verso una specie di solitudine scandinava, evitando di leggere i giornali, sforzandomi di credermi uno straniero: in modo da trovare non dico piacevole ma anche stimolante il mio soggiorno in questo paese caratteristico²⁴.

Verso la fine dell'anno riprendono i contatti con Jacques Deray e con Federico Fellini²⁵.

Il regista francese sta scrivendo la sceneggiatura di *Un peu de Soleil dans l'eau froide*, dal romanzo di Françoise Sagan. Dalle lettere si evince che Deray e Flaiano ne avevano già parlato, come dimostra una lettera del 13 maggio 1971, in cui il regista scrive: «*Un peu de Soleil dans l'eau froide* grâce à ce dernier face à face, commence à exister réellement»²⁶. Flaiano si complimenterà vivamente con Deray per la riuscita del film in una lettera del 27 gennaio del 1972: «Tu as fait un très bon film, meilleur mille fois le roman, vivant, bien coupé, avec de très belles images, de très bonnes solutions "cinéma"»²⁷.

Nel maggio successivo sarà il regista a scrivere a Flaiano: «Je me repète, mais je souhaite vivement laisser derrière moi les regrets et travailler enfin sur une histoire signée Flaiano. Mon plus beau film, et un film d'adulte»²⁸.

In dicembre Flaiano scrive a Michele Prisco: «Sto cercando un posto dove andare. Per non incorrere nel pericolo delle feste a Roma. Non mi sento di affrontarle»²⁹. Definitivamente ripresosi dalla malattia, nel gennaio del 1971 Flaiano si reca a Parigi, dove torna nel mese successivo e poi in agosto. Durante l'anno Einaudi pubblica il volume *Un marziano a Roma e altre farse*³⁰. In ottobre, assieme a Corrado Angelucci, cura le prime quattro puntate della trasmissione televisiva *Come ridevano gli italiani*, dedicate ad alcuni grandi comici del cinema muto: Polidor, Cretinetti, Tontolini, Cocciutelli, Robinet.

Nello stesso periodo Rizzoli distribuisce il volume *L'opera completa di Paolo Uccello*, con la sua prefazione *Il tempo dietro al tempo*³¹, per scrivere la quale si era recato a Firenze l'anno precedente. Si tratta di poche pagine, costruite come un'intervista al pittore, in cui Flaiano parla dell'arte e della vita, ricorrendo al suo universo culturale fatto di Mondrian, Proust, Laforgue, Picasso, Morandi, dove si leggono alcuni concetti ripresi dal *Frasario essenziale per passare inosservati in società*: «Aspettavamo la fine dell'arte, è venuta la fine della moda»³² e «non è più un mistero che oggi il cretino è pieno di idee»³³.

Lo scrittore si riconosce nel pittore che descrive, un artista di cui evidenzia la lunga, estenuante, maniacale ricerca della razionalità delle cose e l'avvincente logica matematica sottesa alla sua opera. È affascinato, lui ex studente di architettura che non finì mai gli studi, dalla passione dell'artista per la prospettiva e per il calcolo, nonché dalle ardite scelte cromatiche e dall'originalità dei soggetti scelti. Paolo Uccello colpiva Flaiano per la sua capacità di sintetizzare elementi in apparenza contraddittori; per il suo connubio di regola ed eccezione: i terreni azzurri, le città rosse e, nei campi di battaglia, lepri e levrieri. Inoltre il pittore colpiva Flaiano anche per il suo stile di vita e i suoi comportamenti, che lo avevano portato all'incomprensione e all'avversione dei contemporanei, l'ideale per *il minore*.

In chiusura Flaiano, per bocca di Paolo Uccello, cita Shakespeare e Jacopone da Todi ed enuncia una difesa dell'artista come abile artigiano: «Uso, amore, arte e grazia insegnano ogni cosa»³⁴. Arte come apprendistato, lavoro, cura quotidiana, sicché Paolo, citando La Bruyère, afferma: «È un mestiere fare un libro, come fare una pendola»³⁵.

Ma Flaiano si spinge oltre, rivelando il suo gioco di narratore proprio mentre è intento a costruirlo. In primo luogo, trasferendo la sua coscienza di moderno intellettuale nelle parole del pittore, gli fa dire: «Ho messo (ma non si vedono) animaluzzi che si divorano l'un l'altro ognuno credendo di essere il soggetto del quadro. E ciò per monito ai combattenti, che nessuno oggi ricorderebbe se io non li avessi ritratti»³⁶. Subito dopo aggiunge, parlando dell'amata *Recherche*: «La stessa felicità che la *Veduta di Delft* di Vermeer dava a un personaggio di Proust (ma invece allo stesso Proust)»³⁷, in cui la frase fra parentesi svela, più che i meccanismi della scrittura proustiana, i meccanismi narrativi flaianei, poiché negli appunti presi durante un viaggio in Olanda nel 1958, lo stesso Flaiano aveva scritto: «Museo Mauritius. Bellissimo Vermeer (*Veduta di Delft*, splendente di luce) il vero maestro di Van Gogh»³⁸.

Gli articoli, dopo la grande paura dell'infarto, sono manifestamente più insoddisfatti e critici con il mondo che lo circonda. Sulle pagine de «L'Espresso» Flaiano non rinuncia a parlare della stupidità della moda, della sciatteria delle grandi città, tutte ormai «egualmente "dure"»³⁹.

Dicono: a Parigi non "succede" più niente. Ma dove "succede" qualcosa? Resta da utilizzare una grande città, perlomeno. I quaranta teatri, gli ippodromi, i grandi magazzini, i grandi ristoranti, le foreste e i fiumi nei dintorni ci sono ancora tutti, e frequentabili. Nessuno ha toccato niente. Si ha anche l'impressione di ringiovanire: sui grandi boulevard le commedie tipo Boeing-Boeing sono su da otto anni, alla Huchette lo spettacolo Ionesco è su da sedici. Io limito la mia visita a qualche mostra o museo, cerco i vecchi film di Buster Keaton, dei Marx Brothers, di Harry Fields [sic, ma W. C. Fields], e li trovo ancora. Ci sono caffè dove si può leggere e scrivere per ore, indisturbati. E due dozzine di posti dove si fa un'ottima cena senza essere scambiati per turisti. Librerie fornitissime aperte fino all'una di notte. E amici pronti ad accoglierti, beninteso se hai avuto la pazienza di fartene "dans le temps", quando (quindici, dieci anni fa) gli scrittori, gli artisti, i giornalisti, gli attori riempivano i caffè e i bar notturni. Oggi, è vero, si ha l'impressione che siano tutti chiusi in casa, e si capisce perché: il traffico, il benessere, le nuove generazioni che invadono i marciapiedi, gli orribili drugstore che diventano i loro centri di riunione, la sensazione di essere immersi nella paccottiglia di consumo, i week-end che riempiono la città di turbe di provinciali turisti. C'erano anni in cui si poteva passare una serata con Tristan Tzara o con Adamov, o con qualche giovane scrittore, persino con Marmorì (oggi introvabile), si era di casa. Lo scrittore appena noto faceva "personaggio", i proprietari di caffè o di ristoranti se lo coccolavano. Ma anche a Roma poteva succedere l'equivalente. Oggi, i pochi superstiti caffè di Roma sono diventati snack-bars dove regna l'odore delle friggitorie, la via Veneto è un serraglio di gabbie riscaldate per "innocenti all'estero", trafficanti o battoni. Piazza del Popolo una vetrina e un garage. E gli amici: alcuni sono morti, altri inghiottiti dal lavoro⁴⁰.

Poi il giudizio si ferma su Roma, capitale levantina in stato di totale abbandono, da cui partire o arrivare provoca «tristezza»⁴¹, per la sua «stazione affollata di gente che non parte, o nell'aeroporto già vecchio e sporco, dove, arrivandoci la sera, trovate le luci spente, i famelici tassisti o gli autobus sgangherati per cui v'invade il sospetto di essere stati dirottati a vostra insaputa nel vicino Oriente»⁴².

Oltre alla collaborazione con «L'Espresso», l'autore continua quella con il «Corriere della Sera», con la pubblicazione di alcuni articoli.

In autunno si reca in Canada, con il regista Andrea Andermann, per le riprese del documentario televisivo *Oceano Canada*, che sarà poi trasmesso in cinque puntate, nel gennaio del 1973, sul primo canale della Rai. Durante l'anno scrive, per Franco Zeffirelli, il soggetto *L'uomo di Nazareth*⁴³, che però non convince il regista.

Flaiano racconta *l'uomo di Nazareth*⁴⁴ partendo dal cattolicesimo di ascendenza francescana del suo *Messia*. L'aspetto della storia di Cristo che più lo attirava non era il mistero divino in sé, ma il mito popolare e la reazione degli umili e degli oppressi di fronte a tale mistero. Per raccontare il tema della morte di Cristo e la nascita della civiltà cristiana, l'autore sceglie un punto di vista

particolare in cui la figura di Gesù appare in modo quasi marginale. L'autore ricostruisce la storia di Cristo a fatto compiuto, dopo che tutto è già avvenuto, attraverso l'indagine di un magistrato romano, Valerio Curzio. Egli, stupito e meravigliato di fronte all'entusiastico misticismo dei primi martiri, nel tentativo di capire fatti che travalicano la logica, conduce la sua inchiesta ripercorrendo le vicende di un profeta che al contempo lo affascina e lo spaventa. È l'uomo, dunque, il protagonista del racconto, un uomo razionale calato in un mondo che ogni giorno sconfessa Dio. Inoltre ne *L'uomo di Nazareth* troviamo un altro tema vicino a Flaiano, la descrizione della decadenza di una società, lo stesso affrontato negli articoli per «L'Espresso»: Valerio e il suo mondo stanno per essere rovesciati dal cristianesimo e, in questo momento di crisi e di trapasso, i vecchi valori non servono più. La sua razionalità, il suo "libero arbitrio", gli strumenti che fino ad allora avevano governato il mondo, lo conducono ora, impreparato testimone come erano già stati tanti personaggi di Flaiano, di fronte a un mistero assolutamente incomprensibile per la sua morale. Nelle intenzioni di Flaiano *L'uomo di Nazareth* non avrebbe dovuto essere ricostruito in maniera realistica.

È conservata una nota di Flaiano sul progetto, in cui scrive:

Per un'eventuale trasposizione scenica si stima utile l'uso dichiarato dell'anacronismo e dell'anatopismo. Si potrà meglio esprimere la Tragedia liberandosi da ogni costrizione archeologica: crediamo perciò che i costumi e le architetture non dovrebbero essere studiate per la solita macchinosa ricostruzione "storica" ma soltanto per ottenere una maggiore verità poetica. Le architetture potranno, se indovinate, essere di qualsiasi secolo. Esempio: in un film americano Nerone venne fatto passare davanti alla Fontana di Trevi, il regista senza saperlo, ebbe ragione, ossia intuì perfettamente il genio barocco di quell'imperatore.

Per gli esterni i luoghi santi non sono indispensabili: regioni come la Sicilia, la Spagna meridionale, l'Umbria o l'Abruzzo possono fornire cornici altrettanto emotive che la Palestina.

Circa i personaggi, questi dovrebbero dagli attori essere resi senza convenzionalismi, quasi ammettendo di proposito che la vicenda si svolga ai nostri giorni. La folla, per esempio, sarà simile a quella che conosciamo per quotidiana esperienza: meno toghe e meno barbe ci saranno sullo schermo più il senso della Tragedia si farà chiaro e attuale⁴⁵.

Il testo si chiude così: «Questo è il fine che si propone l'autore del presente soggetto. Va da sé che gli arbitri storici e drammatici dovranno essere sorretti da una regia coerente per evitare i trabocchetti del naturalismo e dell'estetismo, che prenderebbero la vicenda a scopo delle loro esclusive esercitazioni»⁴⁶. Flaiano tra gli appunti di lavorazione aveva anche scritto «il sale del racconto è questo: Cristo viene smentito ogni giorno»⁴⁷. Ma Zeffirelli rifiutò il soggetto⁴⁸.

A metà degli anni Ottanta, *L'uomo di Nazareth* è stato ripreso da Suso Cecchi d'Amico, che aveva già collaborato con Flaiano alla prima stesura. Dalla sceneggiatura è stato tratto il film *L'inchiesta*, diretto, nel 1986, da Damiano Damiani.

Ancora su «L'Espresso» Flaiano polemizza con gli autori cinematografici italiani⁴⁹, in seguito alla loro presa di posizione contro la gestione della Mostra del Cinema di Venezia (le cinematografie dell'Est europeo avevano disertato la manifestazione veneziana).

Gli articoli sul «Corriere della Sera», invece, sono più personali, l'argomento non è il costume o la moda, ma la vita, la vecchiaia, la propria storia. Flaiano si domanda con sarcasmo «che cosa sto facendo per il romanzo?»⁵⁰, preoccupato per i narratori che si pongono «nella posizione dello scriba egizio»⁵¹ e che si comportano «come quelle povere signore dei salotti che, all'estremo della disperazione e temendo di essere superate a sinistra, si presentano in calzoncini»⁵². Attacca le stucchevoli leziosità del linguaggio televisivo e chiude l'anno, nella sua ormai esasperata misantropia, cercando ancora una volta alleati, raccontando di quel suo vicino, quel tale che, per reazione alle bande di motociclisti del quartiere, un giorno ha preso un fucile Flobert e ha sparato a uno di loro.

Ma il benpensante autore degli articoli del «Corriere della Sera» è anche il documentarista curioso e attento di *Oceano Canada*. Fra tradizioni e centri tecnologici, eschimesi e immigrati italiani, il viaggio attraverso il Canada diviene, anche e soprattutto, un viaggio attraverso la diversità, alla scoperta di una nazione: «Grande trentaquattro volte l'Italia e con poco più di un terzo dei suoi abitanti, [...] dove, fuori delle grandi città, la solitudine può essere la condizione normale, la chiave dell'esistenza»⁵³, una solitudine che lo riporta alla naturalezza de *L'uomo di Nazareth*, completamente diversa dall'angoscioso isolamento cittadino che descrive negli articoli per i giornali.

Dei testi di *Oceano Canada* si conservano varie stesure, la più completa delle quali è stata pubblicata nel 1980 in *Un giorno a Bombay* e poi ripresa, cassando le revisioni del regista Andermann, nelle *Opere. Scritti postumi*⁵⁴.

Gli autori avrebbero voluto intervistare il filosofo canadese Marshall McLuhan e fra gli appunti relativi a *Oceano Canada* sono conservate, redatte in inglese dallo stesso Flaiano, le domande che avrebbero voluto porgli:

Professor McLuhan, rightly or wrongly you are the most quoted philosopher of our time. Everybody knows of your axiom: the medium is the message – on which you based your theories on communication. 1°) May I ask you if, in a confused world like ours, your axiom may be explained by saying that we must read, not the letter but the mailman? In other words, the only medium that contains its own message are the Niagara Falls? 2°) Now, speaking seriously, have you any suggestions on how nations can be taught to communicate with each other more effectively and to understand each other better?⁵⁵

Il «gioco» ambiguo fra lettera e postino era già in un articolo di Flaiano, pubblicato sul «Corriere della Sera» del primo marzo 1969: «Il medium è il messaggio. Se abbiamo ben capito. Professore, è inutile aprire le lettere, è il postino che dobbiamo leggere»⁵⁶. Ma Flaiano e il suo coautore continuano a «giocare» e infatti nella pagina seguente degli stessi appunti, si legge:

Il Professor McLuhan si dice disposto a rispondere alle due domande. Non può concedere però che cinque minuti lordi di tempo, cioè nemmeno il tempo che

occorre ai tecnici della troupe di piazzare le macchine, regolare le luci e il suono: cinque minuti della sua presenza. A parte che chiede una somma che ci è parsa eccessiva. È evidente che non ci sarà possibilità di comunicare con lui. E allora, con questa sconfitta, eccoci alla fine del nostro viaggio. Gli appunti su McLuhan non servono più, tanto vale farne una barchetta. Che almeno questo messaggio raggiunga il suo mezzo⁵⁷.

Il testo di *Oceano Canada* finisce così:

Ed eccoci alla fine del nostro viaggio. È la sera del 26 settembre, sulla terrazza dello Château Frontenac, proprio da dove abbiamo cominciato, a Quebec. Una volta il poeta Ungaretti, dopo una gita in campagna, disse: «Che abbiamo visto? Un cavallo, una formica, una nuvola...». Che cosa possiamo aggiungere noi? Che abbiamo visto? Qualche vecchio amico, Wallace, Johnny, i Gourd, Gaston Miron, qualche nuovo amico, un indiano alla ricerca della sua patria, degli italiani che hanno trovato qui una nuova patria, abbiamo visto molte nuvole, un paesaggio inestinguibile, delle città, una piccola esquimese...

Ah, dimenticavo... ieri... Quanto tempo ci vuole per fare una barchetta con gli appunti che restano e che ormai sono inutilizzabili. Appunti su persone, su cose viste appena di sfuggita, e che meritavano di essere riprese, forse.

Non ci resta che affidare questo messaggio incompleto al più grande medium del Canada, anzi al solo medium del Canada che contiene il suo proprio messaggio, le cascate del Niagara.

Niagara. Gli irochesi lo chiamavano Nii-Akare, che vuol dire Tuono Divino. Ogni secondo rovescia sei milioni e centottantamila litri d'acqua. Lo si può guardare per ore, affascinati, leggermente increduli, e come succede a molti, tentati di buttarci dentro... Qui comincia e finisce l'Oceano Canada, in questo spettacolo interminabile, e qui si perdono i nostri appunti, nel tentativo di capire un paese altrettanto interminabile e affascinante⁵⁸.

Il documentario si conclude con una lunga sequenza in cui si vede Flaiano fare una barchetta di carta con dei suoi appunti, per poi metterla nell'acqua. Mentre la macchina da presa indietreggia, lentamente lo spettatore vede trasformarsi il fiumiciattolo nelle cascate del Niagara, il solo medium del Canada secondo Ennio Flaiano.

Il *Diario degli errori* è ormai abbandonato, restano solo poche notazioni, collocabili senza maggior precisione, fra il 1970 e il 1972, dei *calembours* che rovesciano l'usuale visione della realtà, come: «Lo sceneggiatore è un tale che attacca il padrone dove vuole l'asino»⁵⁹, oppure: «Amante: una specie di moglie o di marito che col tempo diventa insopportabile»⁶⁰. E, ancora, le usuali constatazioni quotidiane: nel girovagare in una Roma estiva, assolata, Flaiano prova uno strano malessere, poi disvelatosi in disgusto per i grandi cartelloni pubblicitari, che risaltano in tutta la loro tetra solitudine e provano che il cinema in Italia è la pura espressione della volgarità trionfante o la conclusione che «la lingua italiana non è adatta alla protesta alla rivolta alla discussione sui valori e delle responsabilità, è una lingua buona per fare le domande in carta da bollo, ricordi d'infanzia, inchieste sul sesso degli angeli e buona, questo sì, per leccare. Lecca, lecca, buona lingua italiana infaticabile fa il tuo lavoro per il partito o per i buoni sentimenti, ma lascia la rivolta e la protesta al massi-

mo...»⁶¹. Fra snobistico distacco e visione apocalittica della vita, ormai per l'autore tutto è già stato fatto, e male, e non è più possibile neanche riscoprire la *Traviata*, come era accaduto dieci anni prima, ma solo tacere, «dire e non dire»⁶².

Gli ultimi appunti del *Diario degli errori* si chiudono con due brani in relazione fra loro. Nel primo Flaiano scrive: «Da un anno, ogni spettacolo mi annoia profondamente. Forse perché noi stiamo mettendo del vino nuovo negli orci vecchi. La società, noi stessi, tutto si sta trasformando e ci accorgiamo che quel che ieri ci appariva fondamentale oggi non regge che l'inganno del passato. Il teatro non è più necessario, anzi a questo punto è inutile»⁶³.

Nell'altro, l'ultima nota del testo, a cui premesse il titolo *Non andare avanti*, si legge: «Bisogna tornare ai fondali di carta, alle porte che non chiudono, al suggeritore sotto la cupola, alle luci di ribalta, alle sonagliere della carrozza in arrivo [...] lasciate avanti il cinema, avido di cose reali, il Teatro deve essere falso e affascinante. Nel teatro si ritrovano i simboli delle cose perdute di vista»⁶⁴.

Sul *Don't forget* scrive:

6 febbraio 1971

L'Itaglia

Sciopero dell'Assitalia, in via Po. Gli impiegati coi fischietti.

Sciopero degli Artigiani in via Veneto. Gli impiegati coi campanacci.

Tutto come alla festa delle matricole o come prima della partita Italia-Brasile.

Lo scopo è il rumore, la carnevalata. E non lavorare. Molto rumore per tutto.

[...]

29 marzo 1971 – L'italiano è il più adatto alla sopravvivenza, in un mondo che si avvia verso la volgarità, perché è più disponibile alle novità e le adotta subito.

Conserva invece le tradizioni più volgari⁶⁵.

Nel taccuino Flaiano non fa più cenno alcuno al suo infarto, ma annota: «Si crede di vivere, in realtà si aspetta per rinviare la morte. Questo, dopo una certa età»⁶⁶.

Alla fine dell'anno Flaiano risponde a Pasquale Scarpitti che gli aveva proposto di partecipare a un volume di testimonianze sull'Abruzzo. La lunga lettera rivela un Flaiano inaspettatamente loquace:

Caro Scarpitti,

adesso che mi ci fai pensare, mi domando anch'io che cosa ho conservato di abruzzese e debbo dire, ahimè, tutto: cioè l'orgoglio di esserlo, che mi riviene in gola quando meno me l'aspetto, per esempio quest'estate in Canada, parlando con alcuni abruzzesi della comunità di Montreal, gente straordinaria e fedele al ricordo della loro terra. Un orgoglio che ha le sue relative lacerazioni e ambivalenze di sentimenti verso tutto ciò che è Abruzzo. Questo dovrebbe spiegarti il mio ritardo nel risponderti; e questo ti dice che non sono nato a Pescara per caso: c'era nato anche mio padre e mia madre veniva da Cappelle sul Tavo. I nonni paterni e materni anche essi del teramano, mia madre era fiera del paese di sua madre, Montepagano, che io ho visto una sola volta di sfuggita in automobile, come facciamo noi, poveri viaggiatori d'oggi. [...] Tra i dati positivi della mia eredità abruzzese metto anche la tolleranza, la pietà cristiana (nelle campagne un uomo è anco-

ra *'nu cristiane?*) – la benevolenza dell'umore, la semplicità, la franchezza nelle amicizie; e cioè quel sempre fermarmi alla prima impressione e non cambiare poi il giudizio sulle persone, accettandole come sono, riconoscendo i loro difetti come miei, anzi nei loro difetti i miei. Quel senso ospitale che è in noi, un po' dovuto alla conformazione di una terra isolata, diciamo addirittura un'isola (nel Decamerone, Boccaccio cita una volta sola l'Abruzzo, come regione remota: "Gli è più lontano che Abruzzi"); un'isola schiacciata tra un mare esemplare e due montagne che non è possibile ignorare, monumentali e libere: se ci pensi bene, il Gran Sasso e la Majella sono le nostre basiliche, che si fronteggiano in un dialogo molto riuscito e complementare.

Tra i dati negativi della stessa eredità: il sentimento che tutto è vanità, ed è quindi inutile portare a termine le cose, inutile far valere i propri diritti; e tutto ciò misto ad una disapprovazione muta, antica, ad una sensualità disarmante, a un senso profondo della giustizia e della grazia, a un'accettazione della vita come preludio alla sola cosa certa, la morte: e da qui il disordine quotidiano, l'indecisione, la disattenzione a quello che ci succede attorno. Bisogna prenderci come siamo, gente rimasta di confine (a quale stato o nazione? O, forse, a quale tempo?) – con una sola morale: il lavoro. E con le nostre Madonne vestite a lutto e le sette spade dei sette dolori ben confitte nel seno.

Amico, dell'Abruzzo conosco poco, quel poco che ho nel sangue. Me ne andai all'età di cinque anni, vi tornai a sedici, a diciotto ero già trasferito a Roma, emigrante intellettuale, senza nemmeno la speranza di ritornarci. [...] O, forse, chissà... queste pagine che mi hai cavato con la tua dolce insistenza, non volevo scriverle, per un altro difetto abruzzese, il più grave, quello del pudore dei propri sentimenti. Non farmi aggiungere altro. Statti bene e tanti saluti dal tuo

*Ennio Flaiano*⁶⁷.

NOTE

- ¹ ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., pp. 127-136.
- ² *Ivi*, p. 129. Il corsivo è di Flaiano.
- ³ Un paio di anni dopo Flaiano collaborerà con Indovina a un episodio di *L'amore attraverso i secoli*.
- ⁴ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 933.
- ⁵ ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., p. 137.
- ⁶ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 429.
- ⁷ *Colpo Rovente*, uscito negli Stati Uniti d'America col titolo *Who Killed Mac Brown?*, in italiano con sottotitoli, venne ridistribuito subito dopo l'uscita del *Padrino* di Coppola in una versione in lingua inglese, più lunga di venti minuti e con nuove musiche in stile "mafia", col titolo *The Syndicate: A Death In The Family*.
- ⁸ Flaiano, il 22 maggio 1970, in una lettera a Prezzolini, che, su «Il Borghese» del 17 maggio 1970, p. 175, aveva recensito negativamente *Il gioco e il massacro*, così spiegò gli ascendenti culturali del *Melampus*: «La storia della donna-cane non viene da *Lady into Fox*, ma da "plus loin" come diceva Phèdre, viene da Ovidio, da Apollo e Dafne e Pigmalione e Galatea. E l'America "trita" che lei mi rimprovera è quella che ho visto nel '64, cioè un secolo fa, e non ho preteso scoprire niente – mi è piaciuta, la ricordo con grande nostalgia, vi ho avuto un grande amore e l'ho descritta» (ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 356).
- ⁹ GIACINTO SPAGNOLETTI, *Flaiano narratore* in AA.VV., *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera. Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore*, 19-20 ottobre 1982, cit., p. 28.
- ¹⁰ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 725.
- ¹¹ *Ivi*.
- ¹² *Ivi*, p. 728.
- ¹³ *Ivi*, p. 674.
- ¹⁴ Flaiano, il 2 marzo, al ritorno da una cena in casa di amici, è colpito da preinfarto e il 5 da infarto al miocardio.
Suso Cecchi d'Amico racconta quest'episodio della vita di Flaiano da tutto un altro punto di vista: «Tra l'altro, Flaiano aveva avuto un'amica in America, che un giorno gli comunicò di avere deciso di raggiungerlo, per vivere con lui per sempre. Credo che sia stata quella paura a causargli l'infarto», in SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., p. 198.
- ¹⁵ ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 435.
- ¹⁶ «Mi piacerebbe venire a parlarti e stare un po' lì con te per dirti tutto quello che si può inventare in una clinica di notte. Vorrei scherzare un po' in questa lettera ma sono trattenuto dal timore che ti arrivi in un momento di malinconia anche se spero proprio di no». Lettera del 14 marzo 1970, in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 347.
- ¹⁷ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 350.
- ¹⁸ ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *Flaiano era un'altra cosa*, in *Altre Lune*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 288-291, ora in LUCILLA SERGIACOMO (a cura di), *La critica e Flaiano*, cit., p. 306.
- ¹⁹ *Roma rivisitata*, «The Grand Hotel Leonardo da Vinci Magazine», II, 2, giugno 1970, pp. 2-4.
- ²⁰ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 363.
- ²¹ *Ivi*, p. 362.
- ²² *Ivi*, p. 363.
- ²³ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 365. Tassone ricambierà l'affetto curando la pubblicazione del *Melampo*.
- ²⁴ *Ivi*, pp. 375-376.
- ²⁵ Un paio di lettere relative alla cessione dei diritti de *Le notti di Cabiria* ad una compagnia teatrale giapponese.

- 26 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 393.
- 27 *Ivi*, pp. 412-413.
- 28 *Ivi*, p. 418.
- 29 *Ivi*, p. 389.
- 30 *Un marziano a Roma e altre farse* raccoglieva sia i testi teatrali già editi, *Un marziano a Roma, La guerra spiegata ai poveri, Il caso Papaleo, La donna nell'armadio*, che l'inedita *La conversazione continuamente interrotta*.
- 31 Flaiano aveva scelto questo titolo poiché il Vasari, nelle *vite*, aveva detto di Paolo Uccello che questi, «perdutosi dietro le cose della prospettiva», aveva gettato «il tempo dietro al tempo», in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 794.
- 32 *Ivi*, p. 793. In ENNIO FLAIANO, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, cit., p. 97: «Aspettavamo la fine dell'arte è venuta la fine della moda».
- 33 *Ivi*. Nel *Taccuino ottobre 1959*, riportato in ENNIO FLAIANO, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, cit., p. 3: «Oggi il cretino è specializzato».
- 34 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 803
- 35 *Ivi*, p. 804.
- 36 *Ivi*, p. 800.
- 37 *Ivi*, p. 801.
- 38 *Ivi*, p. 318.
- 39 *Ma Roma l'avete mai vista?*, «L'Espresso», XVII, 9-10, 7 marzo 1971, ora *ivi*, p. 1096.
- 40 *Ivi*, p. 1097.
- 41 *Ivi*, p. 1098.
- 42 *Ivi*, pp. 1098-1099.
- 43 Pubblicato col titolo *L'inchiesta* in *Sei soggetti per il cinema*, a cura del Circolo del Cinema «S.M. Eijzenstein», Mantova, Amministrazione Provinciale, 1984, pp. 15-43. Nel Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano, inoltre, è conservata una sceneggiatura del 1962, *I nemici di Cesare*, scritta da Flaiano, Tullio Pinelli e Luigi Vanzi, che anticipa, in parte, *L'uomo di Nazareth*.
- 44 ENNIO FLAIANO, *Storie inedite per film mai fatti*, cit., pp. 191-199.
- 45 *Ivi*, p. 217.
- 46 *Ivi*.
- 47 *Ivi*.
- 48 Franco Zeffirelli il suo film su Gesù lo diresse nel 1977, mantenendo un titolo analogo a quello del primo soggetto: *Gesù di Nazareth*.
- 49 Flaiano scrisse due articoli per «L'Espresso»: *Così Mosca mise le sanzioni*, XVII, 34, 22 agosto 1971, p. 2; *È vietato il sorpasso ad Est*, XVII, 36, 5 settembre 1971, pp. 14-15. La polemica fu, in particolare, con il vecchio amico Elio Petri. Flaiano era stato inizialmente molto duro con il regista, il quale, a sua volta risentito, ne aveva chiesto conto allo scrittore in maniera molto decisa, seppur affettuosa. Poiché l'amicizia fra i due era profonda (Petri era stato fra i primi ad andarlo a trovare, subito dopo il primo infarto), i due, una volta chiarito il motivo del contendere, si rappacificarono, seppure ormai molto lontani ideologicamente (Flaiano si era indispettito perché Petri, nel suo *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, aveva chiamato uno dei personaggi minori del film: «Pannunzio», con grande divertimento del pubblico in sala e grande fastidio di Flaiano).
- 50 Taccuino notturno, «Corriere della Sera», 21 febbraio 1971, ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 705.
- 51 *Ivi*.
- 52 *Ivi*, pp. 705-706.
- 53 *Ivi*, p. 1164.
- 54 *Ivi*, pp. 1161-1189. Le diverse stesure di *Oceano Canada* sono conservate nel Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia.
- 55 *Ivi*, p. 1347.
- 56 Taccuino notturno, *Analogica*, «Corriere della Sera», 1 marzo 1969, ora *ivi*, p. 677.
- 57 *Ivi*, p. 1347.

⁵⁸ *Ivi*, p. 1189.

⁵⁹ *Ivi*, p. 398.

⁶⁰ *Ivi*, p. 399.

⁶¹ *Ivi*, p. 401.

⁶² *Ivi*, p. 403.

⁶³ *Ivi*, p. 404.

⁶⁴ *Ivi*, p. 407.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 435-436.

⁶⁶ *Ivi*, p. 437.

⁶⁷ ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. 406-408.

17.

«OGGI IL CINEMA NON LO FACCIO QUASI PIÙ»

Nel marzo del 1972 Flaiano pubblica, presso Rizzoli, il volume *Le ombre bianche*, con il quale vince il Premio Estense. Il 22 giugno va in scena al Festival dei due Mondi di Spoleto la prima de *La conversazione continuamente interrotta*, con la regia di Vittorio Caprioli.

Il 5 marzo, il giorno del suo sessantaduesimo compleanno, riceve una lettera di Fellini, ma non una lettera di auguri. Il regista, che ha appena terminato *Roma*, per evitare ulteriori polemiche vuole chiarirgli un passo di un'intervista apparsa il giorno stesso su «Il Messaggero», in cui, secondo Fellini, il giornalista Costanzo Costantini aveva travisato un suo commento su Flaiano. Fellini racconta di avere detto a Costantini: «Si desidererebbe che Flaiano ci regalasse più spesso un suo libro, si rimpiange che appaia così di rado», mentre sul quotidiano romano appare quella frase che verrà spesso usata per definire il destino del *minore*: «Ammiro Flaiano; peccato però che non sia completamente identificato con la propria vocazione».

La lettera, l'ultima del "gran bugiardo", si chiude così:

Mi sento un po' ridicolo a scriverti queste goffe precisazioni ma desidero che il nostro delicato, convalescente sentimento d'amicizia non abbia ricadute specialmente quando la colpa non è nostra.

Mi farebbe piacere ricevere un tuo biglietto e vorrei invitarti ad una proiezione del film entro questa settimana.

Pinelli mi aveva detto che non stavi più a questo indirizzo e ho faticato un po' a rintracciarti sempre allo stesso posto. Ti unisco il mio numero telefonico. Puoi chiamarmi tu?

Ciao caro Ennio buon lavoro e arrivederci presto

Federico¹

Dopo un'estate trascorsa nella sua villa di Fregene, in settembre si reca a Venezia, per la Mostra del Cinema, e in ottobre va a Ischia.

Durante l'anno Flaiano scrive tre articoli per «L'Espresso» e cinque per il «Corriere della Sera», l'ultimo dei quali, pubblicato il 5 novembre, è *La mia marcia*, il brano del suo primo viaggio a Roma avvenuto cinquant'anni prima.

Le ombre bianche riunisce trentacinque racconti, fra editi e inediti. Il volume è significativamente preceduto da una frase tratta dai taccuini dello scrittore inglese Samuel Butler: «Poco m'importa la menzogna ma detesto l'inesattezza»². Una frase a cui Flaiano fa seguire una breve nota:

Poiché la realtà comincia a superare la satira, penso che sia tempo di raccogliere queste “ombre bianche”: storie brevi, divertimenti e dialoghi; infine occasioni, satire scritte negli ultimi quindici anni: ma ho risparmiato al lettore e a me stesso le date. Credo che insieme narrino la storia di un “io” che detesta l’inesattezza ed è stato sopraffatto dalla menzogna³.

Su «L’Espresso», oltre a un articolo sui campi nudisti, è riportato, in due parti, un divertente racconto, con annesso vocabolario, sulle disavventure di una famiglia di turisti americani in visita a Roma. L’amore ferito e le delusioni subite da Flaiano negli anni in questa città matrigna si riversano nel racconto, ironico e risentito, una specie di *Alice nel paese delle meraviglie* in cui il narratore, un ingenuo americano, è vittima del fascino della città che lo stordisce coi suoi tassisti, ristoratori, camerieri e giovinastrari arroganti.

Gli articoli sul «Corriere della Sera» sono invece, ancora una volta, più riflessivi e seri e vanno dalla letteratura: «La disattenzione è il modo più diffuso di leggere, ma la maggior parte dei libri oggi non sono soltanto letti, ma scritti con disattenzione»⁴, alla politica: «Appena un mese fa parlavo con Mino Maccari. Che si fa? Niente, si aspetta. Godot? No, la rivoluzione. Chi dovrebbe farla? I fascisti. “I fascisti” gli ho ricordato “sono una trascurabile maggioranza”. Maccari ha precisato: “Il fascismo si divide in due parti: il fascismo propriamente detto e l’antifascismo”»⁵. Nel riflettere sulla società italiana, scrive: «No, i pazzi da noi sono normali e anche abbastanza pazienti (basta vedere dove vengono rinchiusi): i veri pazzi sono gli altri, come diceva il filosofo, sono quelli che hanno perduto tutto fuorché la ragione. E l’adoperano per costruire sistemi di intolleranza, di menzogna, di sopraffazione, ma soprattutto, per imporre dogmi»⁶.

Parla anche di arte, ma sempre in tono sarcastico:

Prendete una tela, laceratela, lavatela, mettetela ad asciugare in una galleria insieme a un cane. Un critico vi spiegherà perché lo avete fatto, e che cosa avete fatto. Legate vostra madre a una catena, denudatela, aspettate i fotografi. Se vostra madre piange o protesta chiamate il critico di turno. Le spiegherà che sta lavorando per la liberazione della donna. Se qualcuno lega voi a una catena e vi denuda, non allarmatevi. State lavorando per la libertà del terzo mondo e per la vostra stessa dignità. Pretendete, comunque, che la sala dove siete esposto sia intestata a vostro nome⁷.

La realtà lo ha ormai definitivamente sconfitto. Parlando di sé, scrive:

Appartengo alla minoranza silenziosa. Sono di quei pochi che non hanno più nulla da dire e aspettano. Che cosa? Che tutto si chiarisca? È improbabile. L’età mi ha portato la certezza che niente si può chiarire: in questo paese che amo non esiste semplicemente la verità⁸.

Si entusiasma esclusivamente per il passato. Commentando la Mostra del Cinema di Venezia, la stessa in cui veniva proiettato *La cagna* di Ferreri, scrive: «Per fortuna [...] la serie del *tutto Chaplin* [con] la sala sempre animatissima mi ha riportato a certi climi dell’infanzia, alla constatazione di una felicità che forse (no, senza forse) nessun altro autore potrà mai darci»⁹.

Si è già visto che il suo rapporto con Chaplin era antico, testimoniato dalle recensioni cinematografiche dei tardi anni Quaranta. La profonda ammirazione che Flaiano nutre per Chaplin lo induce a ideare, sul «Corriere della Sera», la fantasiosa cronaca dell'omaggio tributatogli da tutto il cinema italiano. L'articolo racconta, con dovizia di particolari, la cerimonia che i grandi autori italiani, De Sica, Fellini, Zavattini e Marco Ferreri organizzano in onore di Chaplin e si chiude, molto malinconicamente, con la seguente frase:

Tutta la scena descritta è solo un parto della mia immaginazione e ogni riferimento a fatti o persone è puramente casuale. Come avrei voluto l'omaggio a Chaplin e come invece non è stato. Però, caro anonimo, non se la prenda, succede di molto peggio¹⁰.

Ne *Il segno di Flaiano* è inserito un brano televisivo originale, in cui il giornalista Lello Bersani presenta quell'edizione della Mostra del Cinema¹¹:

Sarà una Mostra del Cinema quella che si apre questa sera con una caratteristica ben precisa: caratteristica di una Mostra non autoritaria ma democratica. Mi spiego: la selezione dei film, affidata a una speciale commissione di cui fanno parte celebri nomi di registi italiani, scrittori italiani, non sarà più l'imposizione di un'élite che dice: «Eccovi i quattordici film, sono i migliori che noi abbiamo, i quattordici capolavori». No, la Mostra di quest'anno sarà una scelta democratica e collegiale sotto prospettive diverse. Completeranno il panorama di questa trentatreesima Mostra tre retrospettive: tutto Chaplin, i film di Mae West, la storia del documentario inglese, belga e jugoslavo. Un programma ambizioso e per la seconda volta partecipa alla mostra la Cina Popolare, con un vero e proprio film a lungometraggio: *La ragazza da capelli bianchi*. È per la prima volta in una manifestazione occidentale, in un festival occidentale, partecipa la Repubblica Democratica Tedesca. Ecco queste sono le caratteristiche della trentatreesima edizione della Mostra d'arte cinematografica di Venezia, che è diretta per la seconda volta da Gian Luigi Rondi¹².

Ugo Gregoretti dà una visione completamente diversa dell'Omaggio a Chaplin, sempre parlando di Flaiano:

Mai saremmo andati a una cosa organizzata da quei... in quella fase eravamo contro la Mostra del cinema, lui lo sapeva, non poteva fare lo gnorri, il cinema italiano nella sua grande maggioranza era... contestava ancora la Mostra. Tutto avremmo fatto tranne che andare alla Fenice, ci dispiaceva per Chaplin, mi ricordo che facemmo anche un comunicato in cui salutavamo il maestro e spiegavamo perché non saremmo andati alla Fenice e anche gli dicevamo che lui, non conoscendo la situazione italiana, in realtà era caduto in una trappola perché si faceva strumentalizzare.

Non sapevo che Flaiano avesse scritto quest'articolo. Diciamo che la contestazione della Mostra del cinema, le giornate del cinema di Venezia... avevano una forte impronta politica di sinistra, dietro c'era il Pci, c'erano i sindacati, il partito socialista, e Flaiano probabilmente è rimasto anticomunista fino all'ultimo... questo io poi non lo so, non me lo ricordo¹³.

Non è dunque casuale che nella situazione di grande disamore verso ciò che lo circonda, Flaiano decida di dare inizio a una serie di articoli autobiografici, di cui però pubblica solo il primo, *La mia marcia*. Inoltre, sull'onda del

successo de *Le ombre bianche* e de *La conversazione continuamente interrotta*, prima di morire, Flaiano rilascia diverse interviste.

In questi brani non c'è traccia di polemica, l'autore è concentrato sul proprio passato, sembra riflettere sulla propria vita, facendo il bilancio di esperienze e di ambizioni e, quasi ad affermare una sorta di estraneità al mondo che lo circonda, nel parlare con Giulio Villa Santa, egli si ricollega a Marziale, Catullo e Giovenale, evitando ogni possibile polemica legata alla quotidianità.

Nell'intervista concessa a Gianni Rosati, pubblicata su «Il Mondo» il 14 aprile 1972, è brevissimo l'accento a Zeffirelli e al fallimento del progetto de *L'uomo di Nazareth*. Flaiano si limita a ribadire, per quanto attiene a Gesù, che «a me il personaggio non piaceva, addirittura troppo equivocabile, eccessivamente cristiano»¹⁴, preferendo soffermarsi sui motivi dello scrivere, sulla mancanza di giustificazioni per l'intellettuale in quanto «stando a come si prospettano le cose, sembra che tutto sia giusto e ingiusto, tutto sia vero e falso»¹⁵. Subito dopo aggiunge:

È curioso ma il conforto dello scrittore sta nella lettura e lo scrittore cerca disperatamente, anzi no, cerca calmamente nei libri una linearità che non trova più nella realtà. Come San Bartolomei spellati sentiamo il minimo cambiamento di temperatura. Noi siamo esposti, ma è la funzione che un tempo fu dell'intellettuale, dare un giudizio sulle cose, che oggi si avvia al ridicolo¹⁶.

Di fronte al “ridicolo” che torna poche righe dopo: «Ogni giorno nel mondo si danno tanti giudizi che finiscono con la loro stessa imponenza a diventare ridicoli»¹⁷, Flaiano propone «il rifiuto» quale «unico giudizio accettabile verso la vita»¹⁸.

Sul *Diario degli errori* Flaiano, presumibilmente nel 1967, aveva appunto, prendendo spunto dal personaggio di Herman Melville:

Filosofia del rifiuto

Agire come Bartleby lo scrivano. Preferire sempre di no. Non rispondere a inchieste, rifiutare interviste, non firmare manifesti, perché tutto viene utilizzato contro di te, in una società che è chiaramente contro la libertà dell'individuo e favorisce però il malgoverno, la malavita, la mafia, la camorra, la partitocrazia, che ostacola la ricerca scientifica, la cultura, una sana vita universitaria, dominata dalla Burocrazia, dalla polizia, dalla ricerca della menzogna, dalla tribù, dagli stregoni della tribù, dagli aruffoni, dai meridionali scalatori, dai settentrionali discesisti, dai centrali centripeti, dalla Chiesa, dai servi, dai miserabili, dagli avidi di potere a qualsiasi livello, dai convertiti, dagli invertiti, dai reduci, dai mutilati, dagli elettrici, dai gasisti, dai studenti bocciati, dai pornografi, poligrafi, truffatori, mistificatori, autori ed editori. Rifiutarsi, ma senza specificare la ragione del tuo rifiuto, perché anche questa verrebbe distorta, annessa, utilizzata. Rispondere: no¹⁹.

Ma neanche la *Filosofia del rifiuto* può essere una soluzione, poiché «a giornali e riviste si rifiuta la collaborazione ma per le idee che si può fare? Come rifiutarle? La delusione è inevitabile per lo “scrivano” che abbia deciso di realizzarsi scrivendo»²⁰.

Quando Rosati gli ricorda che Fellini lo rimproverava di non avere seguito la propria vocazione per la scrittura, il “piccolo bugiardo” risponde:

Ho considerato lo scrittore un personaggio ridicolo. Dire "Io scrivo" mi è parso sospetto. Per questo le mie tendenze sono andate alla satira. Insomma non sono nato per fare lo scrittore, né so scrivere. Scrivere è una fatica laboriosissima. Bisogna che la inventi ogni volta²¹.

Ma Flaiano ha sempre scritto e, per uscire dalle sue contraddizioni, s'inventa (o forse rimpiange) un «vero destino. Probabilmente il rilegatore di libri o il falegname»²², un artigiano come quelli descritti nella finta intervista a Paolo Uccello, magari con la stessa spontaneità dei protagonisti de *Il Messia*.

La scelta di essere uno scrittore è dovuta al fatto che, quando era giovane, «l'istruzione obbligatoria [...] portò la gente a contatto con i libri e con l'idea di poter fare le cose che non faceva nessuno»²³.

Ricorda con affetto Cardarelli, Pannunzio e Longanesi e parla con stima di Gadda «è lo scrittore che amo di più, è riuscito a far confluire in un'opera la disperazione, la filologia, l'umorismo, il linguaggio, l'eredità, la debolezza, la paura»²⁴.

Per Flaiano, che nell'intervista parla anche di Boccaccio, Allan Poe, Gogol e de *Il circolo Pickwick*, scrivere sull'Italia è impossibile e i soli che sono riusciti a scrivere bei romanzi italiani sono gli autori stranieri: «I migliori scrittori italiani del resto sono inglesi. I più bei romanzi italiani sono di Forster, Norman Douglas, Huxley e Lawrence»²⁵. Ma, quando Rosati gli ricorda che anche lui sta scrivendo un libro, Flaiano, come a voler dare l'ennesimo segnale di distacco, risponde:

No, pubblicando. Ho raccolto una trentina di satire, racconti, dialoghi, divertimenti: usciranno tra poco da Rizzoli, alla fine di aprile, credo. Gli ho messo per titolo *Le ombre bianche*. Le ho raccolte prima che sia troppo tardi, prima che qui la realtà superi completamente la satira. Sono arrivato al momento in cui si fruga nei cassetti e si libera tutto quello che abbiamo messo da parte credendo che un giorno avrebbe potuto servirci. Aria, aria. È la premessa per incominciare da capo, questo è forse un segno che sono ancora vivo. Ma non vorrei illudermi troppo. Quando siedo al tavolo per scrivere non ho più idee, un momento prima erano tutte lì, nella loro ipocrita disponibilità. Mi restano soltanto dei brontolii di malcontento, non più sentimenti ma risentimenti, e qualche presentimento²⁶.

Flaiano propone un progetto per un volume che ci aiuti a «capire perché in Italia la linea più breve tra due punti è sempre l'arabesco»²⁷, ma subito dopo aggiunge che «è inutile scrivere»²⁸ questo libro, basta trovargli un buon titolo, come *La solitudine del satiro*, poiché «siamo un pugno di uomini indecisi a tutto»²⁹, come afferma in chiusura, citando l'amico Mino Maccari.

Un paio di mesi dopo, sul numero uno di «Aut», luglio-agosto 1972, è pubblicata un'intervista di Aldo Rosselli, quasi esclusivamente di carattere biografico, in cui Flaiano racconta gli inizi de «Il Mondo», e dà il suo giudizio sul cinema:

La mia esperienza nel cinema è stata positiva, perché mi ha insegnato a non dare importanza alle cose. Certo avrei potuto trasformare i miei soggetti in altrettanti racconti o romanzi. Ma è stato meglio così perché nel cinema hanno avuto una dimensione più totale. Infatti negli anni cinquanta non si leggono più i libri, mentre si vedono ancora i film. Nel cinema le nostre idee, attraverso le invenzioniquotidia-

ne, diventavano ironiche. Osservavamo la società che cambiava, diventando più conservatrice, abbandonando certi ideali in politica, e il cinema era forse il modo più diretto di vederlo. Poi venne il resto, oggi il cinema non lo faccio quasi più³⁰.

Un tono analogo si ritrova anche nell'intervista concessa quasi contemporaneamente a Italo Alighiero Chiusano, pubblicata su «Il Dramma» col titolo *La mia ricetta, ragionamento e buoni sentimenti*:

Italo Alighiero Chiusano: [...] Affronto subito con brutalità quella che è la mia spina, cioè la sua defezione cinematografica. Vuol parlarne?

Ennio Flaiano: Lo so. È un rimprovero e lo accetto. Avevo bisogno, per ragioni serie, di denaro. La letteratura non me ne dava e il cinema sì. Poi, una volta entrati in quel giro, è quasi impossibile uscirne. Ma non amavo quell'ambiente, non mi riconoscevo in quel lavoro, ho sempre avuto un senso di colpa, e non perché –mi creda –io presumessi di dover dire grandi cose agli uomini, ma perché sentivo di tradire la mia vera natura. Perciò ai giovani che vogliono scrivere consiglio sempre di non mettersi nel cinema. Può scrivere buoni libri il medico o il bottegaio, nelle sue ore di libertà: non lo sceneggiatore, né il giornalista. Quando ci si rimette davanti alla pagina, dopo un po' che si è lavorato come sceneggiatore, bisogna ridimensionarsi di dentro con enorme fatica. Guai a raccontare una storia come se si buttasse giù una sceneggiatura: ed è proprio così, invece, che si sarebbe portati a fare.

I. A. C.: Dunque un'esperienza totalmente negativa?

F.: Sì, direi di sì... Ma no, qualcosa di utile, anche come narratore, il cinema me l'ha dato: cioè l'abitudine ad architettare, a "scalettare" una storia³¹.

E quando Chiusano gli chiede: «Mi dica, che cosa risponderebbe a chi [...] la giudicasse uno scrittore antiquato?», l'autore replica: «Gli risponderei che ha ragione. Sono infatti uno scrittore antiquato, conservatore e non me ne dolgo»³².

Il 9 novembre, Ennio Flaiano è colto da un secondo infarto. Muore a Roma il 20 novembre del 1972.

NOTE

- 1 ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 415.
- 2 ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 1189.
- 3 *Ivi*, p. 1190.
- 4 *Come si legge*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 1972; ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 715.
- 5 *Ivi*, p. 717.
- 6 *Epigrammi veneziani*, cit., *ivi*, p. 718.
- 7 Taccuino notturno, «Corriere della Sera», 28 ottobre 1972, *ivi*, p. 728.
- 8 *Epigrammi veneziani*, cit., *ivi*, p. 717.
- 9 *Ivi*, p. 721.
- 10 Taccuino notturno, *La cerimonia*, «Corriere della Sera», 10 settembre 1972, p. 727.
- 11 Bersani parla in diretta, ma alcuni brani, come evidente sia dalle immagini che dal linguaggio, sono tratti da un comunicato stampa.
- 12 Ne *Il segno di Flaiano*, cit.
- 13 *Ivi*.
- 14 GIANNI ROSATI, *L'italiano non ride. Flaiano, uno dei nostri rari scrittori satirici, spiega il fenomeno nella letteratura e nella vita*, cit., ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1204.
- 15 *Ivi*, p. 1199.
- 16 *Ivi*.
- 17 *Ivi*, p. 1200.
- 18 *Ivi*.
- 19 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 374-375.
- 20 GIANNI ROSATI, *L'italiano non ride. Ennio Flaiano, uno dei nostri rari scrittori satirici, spiega il fenomeno nella letteratura e nella vita*, cit., ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1200.
- 21 *Ivi*, p. 1201.
- 22 *Ivi*.
- 23 *Ivi*.
- 24 *Ivi*, p. 1205.
- 25 *Ivi*.
- 26 *Ivi*, p. 1207.
- 27 *Ivi*, p. 1208.
- 28 *Ivi*.
- 29 *Ivi*.
- 30 ALDO ROSSELLI, *Prima di Pannunzio e dopo di Fellini. Aspettando Canzonissima*, «Aut», I, 19, luglio-agosto 1972, ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 1214-1215.
- 31 ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *La mia ricetta, ragionamento e buoni sentimenti*, cit., ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1218.
- 32 *Ivi*, p. 1219.



Passa Flaiano giù il Campiello! Ritratto di Mino Maccari
(dalla collezione della Fiaschetteria Beltramme).

18. ATTUALITÀ DI FLAIANO

Nel 2002, in occasione del trentennale della morte di Ennio Flaiano, hanno avuto luogo numerose iniziative, fra cui la pubblicazione del volume *Ennio il piccolo Flaiano* da parte dell'amico Bruno Rasia. Già alla fine dell'anno precedente erano stati distribuiti nelle librerie una raccolta di alcuni suoi soggetti cinematografici: *La notte porta consiglio*, a cura di Diana Rüesch, e l'affettuoso *Oh, Flaiano!* scritto da Giovanni Russo. Questa ennesima riscoperta di Flaiano aveva avuto inizio nel 1996, con la riedizione da parte di Adelphi dei titoli dell'abruzzese nella collana «Piccola biblioteca»¹, mentre nelle librerie appariva l'*Invito alla lettura di Ennio Flaiano* di Lucilla Sergiacomo, edito da Mursia in una collana didattica per le scuole superiori².

Flaiano durante la sua vita ha pubblicato solo sei libri. La sua fortuna e la sua notorietà sono cresciute nel tempo, come dimostrano i circa trenta volumi dei suoi scritti pubblicati dopo la morte.

In origine, il suo stile frammentario e la sua tendenza a riutilizzare in altri luoghi brani scritti in precedenza, in una sorta di perenne *work in progress*, erano stati la causa di alcune manipolazioni del *corpus* dell'opera flaianea, che è stata riordinata solo con la pubblicazione delle *Opere* da parte di Bompiani, a cura di Maria Corti e Anna Longoni³.

Nelle prime pagine dell'*Introduzione* alle *Opere* Maria Corti scrive che «Flaiano si comportava con la scrittura come con una donna: molto amata e insieme tradita per altre sollecitazioni artistiche ed economiche: cinema e giornalismo»⁴. Dopo avere ricordato l'episodio del *Melampus/Melampo*, la Corti si chiede: «Rimane inevasa la domanda: il cinema italiano ha perso un possibile regista diverso, trasgressivo nella sostanza oppure Flaiano ha perso, a causa del gran tempo della sua vita dedicato generosamente, ma servilmente a film altrui, alcune possibilità di più ampia resa della propria identità di scrittore?»⁵.

La metafora sulla scrittura «amata e insieme tradita» dimostra che la Corti privilegia in Flaiano la scrittura letteraria sul resto della sua attività. Un atteggiamento confermato dal fatto che, nella puntuale e completissima bibliografia delle *Opere*, sono riportati tutti gli articoli di Ennio Flaiano con l'esclusione delle recensioni teatrali e cinematografiche, «in quanto – come scrive la Corti – legati a contingenze del momento»⁶.

Maria Corti conclude la sua *Introduzione* citando una delle ultime interviste, in cui Flaiano, per un'immaginaria enciclopedia del 2050, così si definiva: «Giornalista e sceneggiatore, autore anche di un romanzo, *Tempo di morire* (con-

cediamo a quest'ipotetica enciclopedia una citazione inesatta). Scrittore minore satirico dell'Italia del Benessere⁷. Parole in cui è evidente l'amearezza dello scrittore per un non adeguato riconoscimento della sua opera, le cui ragioni andrebbero ricercate, secondo la curatrice, nella «incapacità di cogliere e assimilare ironia»⁸ da parte degli italiani, nella mancanza di una «tradizione efficiente di scrittura ironico-satirica»⁹, nelle «deficienze di una *forma mentis* e di una conseguente letteratura»¹⁰.

Nell'emporio letterario del nostro Paese – osserva la Corti – ci sono scaffali per scrittori drammatici, fabulosi, ineffabilmente lirici, sublimemente espressionisti, magari comici, per autori di romanzi, storici e no. I memorialisti ironico-satirici sono pochi e non riempiono scaffali. Non vale postillare a conforto nostro che ogni classificazione, risalendo ai critici, può essere arbitraria e congetturale, fattura incompleta. Il fatto rimane: vi sono autori singolari, meno stimati e ricordati di quanto merita la loro singolarità: uno di questi è Ennio Flaiano¹¹.

Dunque, la varietà della sua opera, per molti versi impopolare e non rispondente ai canoni delle classificazioni letterarie, la mancata unificazione dei suoi archivi e la tendenza della critica italiana a confrontarsi solo con alcuni aspetti della sua attività, escludendone altri, hanno fatto sì che, all'ampia fortuna editoriale, non si sia accompagnata a una puntuale ricostruzione dell'intero percorso artistico e culturale di Ennio Flaiano.

A questa singolare «assenza di Flaiano»¹² dagli studi critici aveva in qualche modo contribuito lo stesso autore con affermazioni provocatorie come: «Io scrivo per non essere incluso»¹³, «Per vivere bene non bisogna essere contemporanei»¹⁴. A Gianni Rosati, il quale gli aveva riferito che Fellini lo rimproverava «di non essersi identificato completamente con la sua vocazione»¹⁵, Flaiano aveva risposto: «La mia vocazione era proprio di non identificarmi»¹⁶. E nella sua ultima intervista, concessa pochi giorni prima della morte, l'autore si era così definito: «Forse appartengo a un altro mondo [...] è probabile che io sia un antico romano, che sta qui ancora, dimenticato dalla storia»¹⁷.

Sulla condizione di esclusione di Flaiano dal panorama ufficiale delle lettere italiane si era soffermato Geno Pampaloni nel Convegno pescarese tenutosi in occasione del decennale della morte dello scrittore:

Flaiano, questo sconosciuto [...] i grandi critici militanti della generazione passata lo hanno ignorato: Pancrazi morì presto, nel '52; ma De Robertis, che morì nel '63 e Cecchi, nel '66, si lasciarono sfuggire il *Diario notturno* (1956); e tutti e tre ignorarono *Tempo di uccidere* (1947). Giacomo Debenedetti [...] nel volumone sul *Romanzo del Novecento* se ne è scordato: Flaiano non compare neppure nell'indice dei nomi. Non compare neppure nell'indice dei nomi del volume novecentesco di Gianfranco Contini, oltre che essere escluso, naturalmente, dall'antologia. E stessa sorte Flaiano ha nel *Dizionario critico della letteratura italiana* della Utet, diretto da Vittore Branca. Infine il *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana* di Laterza-Unedi, diretto da Giuseppe Petronio a «Flaiano Ennio» concede 14 righe; due di meno, mi vergogno a riferirlo, che a «Pampaloni Geno»¹⁸.

La situazione paradossale denunciata da Pampaloni aveva portato Giuseppe Rosato a chiedersi, più di quindici anni fa: «Su quali storie letterarie, su quali testi scolastici si fa spazio a Flaiano, convenientemente come parrebbe spettargli?»¹⁹.

Ma si trattava di voci isolate a cui poche altre si sarebbero aggiunte. Quella di Oreste del Buono, che nel giugno del 1992, giudicava *Tempo di uccidere* «il più bel romanzo del mezzosecolo»²⁰, o quella di Paolo Mauri che definiva Flaiano: «Lo scrittore più versatile e ironico che l'Italia del dopoguerra abbia avuto»²¹, oppure quella di Paolo Mieli che, alla fine del 2003, considerava *Tempo di uccidere* «tra i dieci più importanti romanzi italiani del Novecento. E tra i cinque più belli»²².

Anche per quel che riguarda il giudizio dell'attività svolta da Flaiano nel cinema si è lontani da un adeguato riconoscimento. Per diverse ragioni, la prima delle quali è da individuare nell'atteggiamento della critica che identifica nel regista l'unico autore del film e che è portata, di solito, ad attribuire allo sceneggiatore un ruolo meramente secondario.

Un ruolo che, al contrario, dovrebbe essere posto nella giusta evidenza, come ricordava Lino Micichè che, in occasione del Convegno *Schermo delle mie trame*, definiva lo sceneggiatore: «una figura insostituibile nel cinema italiano, perché è un grande, affascinante, ineliminabile, essenziale suggeritore. [...] Lo sceneggiatore dunque come grande suggeritore; di alcune cose fondamentali, come i dialoghi e la situazione narrativa, la struttura, lo sviluppo»²³ del film.

Tra le cause della rimozione di Flaiano dalla memoria del cinema ci sono certamente quella di essere stato parte di un cinema «di bottega» come quello degli anni Cinquanta e quella di avere molto lavorato con Federico Fellini, la cui personalità dominante finiva per oscurare i suoi collaboratori, anche quelli più fidati²⁴.

Scriva Diana Rüesch, con l'intento di avviare una giusta valutazione dell'attività di Flaiano:

L'attività cinematografica di Flaiano, intesa come ideazione di soggetti, strutturazione di trattamenti ed elaborazione di sceneggiature, è stata molto intensa, anche se per la maggior parte, e a detta di molti, «sprecata». Lo scrittore ebbe sì la soddisfazione di veder realizzati oltre una sessantina di film che lo hanno visto, via via, soggettista, sceneggiatore, persino attore, ma mai nel ruolo cui forse maggiormente ambiva, quello di regista. Non è semplicistico affermare che il suo grande cruccio professionale in campo cinematografico, che si può pensare abbia contribuito ad aggravare la sua salute – proprio nel giorno del sessantesimo compleanno, il 5 marzo 1970, venne colpito da un primo infarto – fu di non avere mai potuto dirigere autonomamente un film, di cui assumersi, dall'inizio alla fine, piena responsabilità verso se stesso, verso la produzione, la critica e il pubblico. E questo, dopo aver profuso a piene mani nuove invenzioni e nuove idee, messe a disposizione di registi italiani e non, e dopo avere sperimentato sulla propria pelle non solo le difficoltà e i contrasti che inevitabilmente sorgono quando più persone lavorano a uno stesso soggetto, ma anche le soddisfazioni, in numero minore, ma per questo tanto più esaltanti²⁵.

Ricorda Italo Alighiero Chiusano:

Unica esperienza positiva del cinema, per Flaiano scrittore, quella di aver imparato a «scalettare» un racconto. «Ma a che serve», concludeva scetticamente «se poi non resta né il tempo, né la voglia di scriverlo?» E questo, si badi, lo diceva colui che possiamo senz'altro definire il più grande degli sceneggiatori cinematografici italiani, l'uomo che lavorò con un Rossellini, con un Antonioni, ma al quale soprattutto si deve se Fellini, dallo *Sceicco bianco* a *8 1/2*, tracciò la sua parabola più alta²⁶.

Anche in *Felliniana*²⁷, contrariamente a quello che ci si aspetterebbe, non ci sono molti riferimenti a Flaiano, il che conferma quanto l'eco degli screzi e delle polemiche con Flaiano si sia protratta nel tempo. Dalla testimonianza di Pinelli (il terzo di tante importanti collaborazioni, il solo sopravvissuto) si evince che le modalità con cui i tre scrissero i soggetti e le sceneggiature dei capolavori felliniani degli anni Cinquanta e Sessanta fossero le stesse di ogni gruppo di autori impegnato nella scrittura di un soggetto o di una sceneggiatura, quella misteriosa e complessa forma di "testo scritto" che, negli stessi anni, Pier Paolo Pasolini definiva come una «struttura che vuole essere un'altra struttura».

Parlando delle sue prime sceneggiature scritte con Fellini, Pinelli ricorda:

Il sistema allora era prima di mettersi a scrivere, di fare quella che si chiamava l'esplorazione: a Napoli, Genova, Trieste [...] Le sedute anche queste [fatte] molto di chiacchiere, di risate, di storielle, di avventure, di racconti di avventure, di incontri, letture. Chi aveva letto un qualche libro interessante lo raccontava agli altri, insomma, e poi si parlava anche del soggetto, come succede in quei casi lì: è una specie di gioco del tennis, ci si tramandava le idee.

Dopo di che la stesura del trattamento l'ho sempre fatta io e dopo la sceneggiatura veniva divisa secondo le tendenze, secondo anche i gusti, se io preferivo sceneggiare questo, quell'altro un'altra cosa, poi dopo venivano messe insieme, si discutevano insieme, ciascuno correggeva, oppure proponeva correzioni al lavoro dell'altro, insomma lavoro collegiale²⁸.

Nel 1960, il regista André Delvaux aveva girato per la televisione belga *Fellini*, un documentario in quattro parti che ripercorreva la vita del grande maestro, dagli esordi a *La dolce vita*²⁹. Questo suggestivo ritratto a più voci, in cui il nome di Flaiano trova più spazio, è stato trasmesso per la prima volta in Italia in concomitanza con la messa in onda di *Felliniana*.

Intervistato da Delvaux, il regista raccontava come procedeva il suo lavoro:

Quando comincio a avere un'idea, del tutto confusa, ma così abbastanza pressante, di quello che possa essere il mio nuovo film ne parlo, senza drammatizzare, così, con un certo distacco, come se stessi per dare una notizia indifferente, con Flaiano e Pinelli. In quel momento lì, cerchiamo di organizzare le nostre sedute nella maniera meno drammatica, cerchiamo di vederci meno possibile, comunque quando ci vediamo cerchiamo di far sì che non ci sia quell'atmosfera molto pesante di lavoro.

Si chiacchiera, si chiacchiera su questo tema, si sviluppa, poi quando la faccenda comincia ad avere una traccia precisa, allora, molte volte, il lavoro viene diviso, Pinelli scrive certe scene, Flaiano delle altre, io delle altre, ma cerchiamo di lasciare a questa creatura che è il film, nella sua fase di copione, la libertà più ampia, cioè cerchiamo sempre di non cominciare a mettere dei binari ben precisi, anche perché io non saprei lavorare con una sceneggiatura estremamente ben costruita, estremamente rigorosa. Io a quel momento lì non mi divertirei più. Ho bisogno proprio che ci sia un margine molto elastico, non dico all'improvvisazione, ma all'arricchimento di un personaggio di una situazione, all'arricchimento e ai colori che a questa storia si aggiungono inevitabilmente facendo il film.

Insomma io penso che non è un buon sistema, secondo me, arrivare in un teatro di posa o davanti ai tuoi attori per dare carne alla tua storia con un intransigentissimo e inamovibile limite. Cioè: «Questo è quello che si è fatto a tavolino e questo è quello che bisogna realizzare». No, io credo che, se uno appunto ha quell'umiltà di cui par-

lavamo ieri, se uno lascia aperte le possibilità di nuove aggressioni fantastiche, proprio mentre sta lavorando, tutto questo vada a vantaggio del film.

Anche Pinelli fornisce una sua testimonianza, rispondendo alle domande di Delvaux:

Pinelli: Lavorare insieme vuol dire chiacchierare fra amici, più che fare un lavoro. Per come siamo fatti entrambi, affrontiamo il lavoro parlandone a lungo, abbiamo un approccio graduale al soggetto.

Delvaux: Lavorate qui?

Pinelli: Molto spesso.

Delvaux: Tu siedi alla scrivania?

Pinelli: No, solo quando scriviamo. Siamo più comodi in poltrona, io lì, qui Fellini e Flaiano.

Delvaux: Come vi organizzate, usate un registratore?

Pinelli: No, mai. Parliamo.

Delvaux: Non prendete appunti?

Pinelli: Alla fine, ma non molti. Sviluppiamo le idee, discutendone, poi ci dividiamo il lavoro. Io e Flaiano scriviamo le varie scene, secondo i dettagli concordati insieme. Poi ci rivediamo e ne parliamo, ce le scambiamo.

Delvaux: Senza Fellini, o le fate leggere anche a lui?

Pinelli: Certo ci rivediamo tutti e tre, non appena io e Flaiano le abbiamo scritte.

Delvaux: Nel frattempo Fellini prepara il film...

Pinelli: Sì, comincia a cercare... i posti, gli attori, le scenografie.

Delvaux: Se non sbaglio divide la sua giornata in due: prima va in ufficio dove incontra tutti gli addetti ai lavori, poi lavora con voi alla sceneggiatura.

Pinelli: Ma non è una regola fissa, spesso ci vediamo per giorni, per una settimana... Se una scena è lunga da scrivere, non ci vediamo finché non è pronta.

Delvaux: È sconcertante quanto i film di Fellini siano tipicamente romani: *Il bidone, La dolce vita, Cabiria...*

Pinelli: Non tutti.

Delvaux: Certo.

Pinelli: Alcuni.

Delvaux: I dialoghi sono spesso in romanesco...

Pinelli: Certo viviamo a Roma.

Delvaux: Ma non siete romani.

Pinelli: No, io sono piemontese, Fellini viene dall'Emilia, Flaiano dall'Abruzzo.

Delvaux: Come ha funzionato finora? Il soggetto te lo propone Fellini?

Pinelli: L'idea originale è quasi sempre di Fellini, anche se a volte scaturisce da discorsi, da idee affrontate in qualche lavoro precedente. L'unica volta che si verificò uno strano scambio di idee fu per *La strada*. Io ero tornato da un viaggio nell'Italia settentrionale e dissi a Fellini che avevo una buona idea da proporgli, che riguardava dei personaggi e uno stile nuovi.

Mi rispose che anche lui voleva propormi un'idea. Era la stessa: il mondo dei girovagli, rappresentati con quello stile che avremmo in seguito definito il «realismo magico». Era uno stile che avevo già affrontato per una *pièce* che avevo scritto *La pulce d'oro*, che era proprio un lavoro sul «realismo magico».

Delvaux: Ma i personaggi non c'erano, solo l'atmosfera e l'ambientazione.

Pinelli: No, anzi. Attraversando il Bracco in macchina avevo incontrato due girovagli che erano proprio Zampanò e Gelsomina. L'uomo trainava un carro, come un cavallo, mentre una donna minuta lo spingeva da dietro. Infatti nell'idea originale Zampanò

e Gelsomina dovevano viaggiare su un carro. Poi decidemmo di modernizzarli, di “motorizzarli”. E li dotammo di un’auto.

Le interviste confermano le doti illusionistiche e magiche di Fellini, il suo fascino e le sue bugie, ma anche l’importanza dei suoi collaboratori, fra cui Flaiano. In realtà le due figure per tutta la durata della loro collaborazione, e in fondo ancora oggi, si sovrappongono e si amalgamano, dando luogo a un equivoco perenne, come dimostrano le parole di Alberto Farassino, in una delle ultime interviste di *Felliniana*, per la puntata conclusiva, *Carrellata finale*³⁰.

Come tutti gli altri “testimoni”, invitato a scegliere quella che considerava la più rappresentativa delle scene del cinema di Fellini, Farassino ha indicato una sequenza tratta da uno degli ultimi film del regista, *Intervista* del 1987, in cui due imbianchini sospesi su di una bilancia, si “mandano a quel paese”, mentre sono intenti a dipingere una quinta teatrale di un teatralissimo cielo azzurro.

Farassino dice:

Quel grande telone blu di *Intervista* su cui sono appesi con delle corde dei pittori di Cinecittà che stanno dipingendo e si scambiano una battuta che è insieme sublime e volgare, che è insieme celeste, aerea come quel cielo e bassa come può essere basso il linguaggio di un tecnico, di un operaio di Cinecittà e che mette insieme appunto tutte le facce del cinema di Fellini, lo studio e l’improvvisazione, l’altezza e la volgarità, il cielo e la terra.

Ha certamente ragione Farassino, quella sequenza riassume «tutte le facce del cinema di Fellini, lo studio e l’improvvisazione, l’altezza e la volgarità, il cielo e la terra», ma questa sequenza – felliniana per eccellenza – era già stata immaginata e scritta da Flaiano nella commedia *La conversazione continuamente interrotta*, quindici anni prima del film.

Nel Quadro Sesto de *La conversazione* uno dei protagonisti, il Poeta, appare solo in scena mentre sta scrivendo una lettera. Si tratta di un lungo monologo, inframmezzato dai dialoghi fra il “primo imbianchino” e il “secondo imbianchino” che interrompono l’azione con le seguenti battute:

Primo imbianchino: «Cesare!»

Una lunga pausa.

Secondo imbianchino.: «Che vôi?»

Primo imbianchino: «Vattela a pija’ nder culo!».

Lo stesso dialogo fra gli imbianchini ritorna tre volte, con minime variazioni, per poi concludere la scena³¹.

“Omaggio” o furto da “ladro di cinema”, poco importa. Quella stessa scena teatrale, gli stessi imbianchini, un’identica quinta, la ritualità della ripetizione, persino il nome evocato (Cesare) sono parto della penna di Flaiano, appartengono alla sua ultima commedia.

Scrive Giovanni Russo, in *Ob, Flaiano!*:

Flaiano si era conquistato nel mondo del cinema una posizione di tale prestigio che registi giovani e anziani, fotografi di scena, sceneggiatori anche famosi, si rivolgevano a lui per avere consigli, per far rivedere un testo o un trattamento, per un giudizio su un soggetto. Era come il celebre avvocato di Cassazione a cui si ricorre per

ascoltarne il parere definitivo. Flaiano non ne approfittava. Credo che gli sia rimasta un'aspirazione insoddisfatta, quella di dirigere lui un film, di fare il regista. Qualche anno prima di morire mi parlò di un film che voleva girare negli Stati Uniti (lui amava l'America, la sua vitalità, la sua umanità nuda anche se violenta), tratto mi pare dal racconto *Melampo*, che poi altri hanno realizzato.

Molta gente del cinema potrebbe raccontare come egli fosse ricercato e viziato talvolta, perché tutti intuivano, dietro il brillio delle battute, la sua natura di letterato fine, di artista. Se il cinema gli dette delle soddisfazioni personali, il teatro a cui aveva dato tanta parte della sua versatilità di osservatore del costume e di moralista, di scrittore che concepiva il suo rapporto con la società in termini di satira, e di satira in fondo educatrice, gli dette forse solo amarezze. Il cinema gli era servito per acquistare una indipendenza economica e, infatti, pur non trascurandolo, negli ultimi anni aveva ricominciato a scrivere per il «Corriere della Sera» e per l'«Espresso»: diari, notazioni di costume, racconti, interventi anche nel campo del mondo cinematografico, di cui conosceva la fatuità, e polemiche contro un certo tipo di letterato sempre pronto a far coincidere le idee progressive con la moda del momento. Non aveva in politica posizioni precostituite, tranne il suo amore per la libertà e quindi un anticommunismo non viscerale ma critico, da intellettuale che sapeva capire il valore delle idee e il male che rappresentava il fatto che venissero conculcate. Era contro il conformismo in ogni campo, perché la sua natura era appunto quella di un uomo che amava solo la libertà dell'intelligenza. Se c'era qualcosa che lo qualificava nell'ambiente letterario, era questo suo istintivo rifiuto di onori ufficiali, questo considerare la vita in modo semplice, normale, autentico. Era un antinotabile. Ciò che cercava nella gente erano le qualità umane, la bontà, l'onestà, l'intelligenza non traviata da ambizioni, non ambigua o ipocrita. Naturalmente le trovava assai di rado e ne rimaneva disilluso, in un paese come il nostro, dove chiunque abbia un po' di notorietà o un posto anche non elevato di comando, subito si veste di sussiego e di boria, Flaiano prestava se stesso alle peggiori incomprensioni ed equivoci.

Divertiva e si divertiva, e in Italia non si può fare il letterato e lo scrittore divertendosi, bisogna per forza darsi delle arie, un tono. Flaiano non si dava arie, non era in questo senso presuntuoso, anche se aveva un grande amor proprio; aveva anzi una concezione di quello che è il compito dello scrittore, dell'artista, così elevata che talvolta finiva per sembrargli irraggiungibile, sicché spesso preferiva consumare in una battuta le scintille splendenti della sua intelligenza. Ed era questa credo la ragione vera della sua infelicità. Di lui si è detto e scritto che era malinconico, ma la sua non era malinconia bensì insofferenza, insicurezza. Certo, talvolta in lui la malinconia prevaleva; ma non era così frequente come sembrava. Flaiano amava la gente, i viaggi. Talvolta ti cercava, veniva a cena con te, sembrava apprezzare le cose che gli dicevi e con cui ti sforzavi di intrattenerlo, di pungolarlo, ma in certe occasioni poteva diventare impaziente, cominciava a distrarsi, a canticchiare e d'improvviso ti salutava e spariva. La cosa più piacevole che potesse capitare era una serata al caffè o al ristorante quando era in forma e aveva voglia di chiacchierare: la serata filava tra uno scoppietto di battute e di paradossi da cui si era letteralmente travolti. A volte spariva per mesi, e si scopriva che se ne era andato a Fregene, o aveva cambiato il bar e il ristorante che frequentavamo e si incontrava con amici diversi, o ammiratori anonimi. Aveva l'umano piacere di brillare, di far colpo e, come un altro suo conterraneo abruzzese, l'articolista del «Corriere» Panfilo Gentile, spesso cadeva nella trappola di finti allievi o di interessati adulatori»³².

Subito dopo la pubblicazione dell'*Ob, Flaiano!*, Tullio Kezich, nell'articolo *Io, Fellini, Flaiano e l'aereo che non c'era*, scriveva:

Quasi quarant'anni dopo mi ritrovo nel 1964 sull'aereo Roma-Los Angeles. Dove non c'ero, seduto accanto a Ennio Flaiano, schiumante di rabbia per essere stato messo in turistica mentre Fellini e Angelo Rizzoli con annessi cortigiani stanno viaggiando in prima classe. La falsa notizia che mi riguarda affiora in mezzo alle chiacchiere di un paio di inattendibili testimoni ai quali il bravo Giovanni Russo ha dato troppo credito nel suo aureo libretto *Ob, Flaiano!* (Avagliano Editore). Pagine quelle riferite a Fellini, traboccanti di titoli e riferimenti sbagliati. Il film *Boccaccio '70* è intitolato *Bevete più latte* e tra i registi viene erroneamente elencato Pasolini; la Saraghina viene trasferita in *Amarcord* anziché in *8 e 1/2* e il doppio finale dello stesso film è raccontato a pera; l'invenzione del suicida Steiner in *La dolce vita* viene attribuita a Flaiano mentre si sa che fu Tullio Pinelli a rievocare in questa figura il suo compagno di scuola Cesare Pavese; Federico viene indicato come aiuto regista in *Luci del varietà*, del quale invece fu co-autore con Lattuada, e di Ennio si dice che nel film aveva una piccola parte (non è vero, Flaiano recitò in *Mio figlio professore* di Castellani). Per aggiungere nuovi laurei alla gloria dell'autore di *Un marziano a Roma* Fellini viene presentato come un ladro di idee e il suo sceneggiatore diventa il derubato, mentre fu sempre scritturato, accreditato e compensato proprio per fornire idee e sottobraccio con il grande regista da *genius loci* dei caffè di via Veneto assurse a celebrità internazionale. In tal modo si ignora quella punta di paranoia che fu una componente della difficile e accattivante personalità del nostro. Rilevo tutto per constatare che le false notizie, vedi quella su Fellini presunto colpevole di aver fatto viaggiare Flaiano in turistica, resistano al tempo e alle smentite. Negli anni ho scritto varie precisazioni in proposito e il risultato è che adesso su quell'aereo ci sono finito anch'io. A ripensarci è forse un peccato che non sia andata così. Se fossi stato davvero là, ne avrei approfittato per rabbonire l'amico Flaiano, impedendo che lo stupido equivoco producesse la rottura con Fellini e la valanga di pettegolezzi che ne derivò³³.

La diatriba fra i testimoni e i reduci rimarrà nel tempo³⁴: nel 1996 Kezich aveva pubblicato un altro articolo, intitolato *Ma Fellini non trattò Flaiano da cameriere*³⁵, una «delle varie precisazioni in proposito» che hanno finito per condurlo «su quell'aereo».

In *Io, Fellini, Flaiano e l'aereo che non c'era*, Kezich non se la prende con il «bravo Giovanni Russo», ma semmai con «un paio di inattendibili testimoni», verifica giustamente i refusi e le confusioni e ricorda che Flaiano fu «sempre scritturato, accreditato e compensato» e che «sottobraccio con il grande regista da *genius loci* dei caffè di via Veneto assurse a celebrità internazionale». Senza voler «aggiungere nuovi laurei alla gloria dell'autore di *Un marziano a Roma*», forse Flaiano un po' di notorietà l'aveva già di suo, poiché, ancor prima di conoscere il Maestro riminese, aveva vinto il primo Premio Strega e un Nastro d'Argento per il suo soggetto cinematografico d'esordio.

La presenza di molti seguaci inattesi e a volte inattendibili ha contribuito a produrre ulteriore confusione: una tendenza che fa sì che il giornalista o il politico che voglia rafforzare il suo pensiero spesso aggiunga a un suo concetto la classica frase «aveva ragione Flaiano» o «come diceva Flaiano»³⁶. Se si effettua una ricerca sulle pagine dei nostri quotidiani, lo scrittore è spesso nominato con

questo genere di frasi, sia nell'elzeviro di spicco che negli articoli di costume, spesso citato a sproposito, quasi sempre banalizzato³⁷.

Questa tendenza era stata denunciata fin dal Convegno *Ennio Flaiano e il tempo del Mondo*, tenutosi a Pescara nel 1989. A tal proposito Renato Minore scriveva: «[Flaiano oggi è] uno scrittore bagnato da una insospettata fortuna postuma»³⁸ colmo di «amici acquisiti [...] della penultima ora [...] lodano, lodano, lodano. Approvano, approvano, approvano»³⁹. Tutto questo aveva portato Minore a desiderare una sorta di *imprimatur* di autenticità, una «flaianite» *ante litteram*, per distinguere gli autentici amanti dagli esegeti dell'ultima ora.

A distanza di oltre dieci anni Pierluigi Battista, recensendo l'*Ob, Flaiano!* di Giovanni Russo in un articolo intitolato *Difesa di Flaiano contro la flaianite*, tornava sull'argomento:

La «flaianite» essendo l'irresistibile tendenza a ridurre Ennio Flaiano a una macchina formidabile di battute e calembours, motti arguti ed epigrammi salaci, a un maniaco dei giochi di parole, un fatuo battutista da caffè da citare e saccheggiare come repertorio di frizzi e lazzi buoni per far bella figura in società. Un disconoscimento delle ragioni profonde che fanno di Flaiano un grande della cultura italiana dell'Italia repubblicana, un irregolare colto e sensibile che seppe bucare con irriverenza e intelligenza il pallone gonfiato del conformismo nazionale, la corazza di luoghi comuni e di tic mentali, di banalità e di codardia che ha condizionato (e continua tuttora a condizionare) l'italico ceto dei colti. [...] Ma, volendo demolire la riduzione di Flaiano alla macchietta dettata dalla flaianite, Russo spiega l'irritazione per un tenace luogo comune: «Per chi ha letto i suoi libri e l'ha frequentato, aumenta sempre più il fastidio per questa leggenda che s'è creata attorno a lui». Perciò è giusto farla finita con la flaianite, con «quel virus ormai molto diffuso che attacca quasi sempre presentatori radiofonici e televisivi e commentatori di giornali che, citando una battuta che qualche volta non è nemmeno di Flaiano, credono che diventi più efficace o spiritosa se attribuita a lui» un'appropriazione indebita che snatura le ragioni di Flaiano e la sua figura inafferrabile e versatile. Tra l'altro depurata di tutti gli umori aspri che nutrono fino alla fine la «solitudine del satiro»⁴⁰.

Il «satiro solitario», in un articolo intitolato *Le contraddizioni*, pubblicato su «L'Espresso» dell'1 dicembre 1957, aveva così descritto il suo «amore per la libertà»:

L'amore per la libertà, prima fisica, in seguito spirituale e politica, è la sola idea che non mi ha procurato contraddizioni. È per me un amore tanto naturale, forse biologico, che non me ne faccio un merito (o, qui, dovrei dire: una colpa). Da ragazzo ero anarchico, adesso mi accorgo che si può essere sovversivi soltanto chiedendo che le leggi dello Stato vengano rispettate da chi governa⁴¹.

Poco prima di morire, nelle cronache da Venezia per il «Corriere della Sera», Flaiano scriveva: «Rileggevo giorni fa Machiavelli e di colpo ho avuto questa illuminazione: non sono gli italiani che vanno verso la «sinistra», è la sinistra che va verso gli italiani, che sono inamovibili come la montagna di Maometto»⁴².

Nel Convegno *Il cinema di Ennio Flaiano*, tenutosi a Viterbo dal 19 al 22 novembre 2002 in occasione del trentennale della morte, Morando Morandini, riprendendo l'acuta definizione di Lino Micciché⁴³, ha concluso il suo intervento definendo l'intellettuale abruzzese «il suggeritore infelice».

Questa infelicità si ritrova per intero nella *manchette* dell'ultimo libro pubblicato in vita da Flaiano, *Il gioco e il massacro*: «Sarà presto sera e sarete interrogati sull'amore»⁴⁴. Che si possa essere «interrogati sull'amore» non sembra la migliore visione possibile dei rapporti umani, ma un'ulteriore dimostrazione del carattere dello scrittore abruzzese, che gli anni e le delusioni avevano ulteriormente esasperato, fino a portarlo a rivendicare il suo isolamento, chiuso nel cupo *Tevere Residence* di via Isonzo, lontano dal mondo del cinema e dagli italiani «inamovibili come la montagna di Maometto».

Flaiano era stato attratto dal cinema già agli inizi della sua carriera, come rivelano i primi appunti del *Diario notturno*, presi a metà degli anni Trenta:

Quel po' di morale che m'aiuta a vivere l'ho distillata dalle immagini. Il cinematografo mi ha fornito un aiuto prezioso. È nelle pellicole che ho visto trionfare la giustizia e sprofondare l'iniquità, premiare il buono e proteggere la vedova; ma questo sarebbe assai poco se non vi avessi visto anche la vita assumere un ordine formale, strettamente imbrigliato dalle leggi della visione. È dunque sugli schermi (e nei quadri) che la vera vita si svolge, e azioni e reazioni si condensano in ombre e luci, e le filosofie vengono illuminate dalle composizioni, e tutto si svolge come in un sogno prestabilito. La vita quotidiana è così affidata al caso ch'io non solo ne ho paura ma anche ribrezzo. [...]

Dice A: i peggiori fotografi non sono quelli che ritraggono la realtà, che, per il semplice fatto di essere tale è eterna, ma quelli che la filtrano attraverso sentimenti apocrifi e la truccano poi a loro vantaggio.

Risponde B: le opere assolutamente fantastiche sono due volte vere, perché la fantasia ha regole che vanno rispettate; il che non vale per la realtà, affidata al caso e incongruente⁴⁵.

Mentre «la realtà» è «affidata al caso», Flaiano aveva bisogno di un mondo a cui aderire. *Il minore* nel cinema ritrovava un rassicurante «ordine formale», accogliente come la mitica «America del Settecento», favoleggiata in quest'intervista di Carlo Mazzarella:

Per me il cinema è come l'America del Settecento che ha detto all'Europa: «Mandami pure i tuoi rifiuti, le tue squaldrine, i tuoi ladri e i tuoi avventurieri, i tuoi disgraziati e perseguitati e tutti li farò diventare cittadini americani». Così il cinema ha detto alle altre arti: «Datemi tutto quello che voi rifiutate e ne farò qualcosa d'altro» ed ecco che allora subito la letteratura, la pittura, la musica si sono affrettate a dare al cinema tutto quello di cui volevano disfarsi. Ma oggi la pittura è diventata un'astrazione, la musica non ne parliamo, la letteratura si è allontanata dall'uomo, soffocata dalla sociologia, dalle ideologie e da un linguaggio tetro e sibillino. E il cinema, invece, con quelli che erano gli avanzi di un'epoca gloriosa, ha creato qualcosa di vivo e stimolante⁴⁶.

Secondo Giovanni Russo, Flaiano diceva di Fellini: «Mi ha trattato come fossi una bottiglia di coca cola, lui tira dalla cannuccia e aspira» ma è evidente che *il bambino cattivo* era disposto a pagare questo prezzo, pur di appartenere alla famiglia del cinema e di essere, così, dentro la vita e dentro la storia. Ma la sua appartenenza era stata sempre incerta e ambigua, come dimostra quest'altro brano dell'articolo *Le contraddizioni*:

Sono stato tentato anche dalla pittura, dal teatro e dall'architettura, insomma non ho mai avuto le idee chiare sulla mia vocazione. Qualche anno fa, per esempio, credevo

che scrivere per il cinema fosse un nobile impegno, ora sono convinto che rasenta spesso l'irresponsabilità, anzi che questa era la maggiore attrazione sul mio carattere. Da giovane odiavo ogni regola, adesso tento di impormene una o due⁴⁷.

Questo era Flaiano, l'autore teatrale che, mentre lavorava al *Marziano*, dichiarava «se scriverò questa commedia, non sarà di successo»; lo scrittore che, dopo aver esordito vincendo il Premio Strega, aveva rinviato per l'intera vita il secondo romanzo; il giornalista che metteva piede nella redazione de «Il Mondo» solo dopo essere stato rassicurato che «la cosa non sarebbe durata più di sei mesi, un anno»⁴⁸.

Gli impegni esigono il rispetto dei doveri e, per evitare il peso del proprio senso del dovere, il finto pigro/vero insicuro Ennio Flaiano si fingeva sempre “di passaggio”, pur desiderando appartenere. Questa sua incoerenza da “piccolo bugiardo” si è scontrata con la nostra cultura⁴⁹ che, incapace di accettare la sua “anarchia”, il suo essere insomma il *marziano*, ha preferito rimuoverlo o “santificarlo”, piuttosto che studiarlo e conoscerlo⁵⁰.

Lo stesso Flaiano, negli ultimi anni della sua vita, si era vanamente interrogato sul suo destino:

Ricercare dove comincia l'abbandono della lotta e quali ne sono state le cause.

Collegio, abbandono dei genitori, insicurezza familiare. Oppure carattere, indecisione, sensualità. Lavoro lungo e inutile.

Bisogno di sostituire la sicurezza con l'ironia. La donna vista sempre come porto sicuro (immagine della madre) l'amico come fratello (da tradire per punirlo della preferenza materna) il padre come se stesso (già condannato e colpevole)⁵¹.

Per il fato, o per una sorta d'italica ingiustizia, alla morte di Flaiano ha fatto seguito il dilagare di un agiografico risarcimento postumo, che si realizza tramite le sue continue citazioni e la pubblicazione dei suoi scritti, anche quelli più intimi, privati o provvisori⁵².

A proposito delle pubblicazioni degli inediti flaiani, Gian Piero Brunetta nell'articolo *Doktor Mann e Mister Flaiano*, scriveva:

Pur augurandoci che in futuro linguisti, filologi e studiosi di cinema lavorino ancora su questi inediti, e se ne servano per arricchire al massimo il reticolo di rapporti che proietta Flaiano in una dimensione di cultura europea, non sentiamo la necessità di veder pubblicati nei prossimi anni soggetti come *L'épouvantail*, *Incidente a Villa Borghese*, *Vacanze col ladro*, *Gloria da vendere* o *Dramma alla caccia* e neppure la prima versione della *Sposa americana* intitolata *Vee Peeatchaib America?* (*Do you Like America?*). E soprattutto si spera che a nessun filologo venga in mente di pubblicare l'edizione critica dei cinque episodi africani di *Un Dio Nero* e *un Diavolo biondo*. Nelle tre differenti stesure di trecento pagine l'una, naturalmente⁵³.

Flaiano è stato seppellito nel cimitero dell'amata Fregene.

Fra le tante cose rimaste fra le sue carte, lo scrittore ha lasciato anche l'epigrafe per la sua *Lapide*:

Qui giace

Ennio Flaiano

Tra il materiale raccolto

Del suo romanzo inedito

Le memorie di un giorno

Non durano di più⁵⁴.

In realtà, nonostante il suo scetticismo, «le memorie di un giorno» di Flaiano son durate e durano molto di più, nei ricordi e nella stima di quanti lo hanno conosciuto. A riprova, può capitare di leggere, in un'emmeriana domenica dell'agosto 2003, il giorno 24 per l'esattezza, un'intervista di Renato Minore all'americano Gore Vidal, sull'ameno sfondo di Ravello. Dalle pagine de «Il Messaggero», lo scrittore americano, parlando di sé, inaspettatamente racconta ancora una volta «il piccolo e il gran bugiardo»:

Io chiamavo Fellini Fred, lui mi chiamava Gorino, forse pensava che Gore fosse un santo irlandese. Spesso ci capitava di litigare, io sono stato sempre contro il doppiaggio. Gli dicevo: "I tuoi film sono ormai dei quadri e i quadri la gente li va a vedere in pinacoteca, non al cinema". E, da un certo momento in poi, ha fatto quadretti, non opere cinematografiche... Lui mi rispondeva: "Gorino, non posso darti ragione perché ragioni a schemi, non penetri dentro le cose, ti piace la scintillante superficie". [...] Ho scritto la versione inglese di *Casanova* che gli era necessaria per avere i soldi dalla Paramount. Poi quando ha avuto la sceneggiatura e ha avuto il suo compenso di un milione di dollari, non se n'è servito, l'ha buttata dalla finestra e ha fatto il film improvvisando ogni giorno le battute. Questo era Fred, capace di divorziare da quello che è stato il suo collaboratore più prezioso, quell'autentico genio che era Ennio Flaiano. Un mistero. Come un mistero, per me, resta sempre l'Italia⁵⁵.

Mentre Renato Minore intervistava Gore Vidal, nelle sale cinematografiche venivano distribuiti film e documentari su Fellini prodotti in occasione del decennale dalla morte del regista: oltre a *Sono un gran bugiardo* e a *L'ultima sequenza*, al 56° Festival internazionale del film di Locarno (6-16 agosto 2003) era stato presentato *IMAGO – L'immaginario di Federico Fellini*, un documentario televisivo girato sotto la supervisione dell'ormai ultranovantenne Padre Arpa, il gesuita noto consigliere spirituale di Fellini⁵⁶.

Qualche mese prima, ma con colpevole ritardo, le elitarie reti televisive satellitari avevano raccontato *Il segno di Flaiano* (il documentario è stato trasmesso due volte nel febbraio 2003) e commentato i trent'anni dalla morte de *L'uomo segreto*, ma in modo praticamente invisibile, poiché il documentario è un prodotto di Rai International dedicato al mercato estero e in Italia è stato presentato solo in occasione della Mostra del cinema di Venezia 2003.

Nell'articolo *Doktor Mann e Mister Flaiano* Brunetta aveva anche scritto:

Flaiano non è stato un re Mida della sceneggiatura, capace di trasformare in oro cinematografico tutto ciò che vedeva o toccava. L'oro nei suoi scritti per il cinema scorre assieme a molti detriti e materiali limacciosi, anche se di estremo interesse agli occhi dello storico e del filologo. Più passa il tempo più i suoi *fans* più sinceri e più disinteressati rimpiangono che non abbia impedito, per volontà testamentaria, la pubblicazione di molti suoi inediti, che continuano e continueranno purtroppo ad uscire, con inesorabile regolarità, almeno fino al duemila⁵⁷.

Giovanni Grazzini, nell'articolo *I graffi di Flaiano*, riprende questi concetti di Brunetta per dissentire e, infatti, dopo averli definiti un «abbaglio», scrive:

Perché ho parlato di abbaglio? Perché lo stesso Brunetta [...] sottolineando che i suoi scritti sono di estremo interesse agli occhi dello storico e del filologo li vuole diminui-

re. È questo invece il terreno nel quale credo bisogna scavare per cogliere la grande originalità di Flaiano, la sua centralità nella cultura italiana del secondo dopoguerra⁵⁸.

Le parole di Grazzini continuano a chiarire l'importanza di Flaiano: «La qualità di un ingegno inteso con lucidità e slancio creativo a rappresentare le crisi d'identità, a conoscere la realtà del suo tempo, a deriderla e a separarsene»⁵⁹.

Il controverso Flaiano, comunque, forse finalmente dorme sereno.

La sua famiglia si è ricomposta nel piccolo cimitero di Fregene⁶⁰, dove Ennio riposa con la figlia Luisa, morta nel 1992, e con la moglie Rosetta, che gli era sopravvissuta per quasi trentun anni, prima di scomparire alla fine dell'ottobre del 2003⁶¹. Nei pochi giornali che hanno riportato la notizia della sua morte non è mancato il riferimento alle «polemiche» suscitate da Rosetta, che mai aveva accettato la cittadinanza onoraria pescarese – lei che «era di Vigevano» – e che non aveva voluto donare l'archivio di Flaiano alla città natale di Ennio, preferendole la perfida Lugano dov'era vissuta per oltre cinquant'anni.

NOTE

¹ *Diario notturno* nel 1994; *La solitudine del satiro* nel 1996; *Diario degli errori* nel 2002; *Autobiografia del Blu di Prussia* nel 2003; *Le ombre bianche* nel 2004.

La Bompiani alla fine degli anni Ottanta aveva pubblicato, in due volumi, le *Opere* dello scrittore, nell'edizione curata da Maria Corti e Anna Longoni. Mentre il primo volume, *Opere. Scritti postumi*, di cui sono uscite tre ristampe (1988, 1990, 1996), è stato ripubblicato in edizione economica nel 2001, il secondo, *Opere. 1947-1972*, edito nel 1990, è ormai esaurito da tempo, seppur ancora in catalogo. Da tempo Bompiani ne annuncia l'edizione economica. Adelphi sta ripubblicando l'edizione curata da Maria Corti e Anna Longoni.

² La collana contiene circa ottanta titoli dedicati a diversi autori, da Vittorio Alfieri a Cesare Zavattini. Da buon *Invito alla lettura* lo spazio dedicato al cinema si limita alla cronaca degli eventi della biografia flaiana.

³ Lo stesso Flaiano negli ultimi anni di vita aveva previsto il riordino della propria opera, compresi i numerosi taccuini. Da questa operazione nacquero le prime collezioni di appunti e notazione, edite dalla Rizzoli in una collana *ad hoc*, *Opere di Ennio Flaiano*, che aveva avuto inizio nel 1973 con *La solitudine del satiro* ed era andata avanti fino al 1983 con *Lo spettatore addormentato*, a cura di Giulio Cattaneo e di Sergio Pautasso. Ma negli anni Ottanta la vedova Rosetta ha deciso di portare la maggior parte degli archivi di Flaiano in Svizzera, costituendo il Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano.

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.

Come si è già visto, nel Fondo di Pavia, oltre che l'opera letteraria è conservata anche la documentazione relativa al *Melampo*. In un primo periodo, infatti, Rosetta Flaiano aveva donato parte dell'archivio dello scrittore all'Università pavese, tanto che Annalisa Gimmi, in un articolo pubblicato su «Autografo», 1, 2, giugno 1984, scriveva: «Al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia è pervenuta, negli ultimi anni, in momenti successivi, la quasi totalità della produzione dello scrittore e sceneggiatore romano Ennio Flaiano». Nell'articolo la Gimmi anticipava, fra le «prossime acquisizioni del Fondo Manoscritti», «tutte le sceneggiature di Flaiano». Ma queste ultime, assieme a tutto il resto dell'archivio dello scrittore, hanno seguito Rosetta Flaiano quando questa – ricitando le parole della presentazione del Fondo Flaiano – «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».

⁴ MARIA CORTI, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. VIII.

⁵ *Ivi*, p. XXXVIII.

⁶ *Ivi*, p. IX. Nei due volumi delle *Opere* non sono riportati né i soggetti, né le sceneggiature di Flaiano, ma neanche le recensioni cinematografiche e teatrali, che erano state già più volte pubblicate.

⁷ *Ivi*, p. XLII.

⁸ *Ivi*.

⁹ *Ivi*.

¹⁰ *Ivi*.

¹¹ *Ivi*, p. XLIII.

¹² Citando la formula coniata da Giuseppe Rosato per evidenziarne il vuoto lasciato nell'orizzonte culturale. Cfr. GIUSEPPE ROSATO, *Assenza di Flaiano*, "Il ragguaglio librario", dicembre 1986, ora in LUCILLA SERGIACOMO (a cura di), *La critica e Flaiano*, cit., pp. 304-305 e *Assenza di Flaiano: quando il poeta va via*, in AA.VV., *Flaiano oggi. Omaggio allo scrittore nell'anno 25° della morte. Atti del convegno, 17 ottobre 1998*, Pescara, Edians, 1998, pp. 23-30.

¹³ GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 121.

¹⁴ ENNIO FLAIANO, *Opere Scritti postumi*, cit., p. 674.

¹⁵ Nell'intervista *L'italiano non ride. Ennio Flaiano, uno dei nostri rari scrittori satirici, spiega il fenomeno nella letteratura e nella vita*, cit., ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1201.

¹⁶ *Ivi*.

¹⁷ Nell'intervista *Flaiano alla radio della Svizzera italiana* di Giulio Villa Santa. Ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1237. Questa immagine di antico romano deve avere colpito il critico americano Richard Eder che, in occasione della pubblicazione dell'edizione americana dei *Fogli di via Veneto* (*Via Veneto Papers*, Evanston, IL, U.S.A. Marlboro Press, Incorporated 1992), ha scritto: «To read the late Ennio Flaiano is to imagine a bust of Ovid or Martial, placed in a piazza in Rome and smiling about a traffic jam. In his antic, melancholy irony, Flaiano wrote as if he were time itself, satirizing the present moment».

¹⁸ GENO PAMPALONI, *Flaiano: l'uomo e l'opera* in AA.VV., *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera. Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore, 19-20 ottobre 1982*, cit., p. 11.

- ¹⁹ GIUSEPPE ROSATO, *Assenza di Flaiano*, cit., ora in LUCILLA SERGIACOMO (a cura di), *La critica e Flaiano*, cit., p. 305.
- ²⁰ ORESTE DEL BUONO, *Flaiano il marziano*, «La Stampa», speciale «Tutto libri», giugno 1992, ora in LUCILLA SERGIACOMO (a cura di), *La critica e Flaiano*, cit., p. 317.
- ²¹ PAOLO MAURI, *Flaiano caos e genio*, «La Repubblica», 18 novembre 1997.
- ²² PAOLO MIELI, *Cuore di tenebra in Abissinia*, «Corriere della sera», 9 dicembre 2003.
- ²³ LINO MICCICHÈ, *Un cinema senza sceneggiatori*, intervento al Convegno *Scerbo delle mie trame*, Rimini, 31 ottobre 2000, in «Fellini Amarcord», Rivista di studi felliniana, 1-2, ottobre 2001, p. 33. La sottovalutazione dell'apporto di Flaiano nel cinema italiano è confermata, ad esempio, dal modo in cui ci si era riferiti alla sua attività durante il Convegno *Scrittori e cinema tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, tenutosi a Grosseto nell'ottobre del 1995. In quella occasione il nome di Flaiano veniva citato solo due volte: la prima come critico cinematografico (LEONARDO QUARESIMA, in *Fumetti in cellofan*), la seconda come critico teatrale (ALESSIO BRIZZI, in *Brancati e il cinema*, in cui citava un brano della recensione teatrale di Flaiano alla messa in scena di *La governante*, nominando lo scrittore nella nota). Eppure, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Flaiano, vinto il Premio Strega con il suo primo e unico romanzo, aveva firmato circa cinquanta sceneggiature. Cfr. GOFFREDO FALASCHI (a cura di), *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60. Atti del Convegno di Studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi*, Firenze, Giunti, 1997, p. 108 e p. 128.
- ²⁴ Suso Cecchi d'Amico ricorda: «Flaiano, che era fegatoso, quando leggeva sui giornali di Fellini che pretendeva di improvvisare, ci stava male, perché sapeva che invece dietro c'era una sceneggiatura grossa così». In GIULIANA MUSCIO, *Scrivere il film*, cit., p. 77.
- ²⁵ DIANA RÜESCH, *Introduzione*, in ENNIO FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., pp. XIV-XV.
- ²⁶ ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *Flaiano era un'altra cosa*, in *Altre Lune*, cit.; ora in LUCILLA SERGIACOMO (a cura di), *La critica e Flaiano*, cit., p. 307.
- ²⁷ Cfr. nota 32 Cap. 6.
- ²⁸ Pinelli ha collaborato con Fellini anche alla stesura del suo ultimo film: *La voce della luna*. Sempre in *Felliniana*, lo sceneggiatore, riferendosi a questa esperienza, ricorda, *au contraires*: «Lui seduto là, io seduto qui, abbiamo lavorato a *La voce della luna* sempre in contrasto, sempre cedendo una cosa io, cedendo una cosa lui, eravamo arrivati a fare un soggettino, un soggetto, e io pensavo di fare come s'era sempre fatto, cioè dal soggetto passare a un trattamento e dal trattamento passare a una sceneggiatura, cioè ancora un lungo lavoro di sviluppo, di maturazione. Invece un giorno mi ha detto: "Senti, io ho già fatto battere a macchina questo soggetto come una sceneggiatura, colle divisioni delle scene, mi basta così". Gli ho detto quello che ho detto a voi adesso: "Ma di tutto quel lavoro che facevamo, eravamo soliti fare?" [E lui mi ha risposto:] "Io adesso non lavoro più così. Io adesso il film lo faccio sul set, girando"».
- ²⁹ Le quattro puntate di *Fellini* di André Delvaux si intitolano: *La sua infanzia e i suoi debutti, I suoi primi film, I suoi film con Giulietta Masina Fellini e La dolce vita e il neorealismo*.
- ³⁰ *Felliniana* è suddivisa in nove puntate: *Polvere di Rimini, Quel treno per Roma, Federico in città, È nata una stella, La linea d'ombra, Tirate sul regista!, Il mestiere del genio, Silenzio e Passerella finale*.
- ³¹ ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., pp. 1147-1151.
- ³² GIOVANNI RUSSO, *Oh, Flaiano!*, cit., pp. 14-16. Chissà a chi si riferisce Giovanni Russo, parlando di «finti allievi?»
- ³³ TULLIO KEZICH, *Io, Fellini, Flaiano e l'aereo che non c'era*, «Corriere della Sera», 23 febbraio 2002.
- ³⁴ L'impossibilità di porre la parola fine alla sequela di attribuzioni e negazioni di paternità (vere o presunte) dei singoli episodi della saga felliniana, tale era il genio del maestro riminese e la sua capacità di circondarsi di abili suggeritori, è confermata dal fatto che il 16 gennaio 2005, dalle pagine del «Corriere della sera», Luigi Malerba rivendica di essere l'ispiratore della scena di Anita Ekberg nella Fontana di Trevi. Lo scrittore, intervistato da Paolo Di Stefano in occasione della riedizione del suo libro d'esordio, *Le lettere di Ottavia*, già pubblicato anonimo in forma di romanzo epistolare, tra il febbraio e il novembre 1956 su «Cinema Nuovo», ricorda che Ottavia, la protagonista del suo racconto, è una ragazza di provincia coinvolta in vario modo nella lavorazione di un film, *Dolce amore*. Fra produttori cinematografici e grosse macchine americane, Ottavia, per acquisire un po' di notorietà,

tintasi i capelli di rosso si immerge nella Fontana di Trevi, creando scandalo fra turisti, fotografi e carabinieri.

Evidenti le affinità anche con il contemporaneo *Un amore a Roma* di Patti, indirettamente confermate da Di Stefano quando descrive Ottavia come «una povera provinciale pronta ad abboccare a ogni promessa. Il mondo, però, è quello: finti lustrini, cannibali e paparazzi tra Via Veneto e Piazza di Spagna».

Lo stesso giorno, sempre sul «Corriere della sera», Giovanni Russo, intervistato da Claudia Provvedini, ipotizza, invece: «Ma forse fu Flaiano a copiare se stesso», ricordando le affinità fra la scena di Fontana di Trevi e «quella ideata da Flaiano in *Tempo di uccidere*», in cui «si parla infatti di una bella donna, una ragazza etiopie, una “forza della natura” che si immerge ed invita ad entrare in acqua un uomo, un ufficiale italiano, che aveva, diciamo, problemi esistenziali».

Il giorno dopo, sempre sul «Corriere della sera», replica a entrambi Tullio Kezich, con l'articolo «*Dolce vita*», una foto ispirò Fellini, il cui sottotitolo recita: «Chi suggerì a Fellini la scena cult de *La dolce vita*? Luigi Malerba sostiene che il suo romanzo d'esordio ispirò il regista, Giovannino Russo pensa invece che lo sceneggiatore Flaiano “copiò” se stesso. Tullio Kezich formula una terza ipotesi».

Nell'articolo Kezich ricorda: «Ai bei tempi del cinema romano, cinquant'anni fa, non potevi passeggiare per via del Babuino senza incontrare qualcuno dell'ambiente che si affrettava a dirti: “Fellini mi ha rubato un'idea”. Quando Federico annunciò il film (poi non realizzato) *Viaggio d'amore*, che evocava la sua corsa a Rimini al capezzale del padre morente, ricordo di aver sentito protestare almeno tre o quattro fra sceneggiatori e registi: “È mio padre che è appena morto, ho fatto male a raccontarglielo”. La protesta contro il collega scopiazzatore, imitatore e plagiaro era corale. Finì che nella propinqua trattoria di Cesaretto si formò addirittura una scuola di pensiero tendente a indicare in Ennio Flaiano il vero autore di tutti i film del maestro, attribuendogli anche quelli girati dopo che i due si erano tolti il saluto. Secondo Luigi Malerba il regista avrebbe preso l'idea dal suo romanzo *Le lettere di Ottavia*. Mentre Giovannino Russo identifica in un remoto squarcio africano dell'unico romanzo dell'amico Ennio, *Tempo di uccidere*, l'ispirazione del bagno di Anita Ekberg nella Fontana di Trevi».

Kezich continua raccontando l'episodio delle fotografie che Luigi Praturlon scattò ad Anita Ekberg nell'agosto del 1958, un anno prima delle riprese del film quindi, dimostrando che l'immagine di una bella ragazza immersa in una vasca d'acqua accomunava Fellini, Flaiano, Malerba e Praturlon, anche se poi i primi tre, essendo uomini di lettere, si limitarono a scrivere quella scena e il solo paparazzo Praturlon la mise in pratica.

Scrivre poi: «Dopo aver “provato” che Luigi Malerba e Giovannino Russo hanno torto, devo correggermi dicendo che forse hanno anche ragione. Perché Fellini era una specie di grande spugna capace di assorbire i fatti, le immagini e i discorsi che attiravano la sua attenzione, bravissimo nel trattenere ciò che gli serviva ricreando il tutto sotto il segno di una geniale visionarietà. Per cui davanti ai suoi film finivi sempre per ritrovare qualcosa di tuo. È capitato anche a me, figuriamoci. Del resto, se vogliamo parlare di plagi più o meno inconsci, pochi ricordano che *La dolce vita* prima di diventare il più noto degli emblemi felliniani fu il titolo di una commedia fatta rappresentare nel 1912 da Arnaldo Fraccaroli. Il quale non protestò solo perché quando uscì il film era morto da tempo».

Non si può non essere d'accordo su come si concluda l'articolo di Kezich, con buona pace di Arnaldo Fraccaroli e di tutti i creatori di sogni, da Fellini a... Flaiano.

³⁵ TULLIO KEZICH, *Ma Fellini non trattò Flaiano da cameriere*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1996.

³⁶ Ultima occasione in sede di stesura è l'ottimo Curzio Maltese, che nel «Venerdì di Repubblica», 9 maggio 2003, 790, p. 18, chiosa un suo articolo, scrivendo: «Aveva ragione Flaiano, molte cose si vedranno in Italia, ma non l'applicazione della “legge uguale per tutti”». Il «Venerdì di Repubblica» non si smentisce, come dimostra il numero 821/822 del 19 dicembre 2003, p. 219. In questo caso è Stefano Bartezzaghi a scrivere: «Esempio che mi ricorda certe battute crudeli di Flaiano sul vecchio Cardarelli: “Il più grande poeta italiano morente” o “L'ultimo poeta deca/dente”». È difficile credere che Stefano Bartezzaghi abbia frequentato Flaiano, morto oltre trent'anni fa. Mentre la prima battuta è stata spesso riportata da Giovanni Russo e da altri (anche se Russo l'attribuisce a Renato Mazzacurati, uno dei pittori della “scuola romana”), la seconda sembra l'abile forzatura di un valente enigmista in cerca d'effetto natalizio e non opera dello scrittore abruzzese, soprattutto per l'uso della “barra”, assai raro nella scrittura flaianea.

- 37 Le edizioni abruzzesi di alcuni quotidiani sono colme di “flaianite” e leggendole si incorre nel nome dello scrittore persino negli articoli che parlano di cronaca spicciola, quali la modifica del traffico cittadino o l’apertura di un giardino comunale. D’altronde la città di Pescara è riuscita a dedicare a questo suo figlio presto emigrante un Premio, un bar, un Club, un’Associazione Culturale, un’Accademia Teatrale, un Istituto Multimediale Internazionale, un piazzale e l’Auditorium dove si riunisce il Consiglio Comunale.
- 38 RENATO MINORE, *Artigiano del Mondo*, cit.
- 39 *Ivi*.
- 40 PIERLUIGI BATTISTA, *Difesa di Flaiano contro la Flaianite*, «La Stampa», 20 febbraio 2002.
- 41 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 562.
- 42 *Ivi*, p. 719.
- 43 Cfr. p. 255.
- 44 Sono le ultime parole di *Oh Bombay!* (ENNIO FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, cit., p. 734).
- 45 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., pp. 8-9.
- 46 GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, cit., p. 40.
- 47 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 561.
- 48 Chissà chi, fra Fellini, Flaiano e Pinelli, aveva scritto la definizione che Alan Steiner/Cuny dà di se stesso, ne *La dolce vita*: «Io sono troppo serio per essere un dilettante, ma non abbastanza per diventare un professionista?»
E chissà chi aveva ispirato quella battuta?
- 49 In cui il “gran bugiardo” mondo del cinema con le sue lusinghe l’ha fatta da padrone.
- 50 Ma sempre contraddicendosi: nel 1987 con *L’inchiesta*, il soggetto rifiutato da Franco Zeffirelli più di quindici anni prima, Ennio Flaiano e Suso Cecchi d’Amico hanno vinto il Nastro d’Argento per il miglior soggetto originale.
- 51 È un appunto tratto dal *Don’t forget*, il taccuino scritto fra l’inverno del 1967 e la primavera del 1972. Ora in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 417.
- 52 Dalla metà degli anni Ottanta in poi sono stati pubblicati sette volumi di soggetti e sceneggiature di Flaiano.
- 53 GIAN PIERO BRUNETTA, *Doktor Mann e Mister Flaiano*, «La Repubblica», 5 gennaio 1990. Brunetta parla di «Diavolo biondo», ma probabilmente è un assonanza con il titolo italiano del film di Glauber Rocha. In una delle lettere, Moser aveva scritto «diavolo bianco».
- 54 ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 209.
- 55 RENATO MINORE, *Gore Vidal: «Italia, sei un bel mistero»*, «Il Messaggero», 24 agosto 2003.
- 56 *IMAGO – L’immaginario di Federico Fellini* è un documentario di Leopoldo Antinuzzi e Alessandro De Michele, con la supervisione di Padre Arpa, che contiene immagini di repertorio e numerose interviste, fra cui quelle dello psicoanalista Mario Trevi, di Tonino Guerra, di Rinaldo Geleng, di Olimpia Carlisi, di Gianfranco Angelucci, di Andrea Zanzotto e di Luca Canali, che il comunicato stampa del film definisce: «Collaboratori e compagni fraterni in molti film».
- 57 GIAN PIERO BRUNETTA, cit.
- 58 GIOVANNI GRAZZINI, *Scrittori al cinema*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 105-106.
- 59 *Ivi*, p. 106.
- 60 Da dove voleva strapparla, contro le sue ultime volontà, il sindaco di Pescara, poiché la città ne reclamava le spoglie e solo la caparbietà della novantenne Rosetta è riuscita a impedire questo ritorno del figliol prodigo.
- 61 Poco dopo la morte di Rosetta Flaiano, Giulia Massari, la segretaria de «Il Mondo» ha scritto un affettuoso ricordo della donna per il terzo volume di *Italiane*, un’iniziativa del Ministero per le pari opportunità, pubblicata in Roma, a cura della Presidenza del Consiglio dei Ministri, nel 2004. Si è ritenuto opportuno riprodurre questa testimonianza. «Non ho visto molto, nei tanti anni che l’ho conosciuta, Rosetta Flaiano, ma ho visto molto suo marito Ennio, per ragioni di lavoro (eravamo assieme al Mondo di Mario Pannunzio) e di affetto. Ma era importante frequentarla, conoscerla! Rosetta apparteneva alla rara specie delle donne, delle persone, che si annullano in un altro, o in un’altra. Questa specie potrà forse apparire aureolata di sacrificio, ma non si può chiamare sacrificio ciò che si sceglie, si preferisce, o si accetta con una specie di orgoglio. Si tratta di una prerogativa di alcune persone, soprattutto donne.
La studentessa Rosetta Rota, nata a Vigevano nel 1911, arrivata a Roma con una borsa di studio che le permise di andare a studiare matematica all’Università di Roma, qui si laureò, nel 1933, in

matematica pura, e, l'anno seguente, in fisica, con una tesi sulle applicazioni del calcolo delle probabilità. Due lauree molto brillanti, che la fecero accogliere con entusiasmo dai "fisici di via Panisperna", Enrico Fermi, Bruno Pontecorvo, Franco Rasetti, Emilio Segré. Un periodo importante, dunque, nella vita della ragazza di Vigevano, ma purtroppo interrotto dalle leggi razziali, che costrinsero al silenzio alcuni di quegli studiosi. Nel 1936 conobbe l'abruzzese Flaiano, che tornava dall'Etiopia. Lo sposò nel 1940.

Rosetta era graziosa, con degli occhi bruni che guardavano di sotto in sù, come quelli dei bambini, il sorriso melanconico che mai diventava risata, una grazia leggera, che si notava quasi a fatica. Vestiva in modo molto "perbene", le sue camicette, le sue gonne, e tailleur e cappottini, sembrando ignara di quel che faceva il marito, il vivacissimo meridionale che con apparente noncuranza diventava un uomo famoso e importante, sempre al centro dell'attenzione sia per la qualità dell'intelligenza di scrittore che per l'umore scoppiettante di battute e di ironia. Dal matrimonio nacque una bambina, Luisa detta Lelé, con un destino infelice (era cerebrolesa) e a lei Rosetta si dedicò completamente, trascurando tutto il resto, e dunque anche il marito. Questo io non so: un uomo, una donna, capiscono sempre se vengono trascurati, anche per una causa nobilissima, e ne soffrono, non possono fare a meno di soffrirne. Ennio Flaiano, attaccatissimo alla figlia, forse avrebbe voluto più attenzione dalla moglie, ma non l'ebbe, e dunque diventò un po' assente, e dunque cercò altre distrazioni, sia pure passeggiare. La coppia rimase però unita, e non soltanto in superficie. Rosetta insegnava, lui inseguiva il suo destino di scrittore.

Venne una casa a Fregene, orgogliosamente isolata dalle altre, perché per l'uomo la malattia era un fatto da non esibire, ogni sguardo di compassione potendo risultare una ferita: all'amore e all'orgoglio.

Poi, nell'83, fu scelta la Svizzera, sempre per curare la figlia, e venne la completa dedizione a questa causa. Ma Lelé è morta: non vivono a lungo, le creature segnate dalla disgrazia, ma morendo lasciano un segno più forte di quelle nate bene, che raramente appartengono del tutto. Rosetta ha continuato a vivere in Svizzera, come per essere sempre vicina alla figlia, che è lì seppellita. Si è occupata molto dell'opera del marito morto per ricompensarlo.

Ormai ultranovantenne, ricoverata in una casa per anziani, qualche amico, qualche conoscente la andava a trovare. Sembrava pensare sempre ad altro. Era cieca, non poteva più leggere. Forse, ogni tanto, come un barlume, come uno scintillio, le tornava qualche segno matematico. Ma chi poteva dirlo. Aspettava. È morta nell'autunno 2003.

Rosetta Rota Flaiano è stata una donna importante perché ha accettato un antico destino di donna, fatto di pazienza, di rinuncia, di intelligenza, di dolore. Una donna antica? Non credo sia l'aggettivo giusto. Una donna da portare ad esempio, e che in fondo ha vissuto una vita più piena e vera di tante altre.

FILMOGRAFIA*

Pastor Angelicus, 1942

Regia di Romolo Marcellini; soggetto di Luigi Gedda; sceneggiatura di Ennio Flaiano, Diego Fabbri, Andrea Lazzarini e Romolo Marcellini; fotografia di Umberto e Vittorio Della Valle; musiche di Ezio Carabella e Alessandro Cicognini; commento Silvio d'Amico; produzione Cines-CCC.

La danza del fuoco, 1943

Regia di Giorgio C. Simonelli; soggetto Ettore Margadonna; sceneggiatura di Ennio Flaiano, Marcello Pagliero, Francesco Pasinetti; fotografia di Rodolfo Lombardi; musiche di Alessandro Derevitsky; con Paola Barbara, Luisella Beghi, Guglielmo Bernabò, Nelly Corradi, Gustav Diesel, Tina Lattanzi, Carlo Minello, Jone Salinas, Guglielmo Sinaz; produzione: Schermi del Mondo - I.N.A.C.

Una nobile decaduta, vive divisa dal marito, dopo che questi ha dilapidato tutto il suo patrimonio al gioco e, per mantenere la propria figlia, fa la ballerina all'insaputa della ragazza. Quando la fanciulla lascia il collegio, si fida con un aristocratico, ma il caso porta alla luce l'identità della madre, divenuta ormai celebre. Questo fatto suscita un notevole scandalo, mettendo così in crisi il fidanzamento dei due innamorati. Ma all'ultimo momento, riappare il padre della fanciulla, che riabilita la moglie e muore in un duello, riscattando così il proprio onore e quello della figlia.

Il film era stato preannunciato con il titolo *La danza proibita*.

La primadonna, 1943

Regia di Ivo Perilli; soggetto dal romanzo omonimo di Filippo Sacchi; sceneggiatura di Ennio Flaiano, Filippo Sacchi, Ivo Perilli, Emilio Radius e Piero Gadda Conti; fotografia di Tony Frenguelli; musiche di Enzo Masetti; con Anneliese Uhlig, Maria Mercader, Irma Gramatica, Marina Berti, Diana Torrieri e Renato Rascel; produzione: A.T.A.

Nelle parti operistiche Anneliese Uhlig è doppiata da Maria Caniglia e Maria Mercader da Lina Pagliughi.

Il film narra una storia romantica, il cui sfondo è la vita della Scala agli inizi dell'Ottocento. Una fanciulla di provincia, fino ad allora sconosciuta, riesce con successo a debuttare in

* La filmografia è redatta sulla base della visione delle pellicole disponibili. Le indicazioni fra apici nei titoli di testa sono desunti dai film.

un'Opera, sostituendosi – involontariamente – ad una famosissima attrice straniera e riuscendo – sempre involontariamente – a portarle via il giovane amante e protettore. La *primadonna*, ferita nei sentimenti e nella sua dignità, decide di uccidere la rivale, ma poi perdona l'ingenua ragazza, consigliandole di abbandonare l'infido ambiente del teatro e la vita peccaminosa del palcoscenico.

Inviati speciali, 1943

Regia di Romolo Marcellini; «soggetto di Asvero Gravelli / sceneggiatura di Asvero Gravelli / Ennio Flaiano / Virgilio Lilli / Alberto Consiglio / Romolo Marcellini / Giuseppe Castelletti / fotografia di Rodolfo Lombardi / musiche e adattamenti di Mario Ruccione / con Dorothea Wieck / Otello Toso / Maurizio D'Ancora / Liana Serena / Nerio Bernardi / Saro Urzi / Mino Doro / aiuto regista Ennio Flaiano / produzione: CIF-Littoria»

Il film è ambientato in Spagna, durante la guerra civile. In un gruppo di giornalisti italiani che segue le operazioni belliche, c'è un giovane inviato, che s'invaghisce di una donna che egli crede essere una collega. Quando il giornalista viene fatto prigioniero dal nemico, scopre che la donna è una spia dei comunisti, ma lei riesce a farlo fuggire. Dopo la vittoria di Franco, i due s'incontrano di nuovo e questa volta è l'italiano che riesce a liberare la ragazza, sperando di portarla con sé in patria. Un'improvvida partenza li separa di nuovo. In seguito, il giornalista la ritrova in Marmarica, ferita e prigioniera. La ragazza ha capito quanto fosse sbagliata la sua ideologia e si è pentita dei suoi errori, e i due potrebbero finalmente riunirsi felici, ma un proiettile di fuoco ostile la colpisce improvvisamente, uccidendola.

Durante la lavorazione il film è stato via via intitolato *Corrispondenti di guerra* e *Amanti fra le due guerre*.

L'abito nero da sposa, 1945

Regia di Luigi Zampa; tratto dal dramma *The Cardinal* di Louis N. Parker; sceneggiatura di Ennio Flaiano, Gherardo Gherardi, Mario Pannunzio, Riccardo Freda e Luigi Zampa; fotografia di Gabor Pogany e Aldo Tonti; musiche di A. A. Giorgi; con Fosco Giachetti, Jacqueline Laurent, Aldo Silvani ed Enzo Fiermonte; produzione: VI.VA. Film.

La storia è ambientata nella Roma del Rinascimento, dove il capitano di ventura Strozzi uccide il banchiere Chigi, che gli aveva negato la mano della figlia, fidanzata con Giuliano de' Medici, fratello del Cardinal Giovanni. Giuliano viene accusato del delitto e rinchiuso in carcere nell'attesa del processo. Nel frattempo, Strozzi ha la perfida idea di rivelare, in confessione, il suo delitto al Cardinale che, vincolato dal segreto della confessione, è costretto a rimanere in silenzio di fronte ai giudici che sentenziano la condanna a morte del fratello. Ma prima che la condanna venga eseguita, il prelado mette in opera con successo un piano, per cui il capitano confessa il suo delitto alla presenza di testimoni. Giuliano viene liberato pochi attimi prima che il boia possa compiere la sua triste opera.

La freccia nel fianco, 1945

Regia di Alberto Lattuada; «tratto dal romanzo di Luciano Zuccoli / sceneggiatura Ennio Flaiano / Alberto Lattuada / Alberto Moravia / Carlo Musso / Ivo Perilli / Cesare Zavattini / fotografia di Massimo Terzano / musiche di Nino Rota»; con Cesarino Barbetti, Paola Borboni, Leonardo Cortese, Mariella Lotti, Roldano Lupi, Alanova; produzione: Carlo Ponti-Lux.

Durante un concerto, Nicoletta, una donna sposata, rivede una sua antica fiamma, il celebre pianista Bruno Traldi, con cui aveva avuto un'intensa relazione, interrotta dalle casualità del destino. Ma la donna si sente nuovamente attratta dal giovane artista. Il marito capisce la situazione e, non potendo far nulla per opporsi, sconvolto dalla gelosia, decide di

abbandonarla, lasciandola fra le braccia dell'amante. I due decidono di partire insieme, ma Bruno, impegnato in una serie di concerti, sembra volersi sottrarre ad un legame che ne limita la libertà. A fronte dei suoi dubbi Nicoletta lo lascia partire e, sapendo che il marito non potrà mai perdonarla, si suicida.

Nei titoli appare Tina Lattanzi, il cui personaggio fu tagliato in sede di montaggio. La stessa Tina Lattanzi doppia Alanova.

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»; produzione: Pao Film.

Il film offre un quadro della vita romana dopo l'arrivo degli alleati, attraverso il susseguirsi delle avventure notturne di un gruppo di vagabondi e di spostati: "il giovane", "il ladro", "la ragazza", "il signore distinto", "l'americano". "Il ladro" s'introduce in una casa in cerca di refertiva, ma in una stanza disadorna trova "il giovane" che sta per suicidarsi. L'ironico sarcasmo del ladro convince l'uomo a rinunciare all'idea, tanto che i due escono di casa, ormai affiatati, per poi divenire complici in una rapina. Anche "la ragazza", una giovane dattilografa esce di casa in cerca d'avventura, ma in realtà è solo una fanciulla brava e ingenua e, per sua pura fortuna, riesce a scampare a una retata della polizia. Nei vagabondaggi dei protagonisti incontriamo la vita notturna romana, fatta di bar, locali e bische clandestine, dove s'incontrano vittime e ladri. La luce dell'alba disperde questa popolazione notturna e mentre "l'americano" salta su una jeep di passaggio e "il ladro" se la svigna rapidamente, "il giovane" e "la ragazza", tornano assieme a casa, scoprendosi non solo vicini di casa, ma anche in senso affettivo: dalle loro avventure infatti è nata, forse, una storia d'amore.

Il vento mi ha cantato una canzone, 1947

Regia di Camillo Mastrocinque; «Una produzione Audax Film / soggetto A. G. Majano e V. N. Novarese / sceneggiatura e dialoghi V. N. Novarese / A. G. Majano / E. Flaiano / C. Mastrocinque / con Laura Solari / Pietro Bigerna / Virgilio Riento / Alberto Sordi / Galeazzo Benti / Carlo Mazzarella / con la partecipazione di Maria Caniglia / commento e adattamento musicale di Franco Mele / fotografia Arturo Gallea».

È la storia di Paolo, segretario del direttore di Radio Sibilla, che perde il suo posto di lavoro. Per vendicarsi cerca, con la fidanzata Laura, proprietaria di un bar, cantante e ballerina, ed il suo fidato amico Renato, di escogitare un piano per far assumere lui ed il suo gruppo musicale per una trasmissione radiofonica: riescono ad inserirsi clandestinamente sulle frequenze della radio ed a trasmettere un programma di jazz ed altre canzoni. La trasmissione ha un enorme successo ed il commendatore, superate le divergenze dovute a piccole gelosie, diventa socio di Radio Sibilla e scrittura tutta la *band*. Il tutto fra giovani attori esordienti in cerca di notorietà nel mondo dello spettacolo, finte baronesse straniere e congressi di filosofia.

Fuga in Francia, 1948

Regia di Mario Soldati; / soggetto e sceneggiatura di Carlo Musso Ennio / Flaiano Mario Soldati / con la partecipazione di M. Bonfantini-E. Cecchi C. Pavese / fotografia di Domenico Scala / musiche di Nino Rota»; con Folco Lulli, Rosi Mirafiore, Mario Vercellone, Enrico Olivieri, Pietro Germi e Giovanni Dufour; produzione: Lux Film.

Riccardo Torre è un criminale di guerra che scappa di prigione e fugge in Francia insieme al figlio Fabrizio. Insieme raggiungono Oulx, presso il confine, ma qui la cameriere

ra del loro albergo lo riconosce, poiché l'uomo era stato suo datore di lavoro. Per evitare di essere scoperto, Torre è costretto ad uccidere la donna e poi riparte col figlio. In alta montagna ritrovano le tre persone che hanno già incontrato ad Oulx: Gino, Tembien e un suonatore detto «il Tunisino». In un rifugio dove si riparano dalla tormenta, «il Tunisino» riconosce da una foto di un giornale il compagno di viaggio e avverte gli altri. I tre riducono all'impotenza l'uomo e decidono di portarlo in paese per consegnarlo alla giustizia, ma Torre riesce a scappare di nuovo, assieme al «Tunisino». Anche questa fuga dura poco, poiché i due sono sorpresi dagli altri nella casa dove si erano rifugiati. Torre spara, ferendo involontariamente il figlio e poi fugge. Mentre sta per mettersi in salvo, vede un'ambulanza con a bordo il figlio ferito. Fa per avvicinarsi e finalmente viene arrestato. Anche il futuro del giovane Fabrizio è ormai scritto, poiché questi troverà in Tembien un secondo padre.

La cintura di castità, 1949

Regia di Camillo Mastrocinque; soggetto di Ennio Flaiano; sceneggiatura di Ennio Flaiano, Camillo Mastrocinque, Gino De Sanctis; fotografia di Bitto Alberini; musiche di Carlo Rustichelli; con Nino Taranto, Yvonne Sanson, Tina De Mola, Camillo Pilotto e Alba Arnova; produzione: Hidalgo Film.

Il Duca Guiscardo Di Castelgrossa, uomo all'antica, vive nel suo castello insieme alla giovane nipote Diana, che mal sopporta quella vita noiosa. L'atmosfera è finalmente rallegrata dall'arrivo, nel vicino villaggio, di una compagnia di rivista. Ma si tratta di un gruppo di guitti, che sopravvive alla giornata. Yvonne, la *soubrette*, finge di affogare e si fa salvare dal Duca, che la fa trasportare al castello, dove la ragazza è accolta con tutte le attenzioni. La giovane riesce così ad introdurre nella ricca dimora, anche le sue compagne, mentre il capocomico Lucio ed il suo aiutante sono assunti come cuochi. Ma il maggiordomo del Duca, Giovanni, è a capo di una banda di malviventi, e ruba un prezioso gioiello di famiglia, la "cintura di castità". Nell'occasione Lucio dimostra accortezza e coraggio, recupera il gioiello e lo riconsegna al duca, che per compensarlo, decide di finanziare una nuova rivista: *La cintura di castità*. Diana, che si promette a Lucio, ne sarà la protagonista, mentre il Duca scoprirà l'amore con Yvonne.

Luci del varietà, 1950

Regia Alberto Lattuada e Federico Fellini; «soggetto di Federico Fellini / sceneggiatura di Fellini / Lattuada / Pinelli»; fotografia di Otello Martelli; musiche di Felice Lattuada; con Carla Del Poggio, Peppino De Filippo, Giulietta Masina, Folco Lulli, Alberto Bonucci, Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Carlo Romano, Checco Durante, Carlo Mazzarella; Giacomo Furia e Dante Maggio; produzione: Capitolium.

Liliana è una bella ragazza di provincia, che vuole affermarsi nel mondo dello spettacolo. Fugge da casa e si unisce ad una piccola compagnia d'avanspettacolo. Il direttore, Checco, se ne invaghisce e la fa esordire immediatamente. È un esordio fortunato, con tanti applausi, anche perché durante un numero a Liliana scivola un gonnellino. Alcuni giorni dopo la compagnia è invitata a casa di un ricco avvocato di paese, che tenta un approccio notturno con Liliana. Interviene Checco, geloso, e scatena una barabanda al termine della quale tutti i guitti sono cacciati via. Checco e Liliana lasciano la compagnia alla ricerca di un ingaggio favorevole, ma l'unica offerta a Liliana salta per la gelosia di Checco. Questi allora, con i soldi avuti in prestito dalla sua compagna Melina, anch'essa nella vecchia compagnia, tenta di formarne una nuova con altri artisti. Ma prima dell'esordio Liliana lo abbandona e firma un contratto con un impresario colpito dalla sua avvenenza, e a

Checco non resterà che tornare con i vecchi compagni e con Melina, che lo ha perdonato. La compagnia è di nuovo insieme, e sta viaggiando in treno alla ricerca di qualche buona piazza, quando nel vagone appare una bella ragazza. Checco la nota subito, la storia ricomincerà da capo.

Parigi è sempre Parigi, 1951

Regia di Luciano Emmer; «soggetto originale di Sergio Amidei e Giulio Macchi / sceneggiatura e dialoghi S. Amidei / L. Emmer / E. Flaiano / G. Macchi / F. Rosi / J. Remy / J. Ferry / fotografia di Henri Alekan / musiche di Roman Vlad / con Aldo Fabrizi / Ave Ninchi / Franco Interlenghi / Marcello Mastroianni / Lucia Bosè / Giuseppe Porelli / Hélène Rémy / produzione: Fortezza Films / Omnium International du Film».

Una comitiva d'italiani si reca a Parigi per assistere all'incontro di calcio Italia-Francia. Tra gli italiani c'è anche una famigliola composta di madre, padre, figlia e fidanzato, nonché due amici inseparabili. Ognuno di loro spera di ricavare il massimo divertimento dalla breve vacanza. Madre e figlia pensano più che altro ai negozi di moda e ai parrucchieri ma, dopo la felice esperienza in una casa di bellezza, finiranno in un affannoso giro turistico, attraverso locali caratteristici. Il padre, dopo l'usuale visita ai monumenti, si affida al barone, un vecchio amico cialtrone, che dovrebbe fargli conoscere la Parigi sexy, ma, seguendolo, passa il pomeriggio nella bottega di un antiquario e la sera tra ridicole disavventure. Soltanto il più giovane del gruppo, che non si aspettava nulla, troverà l'amore in una ragazza conosciuta per caso. I due, dopo aver passato una serata felice in un piccolo locale notturno, si lasceranno con gli occhi gonfi di lacrime, ma con la promessa di sentirsi ancora.

Guardie e ladri, 1951

Regia di Mario Monicelli e Steno; «soggetto di Piero Tellini / sceneggiato da Vitaliano Brancati / Aldo Fabrizi / Ennio Flaiano / Ruggero Maccari / Mario Monicelli / Steno / fotografia di Mario Bava / musiche di Alessandro Cicognini / con Aldo Fabrizi / Totò / Ave Ninchi / Rossana Podestà / Mario Castellani / Carlo delle Piane / produzione: Ponti-De Laurentiis Golden film».

Ferdinando Esposito (Totò) vive truffando i turisti che visitano i monumenti romani, vendendo false monete dell'epoca di Cesare Augusto. Fra gli altri, truffa anche un autorevole italoamericano, Mr. Locuzzo, ma riesce a sfuggire all'arresto. Sfortunatamente, nel tentativo di farsi consegnare un pacco dono per le famiglie bisognose, s'imbatte proprio in Mr. Locuzzo, Presidente della commissione di beneficenza. Quando l'italoamericano lo riconosce, dà l'allarme e lo insegue, facendosi aiutare dal brigadiere Bottoni (A. Fabrizi), in servizio al teatro. Dopo un lungo e tragicomico inseguimento, Esposito è acciuffato, ma con un'abile trovata, riesce nuovamente a fuggire. Mr. Locuzzo segnala ai superiori del malcapitato brigadiere Bottoni la sua negligenza e questi, rischia di essere severamente punito, se non riuscirà a riprendere il ladro entro sei mesi. Il brigadiere, disperato, si mette subito alla ricerca di Esposito, ma senza successo. Bottoni, sempre più preoccupato del suo futuro, decide di far cadere Esposito in una trappola, e, per farlo, malvolentieri coinvolge la sua famiglia che porta a far amicizia con gli Esposito. Il piano ha successo e, in breve, le due famiglie si trovano legate. Ma il brigadiere non è più certo delle sue intenzioni. Nel momento in cui tutti sono riuniti attorno a una tavola, davanti ad un ricco piatto di fettuccine, Bottoni incontra finalmente il fuggitivo e il dovere, purtroppo, deve essere assolto.

Ma questo lo sa anche Esposito che, finito il pasto, si costituisce, facendosi accompagnare dal suo nuovo amico.

Fanciulle di lusso, 1952

Regia di Bernard Vorhaus; soggetto di Ben Barzman; sceneggiatura di Ben Barzman e Ennio Flaiano; fotografia di Piero Portalupi; musiche di Nino Rota; con Mary Alcaide, Steve Barclay, Brunella Bovo, Estelle Brody, Elisa Cegani, Anna Maria Ferrero, Claudio Gora, Colette Laurent, Rossana Podestà, Roberto Risso, Leopoldo Savona, Susan Stephen e Marina Vlady; produzione: Cines-Riviera Film.

Lorna Withore, una studentessa americana, viene iscritta nell'aristocratico collegio svizzero di Mont Fleuri, dove si trova a disagio, poiché l'ambiente è frequentato solo da viziate ragazzine di buona famiglia. Gianna, la sua compagna di stanza, è come lei fuori luogo, poiché è in collegio solo grazie ad una borsa di studio. Lorna conosce poi due giovani, Greg e Giangiacomo. Pur avendo simpatia per il secondo, Lorna, come tutte le altre ragazze del collegio, non ne ha alcuna stima, poiché questi deve lavorare per mantenersi. Quando la ragazza sta per cedere alla corte dell'avidò e ambiguo Greg, un drammatico avvenimento la riporta alla realtà, riconducendola sulla retta via: la povera Gianna, per essere all'altezza delle sue compagne, ha tentato un furto e, scoperta, ha provato a togliersi la vita. Quest'evento ha fatto maturare Lorna che ha finalmente chiara la falsità di quell'ambiente.

Lo sceicco bianco, 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 / fotografia di Arturo Gallea / musiche di Nino Rota / con Alberto Sordi / Brunella Bovo / Leopoldo Trieste / Giulietta Masina / Lilia Landi / Ernesto Almirante e Jole Silvani / produzione: Luigi Rovere per PDC-OFI».

Due sposi novelli, Ivan e Wanda, sono in viaggio di nozze dalla provincia a Roma. È l'anno Santo. Lui è un piccolo borghese, pignolo e metodico, ed ha organizzato un precisissimo programma per il viaggio, con annessa visita papale, mentre lei è un'ingenua sognatrice e, appena giunta a Roma, lascia di nascosto l'albergo per mettersi alla ricerca dello "sceicco bianco", il protagonista di una serie di fotoromanzi di cui è appassionata lettrice e a cui ha scritto decine di lettere. Wanda riesce a trovare il suo idolo, che sta "girando" sulla spiaggia di Fregene, e si unisce alla troupe. Intanto Ivan, disperato, la sta cercando per tutta la città, nascondendo a parenti e amici romani, con bugie e complicati inganni, la fuga della moglie. Sulla spiaggia di Fregene Wanda è coinvolta in sgradevoli disavventure e scopre che il suo eroe è molto diverso da come lo aveva sognato: è un pover'uomo succube della moglie che le fa ripetute *avances*. Delusa, Wanda rientra a Roma in colpevole ritardo e teme di incorrere nelle ire del marito. Tale è il senso di colpa che tenta di uccidersi in maniera goffa gettandosi nel Tevere, ma viene salvata e portata all'ospedale. Intanto Ivan vive ore d'agitazione, va alla polizia dove lo prendono per matto e passa la notte con Cabiria, una mondana a cui chiede solo aiuto. La mattina dopo i due sposini si ritrovano in albergo, ma Ivan non le chiede spiegazioni: i due, come da programma, devono correre a San Pietro, dove li aspettano i parenti per la visita al Papa. Poi, la loro vita in comune riprenderà.

Il mondo le condanna, 1953

Regia di Gianni Franciolini; soggetto dal romanzo *La biondina* di Marco Praga, sceneggiatura di Ennio Flaiano, Suso Cecchi d'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile, Jean Ferry e Gianni Franciolini; fotografia di Anchise Brizzi; musiche di Piero Piccioni; con Alida Valli, Amedeo Nazzari, Serge Reggiani e Franco Interlenghi; produzione: Film Costellazione, Lux Film-Lux de France.

Una giovane fiorentina, Renata, conduce una vita disonesta e immorale a Parigi, da dove viene espulsa e fatta partire con foglio di via obbligatorio. Presa dalla disperazione la giovane tenta di gettarsi dal treno, ma viene salvata dall'industriale Martelli. Rientrata nella sua modesta famiglia Renata cerca di adattarsi all'ambiente, ma non ci riesce e cerca l'aiuto di Martelli. Con l'appoggio della moglie di lui, Renata entra come indossatrice in una gran sartoria, ma tra la ragazza e il suo protettore nasce un sentimento appassionato e per sottrarsi al pericolo, Renata abbandona la sartoria. Per un momento ella sembra accettare la corte di Franco, un giovane amico di suo fratello, ma intanto ricompare André, che era il suo amante e sfruttatore, e questi le propone di tornare in Francia con lui. Nello stesso tempo André ricatta Martelli, che ha deciso di abbandonare la famiglia per fuggire con Renata. L'industriale sarebbe pronto ad accettare il ricatto, ma Franco, innamorato pazzamente di Renata, uccide il losco André. Renata, di fronte alla tragedia che ella ha provocato, decide di chiudersi in un istituto di suore, dove si dedicherà alla cura dei bambini.

Canzoni, canzoni, canzoni, 1953

Regia di Domenico Paolella; soggetto e sceneggiatura di Alvaro De Torres, Antonio Ghirelli, Carlo Infascelli, Giuseppe Mangione, Ennio Flaiano, Vinicio Marinucci, Giuseppe Patroni Griffi e Domenico Paolella; fotografia di Carlo Carlini e Marco Scarpelli; musiche di autori vari; con Alberto Sordi, Silvana Pampanini, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Marina Vlady, Nino Manfredi, Cosetta Greco, Galeazzo Benti, Erno Crisa, Aroldo Tieri e Delia Scala; produzione: Carlo Infascelli per Roma Film e Excelsa Film.

Un film in cinque episodi: *Signora grandi firme* (una giovane dattilografa, presa dal fascino di una brillante carriera, rinuncia al suo ingenuo amore); *Signorinella* (un vecchio notaio rievoca la sua vita di studente e l'amore per la dirimpettaia del quinto piano); *Bel soldatino* (un militare durante il servizio, si diverte con allegre donzelle... ma una volta rientrato al paese, si rifugia nell'affetto della fanciulla che ama); *Guapperia* (un guappo napoletano uccide la donna che ama, durante il banchetto nuziale, dove ha sposato un altro uomo); *Io cerco la Titina* (un timido giovanotto, dopo aver immaginato e fantasticato l'agognato incontro con la donna dei suoi sogni, la scopre, seduta accanto a lui, nei modesti panni di una collega).

Riscatto (Tu sei il mio giudice), 1953

Regia di Marino Girolami; soggetto di Gino De Sanctis e Marino Girolami; sceneggiatura di Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Gino De Sanctis; fotografia di Bitto Alberini; musiche di Nino Rota; con Folco Lulli, Franca Marzi, Franco Interlenghi, Mirella Uberti, Lauro Gazzolo e Umberto Spadaro; produzione: Hermes Film.

Due reduci, Roberto e Rizieri, alloggiano in una modesta locanda. Durante la notte l'ostessa e il marito vengono assassinati e i due vengono accusati del delitto e condannati a vent'anni di reclusione. Nella cella di Roberto è rinchiuso anche «il Maremmano», che sconta una condanna a venti mesi. È lui il colpevole del delitto ed ha ucciso la donna, dopo aver tentato di violentarla. Di fronte ai due innocenti, il «Maremmano» è colto dal senso di colpa e, durante la confessione, si confida con il cappellano del carcere. Il sacerdote lo spinge ad assumersi le proprie responsabilità, finché il criminale, vedendo Roberto adoperarsi per farlo usufruire del condono, prende coscienza delle sue colpe e confessa il delitto.

Vacanze romane, 1953

Regia di William Wyler; soggetto di Jan McLellan Hunter; sceneggiatura di Ennio Flaiano, Suso Cecchi d'Amico, Jan McLellan Hunter, John Dighton; fotografia di Fritz Planer e Henri

Alekan; musiche di Georges Auric; con Audrey Hepburn, Gregory Peck, Eddie Albert, Tullio Carminati; produzione: Paramount.

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».

Durante un tour europeo, la giovane principessa Anna, erede al trono di un regno immaginario, giunge a Roma. La ragazza mal sopporta la rigida etichetta ed una sera, eludendo i controllori, esce da sola. Poiché il medico di Corte le ha dato un forte calmante, Anna si addormenta per strada, dove la trova, casualmente, il bel giornalista Jeo Bradley, il quale, non riconoscendola, la porta a casa sua, dove la ragazza s'addormenta di nuovo su di un divano. Le notizie raccolte la mattina seguente fanno capire a Bradley chi sia la sconosciuta, per cui il giornalista decide di trarre dall'episodio un clamoroso *scoop*. Esce, infatti, a passeggio con la ragazza, mentre un suo amico si unisce a loro e li fotografa di nascosto. La sera alcuni agenti dall'ambasciata riconoscono la principessa in un locale notturno, ma Bradley e il suo amico riescono a riportarla a casa. Nonostante che tra Bradley e Anna sia fiorito un tenero sentimento, la rigida etichetta porta la giovane a rientrare nell'ambasciata. Il romantico Bradley rinuncia al suo progetto e il giorno dopo, durante una conferenza stampa, restituisce alla principessa le fotografie scattate dall'amico.

Dov'è la libertà, 1953

Regia di Roberto Rossellini; «soggetto di Roberto Rossellini / hanno collaborato alla riduzione per lo schermo Vitaliano Brancati / Ennio Flaiano / Antonio Pietrangeli / Vincenzo Talarico»; fotografia di Aldo Tonti e Tonino Delli Colli; musiche di Renzo Rossellini; con Totò, Vera Molnar, Nita Dover, Franca Faldini, Leopoldo Trieste e Giacomo Rondinella; produzione: Carlo Ponti e Dino De Laurentiis per la Lux Film, Giovanni Amati per la Golden Film.

Salvatore Lojaco, un ex barbiere, dopo ventidue anni esce dalla prigione dove era stato rinchiuso per aver ucciso un uomo che sembrava avesse insidiato la moglie. Non ha più nessuno, visto che anche sua moglie è morta, e ha bisogno di una casa. Capita dapprima in un locale notturno, che viene chiuso, prende poi alloggio presso un affittacamere, ma deve andare via anche da là. Vagando per la città incontra i fratelli della moglie, divenuti nel frattempo ricchi commercianti, che sembrano accoglierlo cordialmente, ma scopre che la moglie lo aveva sempre ingannato, essendo l'amante dell'uomo che lui aveva ucciso. I parenti, che si erano arricchiti durante la guerra con i beni sottratti agli ebrei, prima cercano di fargli uccidere un uomo e poi di fargli sposare una servetta, messa incinta da uno di loro. Disgustato dal mondo che ha trovato fuori della galera, Salvatore decide di tornarsene in prigione, dove riesce ad entrare di nascosto. Quando viene scoperto, ottiene finalmente l'agognata condanna.

Destini di donne, 1953

Regia di Marcello Pagliero, Christian-Jacque e Jean Delannoy; soggetto e sceneggiatura di Ennio Flaiano, Sergio Amidei, Brunello Rondi, Jean Aurenche e Pierre Bost; fotografia di Mario Craveri; musiche di Roman Vlad; con Claudette Colbert ed Eleonora Rossi Drago (episodio *Vittime di guerra*), Michèle Morgan, André Clément, Martine Carol, Raf Vallone e Paolo Stoppa; produzione: Continental Prod. (Roma), Franco London Film (Parigi).

Episodio *Vittime di guerra*: la vedova di un ufficiale americano morto in guerra arriva in Italia per riportarne il corpo negli Stati Uniti. Conosce così Angela, la giovane contadina che ha offerto ospitalità al marito, inseguito dai tedeschi e scopre che la donna ne ha avuto un figlio. L'americana vorrebbe prendere con sé il bambino ma, di fronte al rifiuto della madre, rinuncia e ritorna nel suo paese.

Gli altri episodi sono: *La Santa guerriera Giovanna d'Arco* e *Lisistrata la nemica della guerra*.

I Vitelloni, 1953

Regia Federico Fellini; «soggetto di Federico Fellini / Ennio Flaiano e Tullio Pinelli / sceneggiatura di Federico Fellini e Ennio Flaiano»; fotografia di Otello Martelli, Luciano Trasatti, Carlo Carlini; musiche di Nino Rota; con Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Eleonora Ruffo, Jean Brochard, Claude Farrell, Carlo Romano, Lida Baarova, Enrico Viarisio, Paola Borboni, Arlette Sauvage, Vira Silenti, Maja Nipora, Achille Majeroni; produzione Lorenzo Pegoraro per la PEG Films (Roma) - Cité films (Parigi).

I *vitelloni* sono quei giovani di buona famiglia che passano le loro giornate nell'ozio più completo, tra il caffè, il biliardo, la passeggiata, gli inutili amori, i progetti vani. Nella loro piccola città, i *vitelloni* sono cinque amici: Fausto, Moraldo, Alberto, Leopoldo e Riccardo. Fausto amoreggia con Sandra, la sorella di Moraldo. La relazione non è priva di conseguenze, infatti Sandra aspetta un bambino e, per volere del padre, Fausto deve sposare la ragazza. Ma né il matrimonio, né la paternità gli fanno mettere la testa a posto. Egli, infatti, è sempre un *vitellone*, amante dell'ozio e delle avventure. Tradisce Sandra, corteggiando addirittura la matura moglie del suo principale e, quando viene scoperto, perde l'impiego che il suocero gli aveva trovato. A questo punto, dopo avergli ripetutamente perdonato i suoi tradimenti, Sandra perde la pazienza e va via di casa con il bambino. È un duro colpo per Fausto, il quale finalmente capisce tutto il male che ha fatto a sua moglie. La cerca disperatamente, la trova, si riconcilia con lei, e finisce anche per ricevere una buona dose di cinghiate dal proprio padre. Nel frattempo gli altri amici continuano a trascinare la loro inutile esistenza fatta solo di vitellonate. Il film si chiude con la maturazione di uno di loro, Moraldo, che un giorno decide di partire per Roma, dove forse troverà la sua strada.

Villa Borghese, 1954

Regia di Gianni Franciolini; «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 paraninfo* / *Gli amanti* e *Concorso di bellezza* di Sergio Amidei / hanno collaborato alla sceneggiatura Armando Curcio / Liana Ferri / Ennio Flaiano / Rodolfo Sonego / Age e Scarpelli»; fotografia di Mario Bava; musiche di Mario Nascimbene; con Giulia Rubini, Luigi Russo, Antonio Cifariello, Anna Maria Ferrero, François Périer, Eduardo De Filippo, Vittorio De Sica, Giovanna Ralli, Maurizio Arena e Franca Valeri; produzione: Astoria Film (Roma) – Sigma Vog (Parigi).

Serve e Soldati (la mattina Villa Borghese appartiene ai bambini ed alle loro bambinaie ed è teatro di gustose scenette tra servette e soldatini, fra ufficiali a cavallo e spettacoli di marionette). *Pi-greco* (una studentessa, d'accordo con alcuni compagni, tenta di farsi fotografare col professore di greco in un atteggiamento compromettente per poi ricattarlo; ma la pietosa storia che il timido professore le racconta la fa rinunciare alle sue male intenzioni). *Incidente a Villa Borghese* (un noto avvocato mentre si trova con una sartina, viene aggredito dal fidanzato della ragazza. Solo l'intervento di una guardia lo toglierà dall'imbarazzante situazione). *Gli amanti* (i pensieri di un uomo e una donna mentre si baciano). *Il Paraninfo* (in un caffè della Villa, un sensale di matrimoni organizza le nozze tra una ragazza benestante, ma afflitta da un lieve difetto fisico, ed un povero impiegatucolo. Mentre, per ricavare i maggiori vantaggi economici dall'unione, i genitori discutono fra di loro, i giovani concludono da soli la romantica trattativa). *Concorso di bellezza* (per sfuggire alla polizia una passeggera notturna si rifugia in un *dancing*, dove si sta svol-

gendo un concorso di bellezza. Scambiata per una concorrente, la ragazza viene eletta Miss-Cinema). Lida Buccella riporta tra gli sceneggiatori il francese Bernard Luc, che l'anno prima era stato tra gli autori de *l'Incantevole nemica*, un film diretto da Claudio Gora, alla cui sceneggiatura avevano partecipato Edoardo Anton, Metz e Marchesi, Age e Scarpelli, con la Pampanini, Alberto Sordi e Nyta Dover. Su i titoli della versione italiana non c'è traccia di Bernard Luc, il quale nomina *Amants de la Villa Borghèse* nel suo sito internet (<http://www.bernard-luc.com>).

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»; fotografia di Enzo Serafin; commento musicale di Enzo Masetti; con Gina Lollobrigida, Daniel Gélin, Franco Fabrizi, Raymond Pellegrin, Pina Piovani, Renato Tontini, Gino Buzzanca, Bianca Maria Cerasoli, Ada Colangeli, Vincenzo Milazzo, Riccardo Ferri, Riccardo Garrone, Alfredo De Marco, Aldo Vasco; produzione: un film Ponti – De Laurentiis – Excelsa.

L'azione si svolge durante il fascismo. Adriana è una bella ragazza, succube di una madre immorale e ambiziosa, che le trova lavoro come modella, anche se, in cuor suo, desidererebbe che la figlia trovasse un uomo in grado di mantenere entrambe. Invece la ragazza s'innamora di un autista che dice di volerla sposare, ma poi scopre di essere stata ingannata, poiché l'uomo ha già moglie e figli. Adriana, delusa, finisce per concedersi a facili avventure, ma una sera conosce Gino, un giovanotto di cui s'innamora appassionatamente. Ma questi è un oppositore politico del regime che viene arrestato e tradisce i suoi compagni. Gino, uscito di prigione, è assalito dal senso di colpa per la sua delazione e vorrebbe suicidarsi ed Adriana, pur di dissuaderlo, giunge a rivolgersi ad un funzionario di polizia, di cui era stata l'amante. Ma la storia è ormai giunta al suo epilogo, tutto è vano e, Gino, alla fine, si uccide.

Camilla, 1954

Regia di Luciano Emmer; «soggetto e sceneggiatura Luciano Emmer / Ennio Flaiano / Rodolfo Sonogo»; fotografia di Gabor Pogany; musiche di Roman Vlad; con Gabriele Ferzetti, Luciana Angiolillo, Gina Busin, Franco Fabrizi, Elisabetta Emmer (Cristina Rossetti, la figlia del protagonista) Michele Emmer (Andrea Rossetti, il figlio del protagonista); produzione: Vides Roma, Cormoran Parigi.

Un giovane medico della mutua, Mario Rossetti, vive in un modesto appartamento di periferia, con la moglie Giovanna e due bambini: Andrea e Cristina. Mario, nelle ore libere, continua a studiare per l'esame di specializzazione in chirurgia, tra difficoltà economiche e bambini piccoli e chiassosi. Per mettere un po' d'ordine in casa giunge dal loro paese Camilla, una brava e paziente domestica, che facilmente riesce a conquistare l'affetto dei piccini. Frequenta la famiglia, anche un rappresentante di medicinali, che convince il giovane medico ad entrare in affari con lui. La famiglia passa un periodo di relativo benessere, ma improvvisamente la piccola azienda fallisce. Dopo un momento di crisi l'uomo, superata l'amarezza, torna, con rinnovata energia, alla sua professione.

Vergine moderna, 1954

Regia di Marcello Pagliero; soggetto di Catherina Desege; sceneggiatura di Ennio Flaiano e Mino Guerrini; fotografia di Mario Montuori; musiche di Nino Rota; con Marcello Pagliero, Vittorio De Sica, Gabriele Ferzetti, May Britt, Vittorio Sanipoli, Teresa Pellati, Mirko Ellis, Luca Ronconi, Tina Lattanzi e Angiolo Nosei; produzione: Sirio Film.

Claudia Valli, la figlia di un modesto professore è una ragazza molto ambiziosa, con un fortissimo desiderio d'indipendenza economica dalla famiglia. Aiutata da una sua amica

indossatrice, Annadora, seduce il direttore di un giornale, ma il risultato del suo scaltro comportamento sono solo un paio di schiaffoni ed un ricco assegno. Dopo qualche esitazione, Claudia riscuote l'assegno, per poi dedicarsi a corteggiare il maturo direttore della banca, che prova anche a ricattare. Punta poi su di un produttore cinematografico italo-americano, ma questi le rivela di essere sposato. Dopo un inutile tentativo di riagganciare l'antico fidanzato, diventa l'amante di un maturo milionario brasiliano. Entra in scena a questo punto il giovane fratello di Claudia, il quale, con una clamorosa scenata, le impone di smettere e di abbandonare la mala strada su cui la ragazza su è incamminata.

Tempi nostri, 1954

Regia di Alessandro Blasetti; «testi scelti e coordinati da Suso Cecchi d'Amico e Alessandro Blasetti con la collaborazione di Oreste Biancoli / Lucio De Caro / Filippo Mercati / Augusto Mazzetti / Isa Bartalini»; fotografia di Gabor Pogany; musiche di Alessandro Cicognini, Gorni Kramer e Giulio Cesare Sonzogno; produzione: Cines, Lux Film (Italia), Lux Compagnie Cinematographique de France (Francia).

«Marino Moretti *Scena all'aperto* sceneggiatura di Ennio Flaiano».

Lidia e Ferdinando, ridotti al rango di comparse di Cinecittà, si ritrovano dopo trent'anni e decidono finalmente di vivere insieme.

La donna del fiume, 1954

Regia di Mario Soldati; «soggetto di Alberto Moravia e Ennio Flaiano / sceneggiatura di Basilio Franchina / Giorgio Bassani / Pier Paolo Pasolini / Florestano Vancini / Antonio Altoviti / Mario Soldati»; fotografia di Otello Martelli; commento musicale di Angelo F. Lavagnino e Armando Trovajoli; con Sophia Loren, Gérard Oury, Lise Bourdin, Rik Battaglia ed Enrico Olivieri; produzione: Ponti-De Laurentiis Excelsa-Les Films du Centaure.

La donna del fiume, la bella e orgogliosa Nives, lavora nelle valli di Comacchio. Durante una festa, Gino, un contrabbandiere, approfitta di lei, fingendosi innamorato, per poi lasciarla dopo pochi giorni. A questo punto Nives lo va a cercare, per avvisarlo che le guardie di finanza sono sulle sue tracce e gli dice che aspetta un figlio da lui. Ma, poiché l'uomo la respinge, Nives si vendica, denunciandolo. Gino è processato e condannato, mentre Nives lascia Comacchio e va a lavorare sul delta del Po. Due anni dopo, mentre Enzo, una guardia di palude, la sta avvisando dell'evasione di Gino, il bambino che Nives ha messo al mondo cade in acqua, affogando. Durante la veglia funebre ricompare Gino, con l'intento di vendicarsi per il tradimento di Nives. Ma, durante la notte, l'uomo riflette sulla sua vita e decide di costituirsi, ottenendo dai carabinieri il permesso di accompagnare al cimitero la piccola salma del figlio. Sulla soglia del camposanto Gino promette a Nives che, una volta pagati i suoi debiti con la giustizia, uscirà di prigione e la sposerà.

La strada, 1954

Regia di Federico Fellini; «soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini Tullio Pinelli / dialoghi di Tullio Pinelli / collaboratore alla sceneggiatura Ennio Flaiano»; fotografia di Otello Martelli; musiche di Nino Rota; costumi di Margherita Marinari; con Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovere, Livia Venturini, Gustavo Gorni, Yami Kamadeva, Mario Passante e Anna Primula; produzione: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti per la Ponti-De Laurentiis.

Girando la provincia italiana con il suo spettacolo di strada, il possente Zampanò s'imbatte per caso in una povera e numerosa famiglia contadina, da cui acquista per pochi soldi la giovane Gelsomina, fanciulla mite e graziosa. Violento e possessivo, Zampanò costringe la ragazza ad accompagnarlo nelle esibizioni del suo spettacolo, dove la sbeffeggia sen-

za riguardo, mentre lui spezza catene davanti ad un pubblico incredulo. Sono la timidezza ed il candore di Gelsomina ad impedirle di reagire ai maltrattamenti di quest'uomo rozzo e brutale, ma la ragazza vorrebbe fuggire. Ma un altro zingaro, un funambolo chiamato il "matto", la convince a rimanere. Quando, un giorno, i due uomini vengono alle mani, Zampanò uccide il "matto" e Gelsomina impazzisce dal dolore. Di fronte a questa follia, Zampanò non sa come reagire, fino al giorno in cui si accorge che le frasi sconnesse di Gelsomina potrebbero portarlo in prigione e decide di abbandonarla. Qualche anno più tardi Zampanò scopre che Gelsomina è morta e, di colpo, capisce tutto il male che ha fatto nella sua vita. L'uomo è disperato e – forse – si redime di fronte a Dio, pentendosi dei suoi peccati.

Totò e Carolina, 1955

Regia di Mario Monicelli; «soggetto di Ennio Flaiano / sceneggiatura di Age / Furio Scarpelli / Rodolfo Sonego / Mario Monicelli»; fotografia di Domenico Scala e Marco Trasatti; musiche di Angelo Francesco Lavagnino; con Totò, Anna Maria Ferrero, Arnoldo Foà, Maurizio Arena, Tina Pica, Gianni Cavaliere, Rosita Pisano, Fanny Landini, Nino Vingelli, Enzo Garinei, Guido Agostinelli, Giovanni Grasso, Mario Castellani; produzione: Rosa Film.

In una retata della "buon costume" a Villa Borghese, viene arrestata dall'agente Caccavallo (Totò) una giovane di paese, Carolina. La ragazza aveva ingerito una forte dose di sonnifero e sviene durante l'interrogatorio. Il commissario l'affida a Caccavallo, affinché la porti all'ospedale, poiché l'arresto è stato un errore e il commissario ha paura dello scandalo sui giornali. Caccavallo viene poi incaricato di riportarla a casa e di trovare qualcuno a cui affidare la potenziale suicida. Ma quando i due arrivano al paese, la ragazza confessa al parroco di essere incinta e nessuno dei parenti la vuole, tanto che il poliziotto è costretto a riportarla a Roma. Nel viaggio di ritorno Caccavallo spera ancora di liberarsi della fanciulla e, dopo aver arrestato un ladruncolo, cerca di far fuggire entrambi i prigionieri, pur di liberarsi dell'ingombrante e impegnativa Carolina. Ma la ragazza colpisce l'agente e il ladro, spaventato, fugge da solo, mentre Carolina, pentita, rimane accanto a Caccavallo. Giunto a Roma l'agente si rassegna ai disegni del destino e la porta a casa sua dove, essendo rimasto vedovo, ha bisogno di una donna per accudire la propria famiglia.

Peccato che sia una canaglia, 1955

Regia di Alessandro Blasetti; tratto dal racconto *Il fanatico* di Alberto Moravia; «un film di Alessandro Blasetti da una novella di Alberto Moravia / soggetto e sceneggiatura di Suso Cecchi d'Amico / Alessandro Continenza / Ennio Flaiano»; fotografia di Aldo Giordani; musiche di Alessandro Cicognini; con Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Vittorio De Sica, Umberto Melnati, Margherita Bagni, Memmo Carotenuto e Mario Scaccia; produzione: Documento Film.

Paolo, giovane serio e volenteroso, appartiene ad una cooperativa di tassisti che gli ha affidato una bella macchina nuova. Un giorno la macchina è richiesta da due giovani che si fanno portare al mare, insieme ad una loro bellissima amica. La comitiva fa il bagno, e la ragazza riesce a convincere Paolo a bagnarsi anche lui, ma appena sta per entrare in acqua si sente la sirena antifurto della sua macchina. Inutilmente tenta di acciuffare i due giovani, poi costringe Lina a salire con lui, ma a Roma questa riesce a sfuggirgli. Dovrà perciò risarcire la cooperativa del prezzo della lunga corsa. Dopo alcuni giorni ritrova i tre, ed ancora una volta riesce a far salire in macchina la ragazza. Lina gli racconta una marea di bugie per impietosirlo e, siccome ha accennato alla propria famiglia, Paolo decide di parlare col padre di lei. Questi, dipinto come una candida figura di artista, è in realtà un imbroglione, specializzato nel furto di valigie. Nel frattempo l'ingenuo tassista, innamorato

tosì perdutoamente, decide di fidanzarsi con la ragazza, ma quando scopre che un portasi-garette che lei gli ha regalato è stato rubato al suo capo, Paolo si infuria e decide di troncare i rapporti. Lina e suo padre, per poterlo risarcire dei danni che la ragazza e i suoi complici gli hanno cagionato, tentano un furto su di un filobus, ma è lo stesso Paolo a sventarlo e a denunciarli. I due, però, riescono con abilità a farsi assolvere e quando è lei a confessargli che rubavano per risarcirlo, Paolo, innamoratissimo, l'abbraccia calorosamente e la bacia.

L'amore trionferà.

La fortuna di essere donna, 1955

Regia di Alessandro Blasetti; «Soggetto e sceneggiatura di Suso Cecchi d'Amico / Ennio Flaiano / Alessandro Continenza»; fotografia di Otello Martelli; musiche di Alessandro Cicognini; con Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Charles Boyer, Nino Besozzi, Memmo Carotenuto, Elisa Cegani, Titina De Filippo, Giustino Durano; produzione: Documenta Film (Roma), Le Louvre Film (Parigi).

Antonietta, bella ragazza di famiglia modesta, scopre la propria immagine su di una rivista: la posa in cui il fotografo, a sua insaputa, l'ha ripresa, è alquanto spregiudicata. Il suo fidanzato vorrebbe far causa al fotografo, ma questi le racconta di aver già lanciato nel mondo dello spettacolo molte ragazze, che sono poi diventate indossatrici e dive del cinema. Antonietta si lascia convincere dalla spregiudicata eloquenza del fotografo Corrado e si fa riprendere in costume da bagno, per poi passare la notte con il ragazzo. In realtà i due cominciano ad essere reciprocamente innamorati, anche se Corrado non lo vuol ammettere neanche a se stesso e fa il cinico per posa. Antonietta, per renderlo geloso, si lascia corteggiare dal facoltoso Conte Senetti, specializzato nel lancio di "starlette". Questi le insegna le buone maniere, le fa avere in prestito abiti di lusso e giunge fino a regalarle una preziosissima pelliccia di visone. Corrado comincia ad esser vivamente geloso, anche perché Antonietta favoleggia sulle sue avventure e le prossime fortune. La ragazza arriva a chiedere al Conte di sposarla, ma ad un pranzo si trova di fronte la legittima consorte del Senetti ed è anche costretta a restituire la pelliccia. È una dolorosa, ma salutare delusione, che la induce a rinunciare a quel mondo, che non fa per lei. Antonietta ripiega su Corrado, che in realtà la ama; pur non volendolo ammettere. Dopo una serie di amorose schermaglie, il duello si conclude con un affettuoso abbraccio, che prelude al matrimonio.

Il segno di Venere, 1955

Regia di Dino Risi; «soggetto di Edoardo Anton / Luigi Comencini / Franca Valeri / sceneggiato da Edoardo Anton / Ennio Flaiano / Franca Valeri / Dino Risi con la collaborazione di Cesare Zavattini»; fotografia di Carlo Montuori; musiche di Renzo Rossellini; con Sophia Loren, Franca Valeri, Vittorio De Sica, Raf Vallone, Virgilio Riento, Tina Pica, Leopoldo Trieste, Maurizio Arena, Anita Durante, Peppino De Filippo, Alberto Sordi; produzione: Titanus.

Cesira ed Agnese sono cugine che vivono assieme. Agnese è molto bella, mentre la romantica Cesira è piuttosto bruttina. Ciò nonostante la donna non dispera di trovare l'uomo della sua vita, poiché un'indovina le ha detto che lei è nata sotto il «segno di Venere». Cesira cerca quindi di approfondire ogni conoscenza maschile ed ha così l'occasione di avvicinare sia Romolo, un ragazzo che vive d'espediti, sia Alessio, un uomo più maturo, soprannominato «il poeta», che la attira col suo fare distaccato. Un incidente fortuito le fa poi incontrare Ignazio, un aiutante pompiere, ma costui, conosciuta Agnese, le si dedica completamente. Dopo una cena che riunisce tutti, Cesira riaccompagna a casa Alessio, che però non le dedica alcuna attenzione. Cesira, delusa,

tornando verso casa vede Ignazio e Agnese che si abbracciano. Per scacciare la tristezza, cerca Romolo, ma questi è stato arrestato per un furto. Mentre si profila il matrimonio fra Ignazio e Agnese, alla povera e amareggiata Cesira non rimane che ricominciare a sognare l'arrivo del Principe Azzurro.

L'arte di arrangiarsi, 1955

«Regia di Luigi Zampa / soggetto e sceneggiatura di Vitaliano Brancati»; fotografia di Marco Scarpelli; musiche di Alessandro Cicognini; con Alberto Sordi, Franco Coop, Luisa Della Noce, Gino Buzzanca, Carletto Sposito, Armenia Balducci; produzione: Documento Film. Rosario Scimoni, detto Sasà è un ragazzo sveglio e intelligente, che ha imparato molto presto l'italica arte di arrangiarsi, cosicché a vent'anni è già il segretario del sindaco della sua città. Ma cede alla prepotenza di un guappo, al quale è costretto a consegnare dei documenti compromettenti, dopo averne fatte delle copie. Intanto l'attività dell'amministrazione comunale e del sindaco è complicata anche dall'opposizione dei socialisti, che si battono senza tregua. Sasà, convinto della loro vittoria, passa nel campo avverso, divenendo il braccio destro del loro capo, l'onorevole Toscano, e l'amante della moglie. Toscano attacca gli avversari, ma finisce per essere condannato per diffamazione, poiché Sasà ha distrutto i documenti che aveva rubato, sicché questi può vivere tranquillamente con la sua amante. Allo scoppio della prima guerra mondiale, Sasà, che era un accanito interventista, simula la pazzia per non partire. Decide poi di sposarsi e sceglie una ragazza brutta, ma molto ricca. Siamo ora in epoca fascista e troviamo Sasà divenuto gerarca. Poi, caduto il fascismo, lo ritroviamo convinto comunista. Infine, approfittando della buona fede di una congregazione religiosa, Sasà, riesce a raccogliere i mezzi necessari per finanziare un film, interpretato da una sua protetta. Scoperti finalmente i suoi imbrogli, Sasà tenta di rimediare corrompendo un funzionario, ma il gioco questa volta non gli riesce e finisce in galera. Uscito di prigione lo vediamo riprendere la sua attività, questa volta si è camuffato da tedesco per andare a vendere lamette da barba.

Calabuch (in Italia *Calabuig*), 1955

«Regia di Luis G. Berlanga / soggetto Leonardo Martin / sceneggiatura Leonardo Martin / Florentino Soria / Ennio Flaiano / Luis G. Berlanga»; fotografia di Francisco Sempere, musica Guido Guerrini; con Edmund Gwenn, Valentina Cortese, Franco Fabrizi, Juan Calvo e Felix Fernandez; coproduzione Aguila Films-Films Costellazione.

Lo scienziato George Hamilton è in viaggio per raggiungere una base segreta del Mediterraneo, dove dovrà lavorare ad un nuovo ordigno militare. Ma giunto a Barcellona, nauseato di creare mezzi di distruzione sempre più tremendi, decide di sottrarsi al suo dovere e di nascondersi in un piccolo e sconosciuto paese di mare, Calabuig. Giunto sul posto, si fa chiamare Jorge, celando la sua vera identità. Inizia così la sua integrazione fra gli abitanti di Calabuig, dove si finge un contrabbandiere e conosce Langosta, che lo introduce alla vita semplice ed idilliaca del paesino. Col tempo tutti lo prendono a benvolere e Jorge è veramente felice nella sua nuova vita. Ma, al momento della festa del villaggio l'uomo, per la gara di fuochi d'artificio, costruisce un razzo che, esplodendo in cielo, lascia una scia luminosa in cui appare il nome del paese, così visibile da essere avvistato a diversi chilometri di distanza. Inoltre, nell'entusiasmo della festa, gli è stata scattata una fotografia che svela il suo rifugio segreto. Lo scienziato viene purtroppo identificato dalle autorità e raggiunto dalla flotta americana, che lo riporterà nel suo mondo.

Il bidone, 1955

Regia di Federico Fellini; «soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini / Ennio Flaiano e Tullio Pinelli»; fotografia di Otello Martelli; musiche di Nino Rota; con Broderick Crawford,

Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giulietta Masina e Lorella De Luca; produzione: Titanus (Roma) - S. G. C. (Parigi).

Augusto, Roberto e Picasso (chiamato così per il suo hobby della pittura) sono tre «bidonisti» che vivono compiendo piccole truffe. Dopo un colpo, diviso il bottino, Picasso torna dalla moglie, Iris, del tutto ignara dei traffici del marito, mentre gli altri due vanno a festeggiare. La sera di Capodanno, e i tre sono invitati in casa di un altro truffatore. Qui Roberto è sorpreso a rubare un portasigarette d'oro e il fatto insospettisce Iris, che comincia a capire l'attività di suo marito, il quale, per timore di perderla, lascia la banda. Augusto, il terzo membro della banda, che da molto tempo ha abbandonato la famiglia, imbastisce un'altra delle sue solite truffe per aiutare la figlia, che ha bisogno di denaro ma, portato a termine il colpo, confessa ai suoi nuovi compari di non aver avuto il coraggio di sottrarre i soldi al contadino truffato che aveva una figlia paralitica. A questo punto i due complici non cadono nell'inganno e, dopo avergli trovato addosso il denaro della truffa, lo picchiano ferocemente e lo abbandonano, ferito, in un fossato, in cui Augusto, il mattino seguente, troverà la morte, dopo una lunga agonia, un malinconico calvario.

Terrore sulla città, 1956

Regia di Anton Giulio Majano; soggetto di Giovanni D'Eramo, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa; sceneggiatura di Ennio Flaiano e Ezio d'Errico; fotografia di Gianni Di Venanzo; musiche di Riz Ortolani; con Maria Fiore, Frank Latimore, Andrea Checchi, Ivo Garrani, Ubaldo Lay e Paolo Panelli; produzione: Trionfalcine.

Due pregiudicati convincono Sergio, un ex pugile, a partecipare ad una rapina. Il colpo va a segno ma, mentre i due compari s'impossessano del bottino, Sergio ferma un'altra macchina e uccide il conducente, un tecnico di un laboratorio scientifico. Inizia poi a rovistare febbrilmente nel bagaglio della vittima, ma viene morso da una cavia che gli inietta un pericoloso virus. Alla notizia dell'uccisione del medico tutta la città è in allarme e la polizia cerca di catturare il pericoloso bandito infetto. Sergio, intanto, affronta i due complici per ottenere la sua parte di bottino e i due uomini muoiono, uno è ucciso lottando, mentre l'altro finisce sotto un treno. Sergio ha disperatamente bisogno di nascondersi e cerca rifugio presso due donne, una cantante che tenta di salvarlo ed un'attrice che, minacciata, gli consegna del denaro per farlo fuggire. Ma la polizia riesce a localizzarlo e, dopo una sparatoria in una villa abbandonata, Sergio rimane colpito e muore tra le braccia della cantante che, in realtà, lo ha sempre amato.

L'ultimo paradiso, 1956

Regia di Folco Quilici; «soggetto e regia di Folco Quilici / sceneggiatura Golfiero Colonna / Folco Quilici / commento di Ennio Flaiano / consulente artistico Dario Cecchi / fotografia di Marco Scarpelli / fotografia subacquea di Masino Manunza / musiche di A. Francesco Lavagnino / produzione Paneuropa – Lux Films Paris».

Il film descrive la natura delle isole del Pacifico meridionale e i costumi degli indigeni, di cui, dopo aver illustrato usanze e i riti, mette in evidenza la mentalità e i sentimenti. Il documentario inizia con una prova di coraggio, a cui si sottopongono gli abitanti di alcune isole dell'Indonesia: il salto da un'alta torre coi piedi legati da una liana. Il film passa poi a raccontare la storia del piccolo Atemi, un bambino che supera l'istintiva paura del mare accompagnando il padre nel suo lavoro di pescatore di perle, a quaranta metri di profondità. Su un'altra isola si racconta l'amore di due giovani che sembrano lasciarsi, quando Terei, il ragazzo, decide di andare a lavorare in una lontana cava di rocce. Ma le amare esperienze vissute a contatto con i bianchi provocano in Terei una salutare nostalgia che lo riporta a casa. L'ultima avventura del documentario racconta, infine, la vicenda

di due innamorati, che conosciutisi nel corso di una festosa pesca collettiva, presto si sposeranno secondo gli spettacolari riti locali.

Le notti di Cabiria, 1957

Regia di Federico Fellini; «un film di Federico Fellini / soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini / Ennio Flaiano / Tullio Pinelli / collaboratore alla sceneggiatura Pier Paolo Pasolini / collaboratore artistico Brunello Rondi»; direttore della fotografia Aldo Tonti; musiche di Nino Rota; con Giulietta Masina, Franca Marzi, François Périer, Amedeo Nazzari e Dorian Gray; produzione: una coproduzione italo-francese Dino De Laurentiis Cinematografica e Les Films Marceau (Parigi).

Cabiria è una giovane prostituta, una perenne sognatrice che, con il più antico mestiere del mondo, ha raggiunto un certo benessere economico. Il suo carattere la espone spesso a cocenti delusioni. Il suo uomo, per impossessarsi del denaro che ella conserva nella sua borsetta, non esita a gettarla nel Tevere. Una sera incontra un famosissimo divo del cinema, con cui passa la serata in un clima di apparente reciproca simpatia; ma quando ritorna l'amante dell'attore, Cabiria è bruscamente congedata con del denaro e si ritrova in piena notte per strada, in un luogo solitario. Dopo essere stata in pellegrinaggio al santuario del Divino Amore, dove la donna spera nel miracolo che le faccia cambiare vita, Cabiria viene ipnotizzata da un mago, durante uno spettacolo circense. Durante la magia, ella confessa di desiderare il grande amore e il suo comportamento infantile la espone alla derisione e agli sberleffi del pubblico impietoso. Subito dopo Cabiria trova conforto in un giovane spettatore, Oscar, che la corteggia e presto le si dichiara. La ragazza, felice, vende subito tutti i suoi beni, ma anche Oscar si rivela un mascalzone e, in un luogo appartato, la deruba di tutto il suo denaro e fugge via. Cabiria è disperata, ma, sulla via del ritorno, incontra dei giovani che, suonando, le danzano intorno. La situazione subito fa riaffiorare il suo inguaribile ottimismo e la ragazza sorride di nuovo alla vita, lanciando il famoso sguardo in macchina che coinvolge tutti gli spettatori.

Un ettaro di cielo, 1958

Regia di Aglaucio Casadio; «soggetto Aglaucio Casadio da un fatto di cronaca / sceneggiatura Aglaucio Casadio / Antonio Guerra / Elio Petri con la collaborazione di Ennio Flaiano»; fotografia di Gianni Di Venanzo; musiche di Nino Rota; con Marcello Mastroianni, Rosanna Schiaffino, Ignazio Leale, Polidor e Carlo Pisacane; produzione: Lux-Vides Cinecittà.

In uno sperduto paesino, tra pantani e paludi, si tiene ogni anno una fiera. Tra gli altri arriva Severino Balestra, un rappresentante di commercio che tira avanti vendendo i prodotti più disparati. Severino è un giovane intraprendente ed una sera convince degli ingenui vecchietti che a Roma hanno messo in vendita degli appezzamenti di cielo. L'ingenua bugia di Severino è presa sul serio dai paesani che, tramite il suo intervento, decidono di acquistare un ettaro di cielo. Nel frattempo, Severino rivede in paese una sua amica, Marina, che è ormai cresciuta, con cui si fida. Intanto i vecchietti, non vedono l'ora di morire per prendere possesso del loro ettaro di cielo, salgono su una barca e, nel tentativo di affogarsi, s'immergono nel lago, ma toccano subito il fondo e trovano un grosso branco d'anguille, che subito mangiano, felici. Dopo l'abbondante pasto, si addormentano sulla barca, che va alla deriva, col pericolo di naufragare. Ma un custode del lago li vede e li salva. Sul momento Severino si sente responsabile dell'accaduto ma, il giorno dopo, è perdonato da tutti e se ne va dal paese, assieme a Marina.

Racconti d'estate, 1958

Regia di Gianni Franciolini; «soggetto da un'idea di Alberto Moravia / hanno collaborato al soggetto ed alla sceneggiatura Sergio Amidei / Alberto Moravia / Ennio Flaiano / Gianni

Franciolini / Edoardo Anton / René Barjavel / Rodolfo Sonego / Alberto Sordi»; fotografia di Enzo Serafin; musiche di Piero Piccioni; con Alberto Sordi, Michèle Morgan, Marcello Mastroianni, Sylva Koscina, Gabriele Ferzetti, Dorian Gray, Franca Marzi, Lorella De Luca, Franco Fabrizi, Ennio Girolami, Jorge Mistral, Dany Carrel, Francesco Mulé; produzione: Maxima Film, Monteluze Film Roma, Gallus Film Parigi.

Su una spiaggia della Riviera di Ponente, durante la stagione balneare, s'intrecciano varie avventure. Clara, non più giovane ma ancora piacente, s'innamora di Walter, un individuo ambiguo e ammiccante che la sfrutta, ma la figlia di Clara riuscirà a farsi restituire il mal-tolto, mentre Dorian è un'attricetta che va alla ricerca di un uomo ricco che la sposi e la mantenga, ma finisce per innamorarsi di un bagnino squattrinato. Aristarco lavora per un'ossessiva cantante lirica, di cui subisce le ire ed i continui capricci. Un poliziotto che deve riportare in Francia una detenuta, se ne innamora, ma, dopo un'intensa avventura, è costretto a lasciarla, poiché la donna deve scontare la sua pena. Renata, invece, è una giovane sposa, che l'avidio marito getta tra le braccia di un industriale, da cui vuole far finanziare i suoi progetti. La donna turbata, vorrebbe ribellarsi, ma, quando capisce che l'uomo la sta solo usando, non esita a lasciarsi andare agli inviti del ricco industriale.

Fortunella, 1958

«Una produzione Dino De Laurentiis cinematografica / Giulietta Masina / Alberto Sordi / Paul Douglas in *Fortunella* un film di Eduardo De Filippo / soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini / Ennio Flaiano / Tullio Pinelli»; fotografia di Aldo Tonti, musica di Nino Rota; con Franca Marzi, Alberto Sordi, Carlo Dapporto, e con Eduardo e Aldo Silvani; , una co-produzione italo-francese: Dino De Laurentiis cinematografica, Les Films Marceau (Parigi).

Nanda Diotallevi, detta «Fortunella» è una povera rigattiera. Per salvare il suo compagno, Peppino, si assume la colpa di un suo furto e va in prigione, ma, quando torna in libertà, scopre che Peppino si è messo a vivere con Amelia. Fortunella ha un sogno, è convinta, infatti, di essere la figlia del ricco principe Guidobaldi. Conosce poi Golfiero, un professore vagabondo, che decide di aiutarla. I due cominciano a frequentare una compagnia di guitti, che recita sotto un tendone, sulle rive del Tevere. Fortunella si rimette con lo squallido Peppino, ma scopre che Golfiero è in ospedale, dove muore, lasciandole in eredità un casale diroccato. Casualmente, il principe Guidobaldi è l'esecutore testamentario di Golfiero e quando «Fortunella» gli racconta la sua convinzione di esserne la figlia, Guidobaldi ne smonta il castello di sogni, comunicandole che, nel periodo della sua nascita, egli non era in Italia. La ragazza, delusa, riesce finalmente a troncare il rapporto con Peppino, decidendo di rimanere a far parte della compagnia teatrale, dove, sulla scena, potrà interpretare quella principessa che tanto agognava essere nella vita vera.

La dolce vita, 1960

Regia di Federico Fellini; «soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini / Ennio Flaiano e Tullio Pinelli / collaboratore alla sceneggiatura Brunello Rondi»; fotografia di Otello Martelli; musiche di Nino Rota; «ambientazione / scene e costumi di Piero Gherardi»; con Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Walter Santesso, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Magali Noël, Jacques Sernas; prodotto da Riana Film (Roma), Pathé Consortium Cinema (Parigi).

Il giornalista Marcello scrive per un rotocalco articoli di costume e cronaca, in cui figurano fatti e personaggi noti nell'ambiente di Via Veneto. L'attività professionale ha portato il giornalista a far proprio un sistema di vita molto simile a quello dei suoi personaggi. Così egli passa con noncuranza da una relazione all'altra e mentre convive con Emma, non rinuncia ad altre avventure. Ha una breve relazione con Maddalena, giovane ricchissima

e annoiata della vita, sempre alla ricerca di sensazioni nuove. L'arrivo di Sylvia, celebre attrice americana, dà l'opportunità al giornalista di nuove esperienze sentimentali. Per dovere lavorativo, egli si occupa poi di una falsa apparizione della Madonna, inventata da due bambini; quindi partecipa ad una festa organizzata da alcuni nobili. L'amico più stimato da Marcello è Steiner, un intellettuale che riunisce nel suo salotto artisti e letterati. La vita felice dell'amico, colpisce il giornalista, il quale vorrebbe sposare Emma per iniziare con lei un'esistenza più regolare e tranquilla. Ma qualche tempo dopo Steiner, in crisi esistenziale, si toglie la vita, uccidendo i figli. Per vincere l'orrore destato in lui dalla tragedia, Marcello si getta, senza alcun freno, nel vortice della vita mondana. Dopo un'orgia, che ha lasciato tutti disgustati, Marcello, incontra casualmente sulla spiaggia una giovanetta dallo sguardo limpido e innocente, e cerca inutilmente di capire quanto lei dice, poiché un canale li separa impedendo di capire le loro parole, e per questo Marcello resta coi suoi amici.

Un amore a Roma, 1960

Regia di Dino Risi; «tratto dal romanzo di Ercole Patti edito da Bompiani / sceneggiatura di Ennio Flajano»; fotografia di Mario Montuori; musiche di Carlo Rustichelli; con Mylène Demongeot, Peter Baldwin, Elsa Martinelli, Claudio Gora, Maria Perschy, Jacques Sernas, Armando Moreno, Umberto Orsini, Vittorio De Sica; produzione: Fair Film, Cei Incom, Laetitia Film (Parigi), Alpha Film (Berlino).

Marcello, un giovane scrittore appartenente ad una famiglia dell'aristocrazia romana, dopo aver interrotto il lungo fidanzamento con Fulvia, intreccia una relazione con Anna, un'attricetta di provincia, conosciuta casualmente. Ma il loro rapporto è problematico, poiché Marcello si dimostra geloso e tormentato, mentre Anna è totalmente priva di morale, spinta com'è solo da una sorta d'immatura curiosità che la fa passare da un uomo all'altro. La storia va avanti fra litigi e rappacificazioni, scanditi dalle infedeltà della ragazza, che, in un suo modo personalissimo, ama Marcello. Esasperato dai continui tradimenti l'uomo decide di lasciare Anna e si mette con un'altra ragazza, dello stesso ambiente di Fulvia, ma un incontro occasionale lo riavvicina alla giovane provinciale. Ma le buone intenzioni non durano molto e l'uomo capisce che la ragazza si prepara ad un nuovo tradimento. A quel punto Marcello decide di metter fine alla storia e, per farlo, l'accompagna lui stesso nel teatro di varietà dove recita il nuovo corteggiatore.

Il suo addio alla ragazza, che lo condurrà alla solitudine, è ormai definitivo.

La ragazza in vetrina, 1961

Regia di Luciano Emmer; «soggetto Rodolfo Sonego / sceneggiatura (in ordine alfabetico) / Luciano Emmer / Vinicio Marinucci / Luciano Martino / Pier Paolo Pasolini»; fotografia di Otello Martelli; musiche di Roman Vlad; con Lino Ventura, Magali Noël, Marina Vlady, Bernard Fresson; produzione: Nepi Film (Roma), Sofitedip-Zodiaque (Parigi).

Vincenzo è emigrato in Olanda per lavorare in una miniera di carbone, ma, alla prima esperienza, rimane imprigionato sotto terra, per venire poi salvato quando già sembrava essere svanita ogni speranza. Deciso ad abbandonare il lavoro di minatore accetta di passare il fine settimana con un altro italiano, Federico, che ad Amsterdam ha una storia con Corry, una "ragazza in vetrina". In città Vincenzo conosce Els, un'altra prostituta, ma la sua naturale insicurezza, rende il rapporto difficile. Poi tra i due nasce un inaspettato sentimento, poiché Els, forse per la prima volta, si sente trattata con considerazione, mentre Vincenzo è affascinato delle attenzioni della ragazza. Le giornate di vacanza passano rapidamente, in una strana combinazione di contrasti e di affettuosità, di malinconie e di serenità. Quando arriva la notte, s'avvicina l'ora della partenza e Vincenzo è indeciso, combattuto tra l'interesse per Els e il desiderio di tornare in patria.

Ma, al mattino, *amor omnia vincit*: il giovane ritorna al suo lavoro con Federico, già ansioso del momento in cui potrà rivedere la sua donna.

La notte, 1961

Regia di Michelangelo Antonioni; «soggetto e sceneggiatura di Michelangelo Antonioni / Ennio Flaiano / Tonino Guerra»; fotografia di Gianni Di Venanzo; musiche di Giorgio Gaslini; con Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernhard Wicki, Gitt Magrini; produzione: Nepi Film (Roma), Sofitedip (Parigi), Silver Film (Parigi).

Lo scrittore Giovanni Pontano e sua moglie Lidia, sposati ormai da alcuni anni, s'accorgono che il loro amore si è esaurito, lasciando spazio ad un vuoto di sentimenti e all'assenza di dialogo. La coppia si reca da un amico scrittore, che sta morendo in una lussuosa clinica. L'incontro acuisce la crisi di Giovanni, spingendolo alla ricerca di una qualsiasi distrazione, mentre Lidia, prigioniera della sua incomunicabilità, vaga nella città deserta. Dopo una noiosa serata trascorsa in un locale notturno la coppia giunge nella villa di un ricco industriale che offre un lavoro a Giovanni, ma egli rifiuta, essendo molto più interessato alla figlia di un altro invitato. Anche Lidia accetta la corte di uno sconosciuto, ma si ritrae alle sue insistenze. L'alba sorprende la coppia ancora più triste e delusa, sino a che, avvolti dal silenzio della campagna, i due ritrovano la forza di parlare, rimpiangendo la loro passata felicità e Giovanni, improvvisamente, riabbraccia la moglie.

Fantasma a Roma, 1961

Regia di Antonio Pietrangeli; «soggetto Ennio Flaiano / Antonio Pietrangeli / Ettore Scola / Ruggero Maccari / Da un'idea di Sergio Amidei / Sceneggiatura Ennio Flaiano / Ruggero Maccari / Antonio Pietrangeli / Ettore Scola»; fotografia di Giuseppe Rotunno; musiche di Nino Rota; con Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Belinda Lee, Sandra Milo, Eduardo De Filippo, Tino Buazzelli e Franca Marzi; produzione: Galatea Film, Lux Film, Vides Film.

Il principe di Roviano vive in un antico palazzo della vecchia Roma, insieme ai fantasmi dei suoi antenati morti di morte violenta. Un giorno il vecchio principe muore per l'esplosione di uno scaldabagno e, mentre l'anziano gentiluomo si riunisce ai suoi avi, il palazzo viene ereditato dallo squattrinato nipote Federico, che decide di venderlo ad alcuni ambigui speculatori, per tacitare la sua querula fidanzata, l'attricetta Rossana. Ma i defunti Roviano non vogliono rinunciare alla loro "magione" e decidono di salvarsi facendo dichiarare il loro palazzo monumento nazionale. Per farlo, i fantasmi si rivolgono ad un altro spirito, quello del Caparra, un pittore cinquecentesco che dimora in una vecchia torre nella periferia romana. Ma quando Caparra termina la sua opera, un critico d'arte la giudica di nessun valore, con grave onta del pittore e massima preoccupazione degli spettri.

Ma i fantasmi corrompono l'esperto e l'affresco si tramuta in un'opera di Caravaggio, con nuovo smacco per il Caparra. L'avita dimora è salva e Federico, lasciata l'avida attricetta, vi si trasferisce, per vivere fra i fantasmi dei suoi antenati, divenendo, giorno dopo giorno, sempre più simile al defunto principe Roviano.

Boccaccio '70, 1962

Episodio *Le tentazioni del dott. Antonio*. Regia di Federico Fellini, soggetto e sceneggiatura: «Federico Fellini / Tullio Pinelli / Ennio Flaiano / con la collaborazione di Brunello Rondi e Goffredo Parise»; fotografia: Otello Martelli; musica: Nino Rota; con Peppino De Filippo, Anita Ekberg, Antonio Acqua, Eleonora Nagy; produzione: Carlo Ponti per Concordia Compagnia Cinematografica, Cineriz, Francinex, Gray Films.

Il protagonista è il Dottor Antonio Mazzuolo, un bigotto censore che vede il peccato ovunque, la cui vita è messa in subbuglio dall'immensa foto di una donna, riprodotta in un cartellone pubblicitario davanti alla sua casa. L'immagine femminile lo perseguita al punto che egli crederà di vederla viva e immensa davanti a sé e finirà col diventare pazzo.

I titoli di testa sono tratti dalla videocassetta Mondadori Video del settembre 1993, che manifesta un imbarazzante refuso: la copia, infatti, forse perché all'estero il film fu distribuito senza l'episodio di Monicelli, recita «scherzo in 'tre' atti ideato da Cesare Zavattini», ma il vhs contiene l'edizione originale con i quattro episodi.

8½, 1963

Regia di Federico Fellini; «ideato e diretto da Federico Fellini / prodotto da Angelo Rizzoli / soggetto Federico Fellini / Ennio Flaiano / sceneggiatura Federico Fellini / Tullio Pinelli / Ennio Flaiano / Brunello Rondi»; fotografia di Gianni Di Venanzo; musiche di Nino Rota; costumi di Piero Gherardi; con Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk, Barbara Steele e Mario Pisu; prodotto da Angelo Rizzoli per la Cineriz.

Guido, un regista di circa quarantacinque anni, si reca per un periodo di riposo, in una stazione di cura climatica. Durante la breve vacanza, fra personaggi reali e di fantasia, ricordi e sogni che s'introducono nella realtà delle sue giornate, egli compie il bilancio della sua vita. E tutto questo lo porta a prendere coscienza del suo turbamento profondo, che gli impegni della quotidianità e del lavoro avevano nascosto e che forse lui per primo aveva voluto rimuovere.

Hong Kong, un addio, 1962

Regia di Gian Luigi Polidoro; soggetto di Gian Luigi Polidoro e Paolo Levi; sceneggiatura di Ennio Flaiano, Paolo Levi, Gian Luigi Polidoro; fotografia di Aldo Tonti; musiche di Gino Marinuzzi jr.; con Antonella Lualdi, Gary Merrill, Henri Serre, Anna Rosa Vio e Mario Grimaldi; produzione: Ajace Compagnia Cinematografica.

Alberto si trasferisce con la moglie Laura per un breve periodo ad Hong Kong per condurre un'inchiesta per conto dell'Unesco sulle condizioni dei profughi della Cina comunista. Oltre al lavoro, egli ha la speranza che il viaggio serva a riportare la serenità nel suo matrimonio, ormai calato in una crisi profonda. Ma è ormai troppo tardi e Laura lascia Alberto e Hong Kong.

La ballata del boia (El Verdugo), 1964

Regia di Luis García Berlanga; «soggetto e sceneggiatura Luis García Berlanga e Rafael Azcona / collaborazione alla sceneggiatura di Ennio Flaiano»; fotografia di Tonino Delli Colli; musica Miguel Asins Arbo; con Nino Manfredi, Emma Penella e José Isbert Amadeo; produzione: Naga Films S.a de Madrid e Zebra Film Spa de Roma.

Un giovanotto addetto alle pompe funebri, Jose Luis, dopo aver sposato la figlia del boia, si rassegna a prenderne il posto, per ottenere un appartamento, sperando di non essere mai chiamato ad esercitare il suo triste mestiere. Ma un giorno gli arriva la convocazione a Palma di Majorca per un'esecuzione capitale. Quando sfuma la speranza della grazia per l'uomo che dovrà giustiziare, Jose Luis si angoscerà quanto lo stesso condannato, poiché sarà costretto ad effettuare la sua prima esecuzione, dando il via alla sua trista carriera di boia.

Tonio Kröger, 1964

Regia di Rolf Thiele, soggetto dal racconto omonimo di Thomas Mann, sceneggiatura di Ennio Flaiano ed Erika Mann, fotografia di Wolf Wirth, musiche di Rolf Wilhelm, con Jean-

Claude Brialy, Nadia Tiller e Gert Frobe; produzione: Filmaufbau (De), Mondex Films (Fr), Thalia-Film (At).

Tonio Kröger è uno scrittore affermato appartenente ad una grande famiglia di Lubeca, che ha pagato con l'isolamento e la solitudine il suo sodalizio con l'arte e che si trova in una fase declinante della sua vita. Per ritrovare la sua ispirazione va alla ricerca delle sue radici, in un lungo percorso attraverso l'Europa che, partendo dall'Italia, lo porta verso la sua città natale. Si dirige poi in Danimarca, dove una notte, nel mezzo di una festa, gli par di vedere Hans e Ingeborg, due personaggi del suo passato. Come pietre miliari gli tornano alla mente tutti i protagonisti della sua vita e, prima fra tutti, l'amica Lisaveta.

Una moglie americana, 1964

Regia di Gian Luigi Polidoro; «soggetto di Rodolfo Sonego / sceneggiatura di Rafael Azcona / Ennio Flaiano»; fotografia di Benito Frattari e Marcello Gatti; musiche di Nino Oliviero; con Ugo Tognazzi, Rhonda Fleming, Graziella Granata, Carlo Mazzone, Juliet Prowse e Marina Vlady; produzione: Les Films Borderie (Parigi), Sancro Film (Roma).

Riccardo è un oscuro dipendente di un calzaturificio di Magenta, che decide di sfruttare un viaggio di lavoro a New York per dare una svolta alla sua vita. Egli vorrebbe sposare *una moglie americana*, per ricominciare a vivere negli Stati Uniti. Questa sorta di *road-movie* elenca le figura femminili a cui l'incauto e insoddisfatto Riccardo si accosta, da una moglie disinibita ad una pluridivorziata miliardaria texana, da una minorenni che traffica droga, ad un'hostess di origine italiana, fino ad una giovane e affabile divorziata pronta, finalmente, a risolvere i suoi problemi. L'uomo, però, commette un grave errore, favorendo la riconciliazione fra la donna ed il suo ex marito. Riccardo, pur di rimanere, sarebbe pronto anche a sposare una prostituta, ma è questa a non volerlo, per cui l'uomo deve abbandonare il suo sogno e tornarsene nella sua malinconica provincia, dove lo attende la vita grigia e ripetitiva da cui voleva fuggire.

Giulietta degli spiriti, 1965

Regia di Federico Fellini; «soggetto di Federico Fellini / Tullio Pinelli / sceneggiatura Federico Fellini / Tullio Pinelli / Ennio Flaiano / Brunello Rondi»; fotografia di Gianni Di Venanzo; musiche di Nino Rota; con Giulietta Masina, Sandra Milo, Mario Pisu, Valentina Cortese, José-Luis De Villalonga, Sylva Koscina, Valeska Gert, Frederich Ledebur e Milena Vucotic; produzione: Rizzoli Film (Roma) e Francoriz (Parigi).

Mentre festeggia l'anniversario del suo matrimonio con Giorgio, Giulietta entra in crisi, poiché ha il forte sospetto che il marito la tradisca. La sua ansia la porta verso il soprannaturale (partecipa a sedute spiritiche, si rivolge a un veggente), mentre la più prosaica madre la porta a mettersi in contatto con un investigatore privato. Ormai certa del tradimento, l'ingenua Giulietta, in cerca di un nuovo equilibrio, si avvicina ad una sua vicina, Susy, che le rivela un mondo a lei ignoto, fatto di vizi e perversioni, dal quale la donna fugge inorridita. Dopo aver inutilmente provato a parlare con l'amante del marito, Giulietta trova il coraggio e lo lascia partire. Questo gesto è la conferma del suo cambiamento interiore, sicché Giulietta si libera degli spiriti che la stavano tormentando.

La decima vittima, 1965

Regia di Elio Petri; «tratto dal racconto *La 7ª vittima* di Robert Sheckley / sceneggiatura di Tonino Guerra / Giorgio Salvioni / Ennio Flaiano / Elio Petri»; fotografia di Gianni Di Venanzo; musiche di Piero Piccioni e (la canzone *Spiral Waltz* di Sergio Bardotti è cantata da Mina); con Marcello Mastroianni, Ursula Andress, Elsa Martinelli, Salvo Randone, Luce Bonifassy, Milo Quesada e Massimo Serato; produzione: Carlo Ponti per C. C. Champion (Roma), Les Films Concordia (Parigi).

L'azione del film, si svolge in un futuro indeterminato, in cui le guerre sono state abolite e, per dare sfogo all'umana aggressività, si pratica una sorta di caccia all'uomo. La sfida è sopravvivere a dieci «partite di caccia». Caroline, un'americana alla sua nona vittoria, parte per Roma dove vive Marcello, la sua ultima vittima, un uomo tormentato dalla gabbia che egli stesso si è costruito, stretto fra debiti, mogli e amanti lamentose. Caroline si propone di ucciderlo, ma Marcello ne intuisce le intenzioni e decide a sua volta di eliminare la sua cacciatrice. Ma fra un duello e l'altro, fra i due nasce l'amore e, alla fine, Marcello sposerà la sua mancata assassina.

Io, io, io... e gli altri, 1966

Regia di Alessandro Blasetti; soggetto di Alessandro Blasetti; «sceneggiato da C. Romano e A. Blasetti / hanno gentilmente collaborato alla sceneggiatura Age-Scarpelli / Suso Cecchi d'Amico / Adriano Baracco / Ennio Flaiano / Benvenuti e De Bernardi / Giorgio Rossi / Lianella Carrel / Libero Solaroli / Vincenzo Talarico»; fotografia di Aldo Giordani; musiche di Carlo Rustichelli; con Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Walter Chiari, Vittorio De Sica, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Caterina Boratto, Vittorio Caprioli, Elisa Cegani, Andrea Checchi, Graziella Granata, Marisa Merlini, Luisa Rivelli, Maria Grazia Spina, Saro Ursi, Mario Pisu, Paolo Panelli, Franca Valeri, Salvo Randone, Sylva Koscina; produzione: Luigi Rovere per Rizzoli Film e Cineluxor.

Un noto scrittore e giornalista deve svolgere un'inchiesta sull'egoismo umano. In tre giorni di lavoro la materia prende forma, ma l'atto di accusa che voleva rivolgere al mondo, presto si trasforma in una sorta di *autodafè*, fatta di ricordi, rimorsi, comprensione ed accettazione dei suoi simili. Al termine di questa crescita, capirà, con rassegnata malinconia e cosciente di ciò che si è perso per il suo egoismo (gli affetti, il possibile grande amore), che solo esistendo per gli altri e con gli altri ci si sente veramente vivi, e che la vita è un regalo da condividere, e non un bottino da rapinare agli altri.

L'amore attraverso i secoli, 1967

Produzione: Les Films Gibé, FrancoRiz (Parigi), Rizzoli Film (Roma), Rialto Film (Berlino). Episodio *L'età della pietra*. Regia di Franco Indovina; soggetto e sceneggiatura di Ennio Flaiano; fotografia di Sandro D'Eva; musiche di Michel Legrand; con Michèle Mercier, Enrico Maria Salerno e Gabriele Tinti.

Brit, una giovane donna, è attratta da un giovane che però non la degna di uno sguardo. Sarà Prac, un geniale artista, inventore del trucco femminile, ad indicare alla ragazza le arti della seduzione, che le permetteranno, finalmente, di fare breccia nel cuore dell'amato.

Episodio *Notti Romane*. Regia di Mauro Bolognini; soggetto e sceneggiatura di Ennio Flaiano; fotografia di Dario Di Palma; musiche di Michel Legrand, con Giancarlo Cobelli, Elsa Martinelli e Gastone Moschin.

Il console Flaiano e sua moglie Domitilla trascinano un faticoso *ménage* familiare. Una sera il console diserta il letto della sposa, e viene invitato in un postribolo dove ritrova la stessa Domitilla.

I protagonisti, 1968

Regia di Marcello Fondato; soggetto Marcello Fondato; sceneggiatura di Ennio Flaiano e Marcello Fondato; fotografia di Marcello Gatti; musiche di Luis Enríquez Bacalov; con Jean Sorel, Maurizio Bonuglia, Lou Castel, Gabriele Ferzetti, Sylva Koscina, Luigi Pistilli, Pamela Tiffin e Renato Romano; produzione: Daiano Film, Italnoleggio Cinematografica, Leone Film. Il bandito Taddeu è disposto ad incontrare, per cinquecentomila lire, un gruppo di turisti in cerca di facili emozioni. I cinque, tre uomini e due donne, vanno all'appuntamento col bandito, ma la polizia approfitta della circostanza per tentare di catturare il pericoloso

Taddeu. In un primo tempo i cinque prendono le parti del fuorilegge, tanto che uno di loro arriva a sparare alcuni colpi verso le forze dell'ordine, ma, quando la banda s'infiltra nella boscaglia per sfuggire alla cattura, i turisti abbandonano questo velleitario desiderio di protagonismo. Grazie alle loro indicazioni i banditi sono localizzati ma, dopo una drammatica sparatoria in cui rimangono uccisi due agenti e un malvivente, Taddeu riesce a fuggire ferito, il film si chiude sulla voce del giornalista della radio che, comunicando la notizia, definisce i turisti «protagonisti» di una coraggiosa avventura.

Vivi o preferibilmente morti, 1969

Regia di Duccio Tessari; «soggetto di Ennio Flaiano / sceneggiatura di Giorgio Salvioni e Duccio Tessari»; direttore della fotografia Manuel Rojas; musiche di Gianni Ferrio; con Giuliano Gemma, Nino Benvenuti, Sydne Rome, Julio Peña, Antonio Casas, Cris Huerta, Georges Rigaud; produzione: Ultra Film Compagnia Finanziaria Cinematografica (Roma), Hesperia Films (Madrid).

Il vecchio Archie, morendo, lascia un'eredità di trecentomila dollari, ai suoi nipoti Monty e Ted Mulligan, che potrà essere riscossa solo dopo che i due abbiano vissuto insieme per almeno sei mesi. A rendere difficile la convivenza è il loro carattere: Monty pensa solo a divertirsi, mentre Ted è un rozzo boscaiolo. Ma hanno entrambi bisogno del denaro e così decidono di tentare l'impresa. Inizia così la loro convivenza, complicata dal rapimento (fallito) della figlia di un banchiere e dal tentato furto di un carico d'oro, impedito dalla comparsa di una vera banda di malviventi. Durante lo scontro con i fuorilegge, Ted precipita in un fiume e viene dato per morto, e Morty, creduto un integerrimo difensore della legge, è acclamato come un eroe: lo stesso banchiere Scott gli concede la non richiesta mano della figlia. Per fortuna, improvvisamente riappare Ted che aiuta Monty a liberarsi dalla situazione imbarazzante.

Red, 1969

Regia di Gilles Carle; soggetto e sceneggiatura di Ennio Flaiano e Gilles Carle; fotografia di Bernard Chentrier; musiche di Pierre F. Brault; con Daniel Pilon, Geneviève Deloir, Gratien Gélinas, Fernande Giroux, Paul Gauthier, Claude Michaud, Donald Pilon, Yvon Dufour, Sylvie Heppel, Raymond Cloutier e Katerine Mousseau; produzione: Famous Players, Onyx Films Inc. (CA), The Canadian Film Development Corporation (CA).

Il giovane meticcio quebecchese Red, di padre inglese e di madre indiana, segue la sua vita da vagabondo, che lo porta a vivere di espedienti e di furtarelli fino al luttuoso finale. La morte di Red permette di chiamare in causa tutta una società che viene conosciuta attraverso un piccolo mondo rappresentativo, costituito dall'ambiente in cui lo stesso Red vive: la sorella Elisabeth e il marito Frederic, padrone di un'azienda che vende automobili, e i suoi fratelli. Unico personaggio al di fuori, testimone impotente, è Georgette, l'amica di Red (che questi presenta alla madre). Elisabeth, insoddisfatta della propria unione e depressa, aveva chiesto il suo aiuto per suicidarsi, ciò che lui aveva rifiutato. Un giorno ritrovano morta Elisabeth sulla strada. Accanto a lei la polizia scopre l'arma di Red. La polizia non ha prove sufficienti, ma i fratelli acquisiti sono certi della colpevolezza del meticcio, a cui danno la caccia senza tregua e senza pietà, costringendolo a fuggire con Georgette, verso una regione remota, nel cuore della foresta, in un villaggio algonchino. Red ritornerà in città per uccidere il marito di Elisabeth, il vero autore del crimine, ma sarà assassinato dal clan familiare.

Colpo rovente, 1970

Regia di Piero Zuffi; «soggetto e sceneggiatura di Piero Zuffi / collaborazione alla sceneggiatura di Ennio Flaiano»; fotografia di Pasquale De Sanctis; musiche di Piero Piccioni; con

Michael Reardon, Barbara Bouchet, Carmelo Bene, Isa Miranda e Susanna Martinkova; produzione: Loyola Cinematografica.

Il ricco industriale, Mac Brown, viene ucciso in una strada di New York. Considerati i rapporti della vittima con una potente organizzazione implicata nel traffico di stupefacenti, le indagini vengono assegnate al capitano Frank Berin del Narcotic Bureau, che riesce a smantellare l'organizzazione criminale. Ma l'assassino di Mac Brown resta irrisolto anche al termine dell'inchiesta, poiché, in realtà, è stato effettuato dallo stesso investigatore.

Oceano Canada, 1972

Taccuino di viaggio di Ennio Flaiano e Andrea Andermann. Regia di Andrea Andermann, fotografia di Franco Lecca, musiche della sigla: Leonard Cohen, suono: Raffaele De Luca; montaggio: Silvia De Magistris; operatore: Aldo Di Marcantonio.

«Ci siamo proposti di percorrere il Canada, senza sperare di conoscerlo tutto. L'immensità di questa terra dà le vertigini. Appunto perciò abbiamo chiamato il nostro viaggio *Oceano Canada*. Il Canada ci è subito apparso un grande oceano dove approderemo ogni tanto a qualche isola, alla ricerca di vecchi amici e di nuove persone, di grandi città e di terre sperdute. Il nostro sarà dunque un taccuino di viaggio, casuale e nemmeno ordinato. Tutto sarà alla giornata. Quello che ci interessa maggiormente è il rapporto uomo-natura, in un paese grande trentaquattro volte l'Italia e con poco più di un terzo dei suoi abitanti, ventuno milioni. Un paese dove, fuori delle grandi città, la solitudine può essere la condizione normale, la chiave dell'esistenza. Un giorno sarà forse un territorio popolatissimo, oggi, teoricamente, chi infilasse un sentiero, partendo a seicento chilometri dal confine degli Stati Uniti e continuasse ad andare verso nord, dopo quattro o cinquemila chilometri, sarebbe al Polo Nord senza incontrare nessuno. O qualche indiano, forse. Oggi è il 20 luglio» (*Opere. Scritti postumi*, 1164).

La cagna, 1972

Regia di Marco Ferreri; «Dalla novella *Melampus* di Ennio Flaiano edita da Rizzoli Adattamento e sceneggiatura di Ennio Flaiano Marco Ferreri Jean-Claude Carrière»; fotografia di Mario Vulpiani; musiche di Philippe Sarde; con Catherine Deneuve, Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, produzione di Pegaso Film (Roma) - Lira Films (Parigi).

Giorgio, disegnatore di fumetti di mezza età con velleità vagamente maoiste, ha abbandonato a Parigi moglie e due figli ormai grandi, e si è ritirato in un isolotto del Mediterraneo dove vive e lavora in compagnia del suo cane Melampo, unico paziente ascoltatore dei suoi vaniloqui (nell'isolotto c'è fra l'altro una pista abbandonata, un relitto di un aereo tedesco e un bunker che Giorgio ha trasformato in propria abitazione). La solitudine è attenuata da una radio, da un vecchio grammofono e da periodiche puntate a bordo di un gommone sulla terraferma per rifornimenti. Sull'isola approda Lisa, una ragazza che ben presto sopprime per gelosia il cane, per divenire essa la "cagna". Giorgio visita a Parigi la moglie, reduce da un tentato suicidio; qui viene raggiunto da Lisa e mal sopporta l'attaccamento della figlia Valeria per il gatto: torna con Lisa nella solitudine. Un giorno il mare si porta via il gommone: i due consumano l'ultima scatola di carne, poi ingannano lo stomaco con l'acqua di una sorgente e quindi si riuniscono sul relitto dell'aereo per un assurdo viaggio. L'aereo scivola lungo la pista per arrestarsi in fondo alla discesa e così pare dissipare le illusioni, i sogni, ogni risorsa dei due, nell'attesa di morire d'inedia.

Cortometraggi

Fuori le mura, 1947; «regia di Romolo Marcellini, soggetto di Ermanno Contini», sceneggiatura di Ennio Flaiano (?).

045 Ricostruzione edilizia, 1952; «regia di Vittorio Sala, soggetto di Antonio Petrucci, sceneggiatura di Ennio Flaiano».

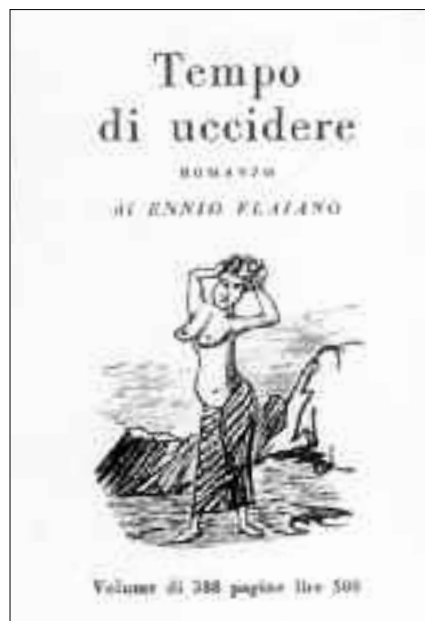
Appuntamento a Piazza di Spagna, 1954; «regia di Romolo Marcellini, soggetto di Ennio Flaiano».

Documentari su Ennio Flaiano

Ennio Flaiano trent'anni dopo, di Fabrizio Corallo e Silvia Lazzarini, regia di Silvia Lazzarini, prodotto da Raisat Cinema e trasmesso nel febbraio 2002.

Il segno di Flaiano, 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 Gasmann, 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 Gasmann, Beniamino Placido, Luciano Salce. Le musiche delle sigle di testa e di coda appartengono al repertorio prediletto da Ennio Flaiano».

L'uomo segreto un film di Nino Bizzarri, prodotto da Rai International, fra il 2002 e il 2003, con la partecipazione di: Tullio Pinelli, Anna Proclemer, Franca Valeri, Raffaele La Capria, Rosetta Rota Flaiano (la moglie), Bruna Parmesan, Masolino d'Amico. Testo e regia Nino Bizzarri. Il documentario è stato presentato alla 60ª Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia del 2003.



Le prime copertine di *Tempo di uccidere*.

BIBLIOGRAFIA

Per una bibliografia completa si rinvia a MARIA CORTI e ANNA LONGONI (a cura di), ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti Postumi*; a LIDA BUCCELLA (a cura di), *Ennio Flaiano e la critica. Ricognizioni bibliografiche (1946-1992)*; nonché a MICHELE FERRARIO e DIANA RÜESCH (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Ennio Flaiano*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1988.

OPERE DI ENNIO FLAIANO

- Tempo di uccidere*, Milano, Longanesi, 1947;
Diario notturno, Milano, Bompiani, 1956;
Una e una notte, Milano, Bompiani, 1959;
Lettere e lamenti, «Tempo presente», IV, 12, dicembre 1959;
L'Almanacco del Pesce d'Oro 1960, a cura di Antonio Delfini, Ennio Flaiano e Gaio Fratini, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1959;
Inediti di noto anonimo abruzzese, in *L'Antipatico, almanacco per il 1960*, a cura di Italo Cremona e Mino Maccari, Firenze, Vallecchi, 1959;
Un marziano a Roma, Torino, Einaudi, 1960;
Lettere e lamenti, «Tempo presente», VIII, 12, dicembre 1963;
Il gioco e il massacro, Milano, Rizzoli, 1970;
Un marziano a Roma ed altre farse, Torino, Einaudi, 1971;
Il tempo dietro al tempo, introduzione a *L'opera completa di Paolo Uccello*, Milano, Rizzoli, 1970;
Le ombre bianche, Milano, Rizzoli, 1972;
La solitudine del satiro, Milano, Rizzoli, 1973;
Melampus, Milano, Rizzoli, 1974;
Autobiografia del Blu di Prussia, Milano, Rizzoli, 1974;
Diario degli errori, Milano, Rizzoli, 1976;
Melampo, Torino, Einaudi, 1978;
Lettere d'amore al cinema, a cura di Cristina Bragaglia, Milano, Rizzoli, 1978;
Un bel giorno di libertà, Milano, Rizzoli, 1979;
Un giorno a Bombay, Milano, Rizzoli, 1980;
Il Messia, a cura di Emma Giammattei, Milano, Scheiwiller, 1982;
Lo spettatore addormentato, Milano, Rizzoli, 1983;
Storie inedite per film mai fatti, Milano, Frassinelli, 1984;
Frasario essenziale per passare inosservati in società, Milano, Bompiani, 1986;
Lettere a Lilli e altri segni, Milano, Rosellina Archinto, 1986;
L'uovo di Marx, Milano, Libri Scheiwiller, 1987;
Un film alla settimana. 55 critiche da «Cine Illustrato» (1939/1940), Roma, Bulzoni, 1988;

- Opere. Scritti Postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988;
Progetto Proust. Una sceneggiatura per «La recherche du temps perdu», a cura di Maria Sepsa, Milano, Bompiani, 1989;
Tonio Kröger. Riduzione cinematografica del romanzo di Thomas Mann, a cura di Maria Sepsa, Lecce, Piero Manni, 1989;
Opere. 1947-1972, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1990;
Nuove lettere d'amore al cinema, a cura di Guido Fink, Milano, Rizzoli, 1990;
Il cavastivale, a cura di Anna Longoni, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993;
Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano, Milano, Bompiani, 1994;
L'occhiale indiscreto a cura di Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1995;
La valigia delle Indie, Milano, Bompiani, 1996;
Ombre fatte a macchina, a cura di Cristina Bragaglia, Milano, Bompiani, 1997;
Il bambino cattivo, a cura di Diana Rüesch, Milano, Scheiwiller, 1999;
Cristo torna sulla Terra, a cura di Diana Rüesch, Lugano, «I Quaderni di "Cartevive"», 2000;
La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici, a cura di Diana Rüesch, Milano, Bompiani, 2001;
Scena all'aperto. Sceneggiatura inedita da una novella di Marino Moretti. Saggio e note a cura di Valeria Petrocchi, Bologna, Clueb, 2004.

FONTI

- AA.VV., *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera. Atti del Convegno nazionale nel decennale della morte dello scrittore*, 19-20 ottobre 1982, Pescara, Associazione culturale Flaiano, 1982;
 AA.VV., *Flaiano e il tempo del Mondo. Atti del Convegno*, 31 marzo-1 aprile 1989, Pescara, Giuseppe Fabiani, 1989;
 AA.VV., *Ennio Flaiano vent'anni dopo. Atti del Convegno*, 9-10 ottobre 1992, Pescara, Edians, 1993;
 AA.VV., *Il teatro di Flaiano. Atti del Convegno*, 6-7 ottobre 1995, Pescara, Edians, 1995;
 AA.VV., *Flaiano satirico. Atti del Convegno. 30-31 maggio 1997*, Pescara, Edians, 1997;
 AA.VV., *Flaiano negli Studi universitari. Atti del Convegno*, 9-10 ottobre 1998, Pescara, Edians, 1998;
 AA.VV., *Flaiano oggi. Omaggio allo scrittore nell'anno 25° della morte. Atti del Convegno, 17 ottobre 1998*, Pescara, Edians, 1998;
 GIULIO ANDREOTTI, *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, «Libertas», I, 7, 28 febbraio 1952;
 ALBERTO ARBASINO, *Riga n. 18*, a cura di Marco Belpoliti e Elio Grazioli, Milano, Marcos y Marcos, 2001;
 c. b., *Gassman amareggiato e polemico difende "Un marziano a Roma"*, «La Stampa», 1 dicembre 1960;
 PIERLUIGI BATTISTA, *Difesa di Flaiano contro la flaianite*, «La Stampa», 20 febbraio 2002;
 GIAN CARLO BERTELLI e PIER MARCO DE SANTI (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, Pisa, Giardini, 1986 (edito in occasione della Mostra fotografica tenuta presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Roma, 28 ottobre - 30 novembre 1986);
 GIAN PIERO BRUNETTA, *Doktor Mann e Mister Flaiano*, «La Repubblica», 5 gennaio 1990;
 LIDA BUCCELLA (a cura di), *Ennio Flaiano e la critica. Ricognizioni bibliografiche (1946-1992)*, Pescara, Edians-Oggi e Domani, 1993;
 ORIO CALDIRON e MATILDE DE HOCHKOFER, *Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*, Edizioni Dedalo, Bari, 1988;

- ADELE CAMBRIA, *Uno scrittore singolare, meno ricordato di quanto meriti la sua singolarità*, «Il Giorno», 29 dicembre 1988;
- JOSEPH CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollinger/Princeton University Press, Princeton (NY), 1949 (in italiano *L'eroe dai mille volti*, traduzione di Franca Piazza, Feltrinelli, Milano, 1958);
- ENNIO CECCARINI e BRUNO RASIA, *C'era una volta... Ennio Flaiano*, Torino, Nuova ERI, 1994;
- SUSO CECCHI D'AMICO, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Milano, Bompiani, 2002;
- CAMILLA CEDERNA (a cura di), *8½ di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli, 1963;
- ITALO ALIGHIERO CHIUSANO, *Flaiano era un'altra cosa* in *Altre Lune*, Milano, Mondadori, 1987;
- LEONARDO CIACCI, *Una casa per tutti. La "mise in scène" del piano Ina-casa*, in *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, a cura di Paola Di Biagi, Roma, Donzelli, 2002;
- SILVIO DANESE, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003;
- MASOLINO D'AMICO, *La commedia all'italiana*, Milano, Mondadori, 1985;
- MASOLINO D'AMICO, *Flaiano spaghetti al basilisco*, «La Stampa», 9 gennaio 2002;
- MASOLINO D'AMICO, *Silvana Mangano, la vamp che diventò Madonna*, «La Stampa», 11 gennaio 2003;
- ORESTE DEL BUONO, *Flaiano il marziano*, «La Stampa», speciale «Tutto libri», giugno 1992;
- LINO DEL FRA (a cura di), *Le notti di Cabiria di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli, 1957;
- PAOLO DI STEFANO, *Dolce vita, il mio libro ispirò la scena cult*, «Corriere della sera», 16 gennaio 2005;
- The Third Voice. Modern British and American Verse Drama*, by Denis Donoghue, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959;
- ALBERTO FARASSINO, *Roma, via Po. Storia e sistema della Lux Film*, in *Lux Film*, a cura di Alberto Farassino, Milano, Editrice Il Castoro, 2000;
- FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979;
- FRANCA FALDINI e GOFFREDO FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981;
- FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980;
- MICHELE FERRARIO e DIANA RÜESCH (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Ennio Flaiano*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1988;
- ROSETTA FLAIANO, *Flaiano: i suoi libri, le sue letture, gli anni Trenta e Quaranta*, «Cartevive», I, settembre 1990;
- GOFFREDO FOFI, *Flaiano o dell'ironia come forma intima di sopravvivenza oltre la tragedia*, «Script», anno IV, numero tre nuova serie, gennaio 1993;
- ENRICO FULCHIGNONI, *La guerra spiegata ai poveri*, «La Fiera Letteraria», 23 maggio 1946;
- EMMA GIAMMATTEI, *Il Diario parallelo di Flaiano*, in *Diario degli errori*, Milano, Rizzoli, 1976;
- JEAN A. GILL, *Ennio Flaiano, sceneggiatore. Postfazione* a Bruno Rasia, *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*, Roma, Gangemi, 2002;
- ANNALISA GIMMI, *Il «Fondo Ennio Flaiano»*, «Autografo», 1, 2, giugno 1984;
- GIOVANNI GRAZZINI, *Scrittori al cinema*, Fiesole, Cadmo, 2000;
- «Il Mondo», *Indici analitici 1949-1966*, prefazione di Giovanni Spadolini, Firenze, Passigli, 1987;
- Il primo Fellini. Lo sciccio bianco. I vitelloni. La strada. Il bidone*, introduzione di Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1969;
- Il valore della moneta dal 1861 al 2003*, *Informazioni*, 21, Roma, Istituto Nazionale di Statistica, 2004;

- TULLIO KEZICH, *Fellini*, Milano, Camunia, 1987;
- TULLIO KEZICH, *Su La Dolce Vita*, Venezia, Marsilio, 1996;
- TULLIO KEZICH, *Ma Fellini non trattò Flaiano da cameriere*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1996;
- TULLIO KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002;
- TULLIO KEZICH, *Io, Fellini, Flaiano e l'aereo che non c'era*, «Corriere della Sera», 23 febbraio 2002;
- TULLIO KEZICH, *Dolce vita, una foto ispirò Fellini*, «Corriere della Sera», 17 gennaio 2005;
- TULLIO KEZICH (a cura di), *Giulietta degli spiriti di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli, 1965;
- TULLIO KEZICH (a cura di), *La dolce vita di Federico Fellini*, Bologna, Capelli, 1960;
- THOMAS MANN, *Tonio Kröger*, traduzione di Salvatore Tito Villari, Milano, Garzanti, 1965;
- MARCELLO MARCHESI, *Diario futile di un signore di mezza età*, Torino, La Stampa, 2004⁵;
- GIULIA MASSARI, *Rosetta Flaiano*, in *Italiane*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 2004;
- PAOLO MAURI, *Flaiano caos e genio*, «La Repubblica», 18 novembre 1997;
- LINO MICCICHÈ, *Un cinema senza sceneggiatori*, «Fellini Amarcord», Rivista di studi felliniani 1-2, ottobre 2001;
- LINO MICCICHÈ (a cura di), *Signore & signori di Pietro Germi: uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, Torino, Lindau, 1997;
- SERGIO MICHELI, *Un neorealista della prima ora. Intervista a Romolo Marcellini*, «Cineclub. Rivista trimestrale di cinema», n. 39, luglio-agosto-settembre 1998;
- PAOLO MIELI, *Cuore di tenebra in Abissinia*, «Corriere della sera», 9 dicembre 2003;
- RENATO MINORE, *Ennio Flaiano*, in *Teatro contemporaneo*, a cura di Mario Verdone, Roma, Lucarini, 1981;
- RENATO MINORE, *Artigiano del Mondo*, Il Messaggero, 3 aprile 1989;
- RENATO MINORE, *Gore Vidal: «Italia, sei un bel mistero»*, «Il Messaggero», 24 agosto 2003;
- VITO MORETTI (a cura di), *Flaiano e «Oggi e domani»*, Pescara, Edians, 1993;
- IGNAZIO MORMINO, *La battaglia del marziano*, «Il Tempo», 5 dicembre 1960;
- GIULIANA MUSCIO, *Scrivere il film*, Milano, Savelli, 1981;
- GIULIANA MUSCIO, *Lista nera sul Tevere*, «Acoma», Rivista Internazionale di studi Nordamericani, 3, 7, Primavera 1996;
- ANTONIO PALERMO, EMMA GIAMMATTEI, *Solitudine del moralista: Alvaro e Flaiano*, Napoli, Liguori, 1986;
- GENO PAMPALONI, *Flaiano: L'uomo e l'opera* in AA.VV., *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera. Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore*, Pescara, Associazione culturale Flaiano, 1982;
- ERCOLE PATTI, *Un amore a Roma*, Milano, Bompiani, 1961²;
- WALTER PEDULLÀ, *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001;
- DAISY PERROTTI, *A colloquio con Flajano sul «Marziano a Roma»*, «Il Paese», 13 febbraio 1960;
- GIUSEPPE PREZZOLINI, *Ennio Flaiano*, «Il Borghese», 17 maggio 1970;
- CLAUDIA PROVVEDINI, *Ma forse fu Flaiano a copiare se stesso*, «Corriere della Sera», 16 gennaio 2005;
- BRUNO RASIA, *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*, Roma, Gangemi, 2002;
- ENRICO MARIA RICCIUTI, *Gli abruzzesi del Cupolone: Ennio Flaiano. Il Marziano di Pescara non segue la moda*, «Il Messaggero», 24 febbraio 1972;
- ENRICO MARIA RICCIUTI, *Gli abruzzesi del Cupolone: Ennio Flaiano. «La mania dei gratta-cieli distrugge la mia terra»*, «Il Messaggero», 25 febbraio 1972;

- GIANNI ROSATI, *L'italiano non ride. Ennio Flaiano, uno dei nostri rari scrittori satirici, spiega il fenomeno nella letteratura e nella vita*, «Il Mondo», XXIV, 14-15, 14 aprile 1972;
- GIUSEPPE ROSATO, *Assenza di Flaiano*, «Il ragguaglio librario», dicembre 1986;
- GIUSEPPE ROSATO, *Assenza di Flaiano: quando il poeta va via*, in AA.VV., *Flaiano oggi. Omaggio allo scrittore nell'anno 25° della morte. Atti del Convegno, Pescara 17 ottobre 1998*, Pescara Edians, 1998;
- ALDO ROSSELLI, *Prima di Pannunzio e dopo di Fellini. Aspettando Canzonissima*, «Aut», I, 19, luglio-agosto 1972;
- MORALDO ROSSI e TATTI SANGUINETI, *Fellini e Rossi il sesto vitellone*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna/Le Mani, 2001;
- GIOVANNI RUSSO, *Oh, Flaiano!*, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 2002;
- TATTI SANGUINETI, *Totò e Carolina*, Bologna, TranseuropA/Film, 1999;
- SERGIO SAVIANE, *Ritratti televisivi. Strappano i denti a Fellini*, «L'Espresso», 24 maggio 1964;
- FRANCESCO SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo formalismo propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975;
- Senza firma, «*Il marziano*» sarà quasi una bandiera, «Corriere lombardo», 26-27 ottobre 1960;
- LUCILLA SERGIACOMO, *Invito alla lettura di Ennio Flaiano*, Milano, Mursia, 1996;
- LUCILLA SERGIACOMO (a cura di), *La critica e Flaiano*, Pescara, Edians, 1992;
- PIETRO SONCINI, *Bragaglia e Flaiano: un incontro sulla via del teatro*, in «Cartevive», Anno IX, 1, aprile 1998;
- GIACINTO SPAGNOLETTI, *Flaiano narratore* in AA.VV., *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera. Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore*, Pescara, Associazione culturale Flaiano, 1982;
- VITTORIO SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, Milano, Bompiani, 1974;
- VINCENZO TALARICO, *Putiferio al Lirico di Milano per "Un marziano a Roma"*, «Telesera», 24 novembre 1960;
- Nota* di Aldo Tassone in ENNIO FLAIANO, *Melampo*, Milano, Einaudi, 1978;
- EDOARDO TIBONI, *Contributi agli studi in Abruzzo su D'Annunzio, Flaiano, Silone*, Pescara, Edians, 2001;
- GIORGIO TINAZZI (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979;
- GIANFRANCO TOMEI, *Riso amaro: piccola introduzione a Ennio Flaiano*, Rome, Pioda, 2002;
- FRANCO TREQUADRINI, *Antiromanzo e satira in Ennio Flaiano*, L'Aquila, Editrice del Buccio, 1975;
- RENATO VENTURELLI, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*. I Quaderni del Cineclub Lumière n. 5, Genova, Cineclub Lumière, 1982;
- CHRIS VOGLER, *The Writer's Journey*, Michael Wiese Productions, Studio City (CA), 1992 (in italiano *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma, 1992).



Alcune copertine di libri di Ennio Flaiano, fra gli anni Settanta e Ottanta.



Finito di stampare
nel mese di luglio 2005
da Xpress srl per conto di
Artemide Edizioni

