

Fabrizio Natalini

Flaiano sceneggiatore ai tempi del “Diario notturno”

I testi contenuti nel *Diario notturno* vanno dal 1943 al 1956, anno della pubblicazione. È un periodo molto importante della vita dello scrittore che va dalla morte del padre Cetto alla ricerca delle sue radici, quando – nel 1955 – si reca a Brescia per ritrovare la famiglia che lo aveva ospitato a dieci anni.

Ma è anche un periodo decisamente interessante per Flaiano uomo di cinema e assai poco studiato. Nell’ambito cinematografico si è scritto di lui, fondamentalmente a partire dal suo rapporto con Fellini, mentre il momento in oggetto è praticamente quasi ignorato. Certo in quegli anni ci sono eventi di grande rilievo, come l’esperienza de «Il Mondo» di Pannunzio, la pubblicazione di *Tempo di uccidere* da parte di Longanesi, la prima della commedia *La guerra spiegata ai poveri* al “Teatro Arlecchino” di Roma. Ma sono anche gli anni in cui il poco più che trentenne Flaiano si avvicina al cinema.

Dal 1943 al 1956 Flaiano partecipa alla scrittura di circa quaranta film. In taluni casi si tratta opere in cui la sua partecipazione è episodica o difficilmente identificabile, di un cinema che ricorda la ‘bottega’ a più mani di cui parlerà in seguito Suso Cecchi d’Amico¹, ma in alcuni casi si tratta di testi decisamente flaianei, in cui la sua penna è decisamente identificabile.

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».² Come ho già scritto in altra occasione dissento da questo giudizio, poiché non reputo che per Flaiano il cinema sia stato solamente una 'sollecitazione economica'. Il punto di vista della Corti è confermato dalla sua scelta di non pubblicare, nelle *Opere complete* di Flaiano né le recensioni cinematografiche né quelle teatrali, che invece sono decisamente interessanti.

D'altronde è stato lo stesso Flaiano a avallare questa lettura della sua intera produzione affermando, negli ultimi giorni della sua vita, a proposito della sua adesione all'ambiente cinematografico:

[...]. 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 storia.³

Ma queste parole, tratte da un'intervista concessa a Italo Alighiero Chiusano nella primavera del 1972, vengono da un uomo che ha ormai subito troppe sconfitte nella sua vita dolorosa. Ben diverso doveva essere l'entusiasmo del giovane Flaiano, quando entrava nel dorato mondo del cinema, poco dopo i suoi trent'anni.

Scriva Diana Rüesch, responsabile dell'Archivio Prezzolini della Biblioteca Cantonale di Lugano che conserva gran parte delle sceneggiature scritte da Flaiano⁴:

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 esaltanti.⁵

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 *Sciecchio bianco* a *8 1/2*, tracciò la sua parabola più alta.⁶

Non è questa l’occasione per analizzare l’intera produzione cinematografica di questo periodo, che come ho già detto elenca una quarantina di film, reputo più interessante fermare la nostra attenzione su alcuni titoli, quelli che ritengo più interessanti.

In primis mi pare il caso di ricordare il suo esordio, *Pastor Angelicus*, un film diretto da Romolo Marcellini, tratto da un soggetto di Luigi Gedda e sceneggiato da Flaiano con Diego Fabbri, Andrea Lazzarini e il regista.

Di questo documentario, prodotto dalla Cines e dal Centro Cattolico Cinematografico in occasione dei venticinque anni di Pontificato di Pio XII, tutte le fonti riportano «Aiuto-regia Ennio Flaiano».⁷ Conoscendo il carattere di Flaiano è facile capire come questo ruolo, un ambizione e un rimpianto che lo ha accompagnato per tutta la vita, gli sia stato concesso da un amico fraterno come Marcellini, che in quel periodo era stato, assieme alla moglie Odilla, padrino e madrina della piccola Lelè.⁸

Le statue che dominano il colonnato del Bernini che si vedono all’inizio del filmato ritornano nel finale de *Lo sciecchio bianco* (1952) di Fe-

derico Fellini.

Viene poi *Inviati speciali* (1943) diretto sempre da 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. Anche in quest'occasione Flaiano appare come "aiutoregista".

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». ⁹ 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. Sol tanto che quando è arrivata le era scomparsa la faccia. Non si poteva più fotografare, insomma era invecchiata di colpo». ¹⁰

Tre anni dopo, nel 1946, Flaiano scrive il suo primo soggetto *La notte porta consiglio*, ¹¹ 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 soggetto. [...] Pagliero era l'ultimo *bohémien*, [...] Un personaggio strano, l'epoca sua è stata quella di Cesaretto, tra cinema e pittori, poi tutti sono cambiati. ¹²

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 del cognato di Suso, Marcello d'Amico.

Il film fu girato tutto in esterni, con i gruppi elettrogeni forniti dalle truppe alleate¹³ 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 ventura.¹⁴

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 Arthur Penn¹⁵ 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, Arturo Vespignani, Pericle Fazzini e Aldo Palazzeschi.

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*, il film di Monicelli che nasce dalla penna di Flaiano) 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 commedia *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».¹⁶

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 to-

nalità 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 ministro» 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 Flaiano.¹⁷

Goffredo Fofi scrive che Flaiano resterà «per un grande romanzo, *Tempo di uccidere*, di cui non si è ancora voluta riconoscere tutta l'importanza»¹⁸ 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».¹⁹ 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 cinico.²⁰

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 Lavoro.²¹

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».²² Nell'estate del 1946 lo scrittore interpreta un breve 'cameo' nel film di Renato Castellani *Mio figlio professore*,²³ sceneggiato anche dalla d'Amico. L'episodio lo ha poi 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 far-mele 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 estivi.²⁴

Fra il 1946 e il 1947 Flaiano scrive anche *Il vento mi ha cantato una canzone*, un film ignorato da quasi 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».²⁵

Nel 1947 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*».²⁶ Marcellini non ha torto, perché nel suo documentario descrive la vita di alcuni girovagi 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.

Il 10 maggio del 1950 Flaiano riceve una lettera del regista americano Jules Dassin²⁷ che, dopo avere affermato che *Tempo di uccidere* è un capolavoro,²⁸ lo informa dello sviluppo della sceneggiatura che ne sta traendo, assicurandogli «that the integrity of the book shall be zealously guarded».²⁹ 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».³⁰ 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.³¹

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»,³² 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 spirito.³³

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».³⁴

Ma il *production plan* non fu mai trasformato in film. In una nota alla lettera di Flaiano, Diana Rüesch scrive che il motivo fu che lo scrittore «non seguì da vicino la trattativa».³⁵

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.

Nel gennaio del 1951 Flaiano dissente dal 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 assassino 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!³⁶

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 ripeterlo.³⁷

La lettera si chiude, nel solito stile: «La mia delusione, caro Di Pea, è quasi pari alla sua».³⁸ Intervistato da Silvio Danese, Luigi Malerba ricorda di avere partecipato senza firmare alla stesura della sceneggiatura di *Un servizio sensazionale*. La prima persona che aveva conosciuto nel mondo del cinema, infatti, era stato Lattuada. E 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 Flaiano.³⁹

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, magistrale 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 Antonioni,⁴⁰ 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 più.⁴¹

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 popolare.⁴² Sono questi gli anni dell'Inacasa e del Piano Fanfani, che prometteva un tetto a tutti gli italiani.

Fra il 1952 e il 1956, la Documento Film produce ben quarantacinque⁴³ cortometraggi, fra cui *Dieci anni della nostra vita* diretto da Romolo Marcellini. Nello stesso periodo la Documento finanzia tre film firmati anche da Flaiano: *Peccato che sia una canaglia*, *La fortuna di essere donna* e *L'arte di arrangiarsi*.

Ma nel 1953 l'istituto Luce aveva prodotto un altro documentario sullo sviluppo urbanistico, *Città nella città*, sempre diretto dall'amico 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*?

In ogni caso, le iniziali riprese aeree su Roma de *La dolce vita* riecheggiano quelle del documentario di Marcellini e quando alla fine di *Città nella città* compare un elicottero (inquadrato di tre quarti, dal basso, proprio come nel capolavoro felliniano) e lo *speaker* annuncia con enfasi l'arrivo della «nuova farfalla meccanica», si rimane quasi delusi nell'accorgersi che non trasporta una statua religiosa.

La nascita de *I Vitelloni* (1953) fu molto sofferta. 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». ⁴⁴ *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».

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 città.

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...*»⁴⁵. Nel film, mentre vengono inquadrati i *vitelloni*, si sente, 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.

Se rispetto a *Lo sceicco bianco*, risulta evidente una maggior bonomia di Fellini verso i personaggi, Sordi, invece, ripropone, con la sua inter-

pretazione, 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'Argento⁴⁶ 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.

Le fonti americane non riportano i nomi di Flaiano e di Suso Cecchi d'Amico fra gli sceneggiatori di *Vacanze romane* (1954). 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, infatti.⁴⁷

Flaiano 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 dise-

gni 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 Hunter,⁴⁸ ma 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 Antiamericane,⁴⁹ 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 scegliere.⁵⁰

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 fossero 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 strozzata.⁵¹

Nello stesso 1954 viene distribuito *Camilla*, un film scritto da Flaiano con Rodolfo Sonego e Luciano Emmer e diretto dallo stesso regista. Questa 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 caduta, 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. Nel film il personaggio che interpreta Franco Fabrizi ricorda per molti aspetti quello che l'attore impersonava ne *I Vitelloni*. In entrambi l'uomo corteggia in modo sfacciato una donna sposata e le due sequenze sono molto simili. Inoltre in *Camilla* appare un soldatino timido, molto alto e con le gambe molto lunghe, che riapparirà in *Fantasma a Roma*, un film di Elio Petri del 1961 alla cui scrittura parteciperà anche Flaiano.

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 Desage,⁵² 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 sceneggiatore.⁵³

È una lettera in cui Flaiano, pur tornando due volte sul fatto che «il film è molto bello [...] anzi mi piace moltissimo»,⁵⁴ 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 credo.⁵⁵

Certamente Flaiano non voleva alienarsi le simpatie del pubblico, ma in questa occasione 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»,⁵⁶ auspica futuri rapporti e chiude con «un cordialissimo saluto».⁵⁷ 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*».⁵⁸ 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 contemporanei: 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*⁵⁹ 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 carrozzino a cavalli su cui stavano recitando. In questo racconto autunnale, in questo ennesimo episodio di "cinema nel cinema",⁶⁰ 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 di Flaiano.

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 brillante.⁶¹

Nel 1955 Flaiano partecipa alla scrittura de *Il segno di Venere*, diretto da un giovane Dino Risi per la Titanus. Il film 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*.⁶² 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 Flaiano, Franca Valeri, Dino Risi con la collaborazione di Cesare Zavattini».

Ma molti altri potrebbero essere i film di cui parlare. A conferma basta ricordare un 'Promemoria per il fisco' conservato nel Fondo Flaiano, in cui sono elencati una serie di titoli di cui il Fondo stesso scrive di non conservare alcun documento e di cui non si sa, ad oggi, alcunché rispetto al lavoro di Flaiano.

Nel promemoria si parla di alcuni soggetti: *Il ritorno* (1940), per Franciolini; *La prima legione* (1944), per Lattuada; *Avatar* (1945), per Castellani; *Avventura a Capri* (1946); *Fontamara* (1946), per Comencini; *Huis clos* (1946), per Genina; *Avventura a Siena* (1948); *L'amico dell'uomo* (1950) e di alcune collaborazioni: *Celestina* (1952), per Pietrangeli, *Cheri Bibi* (1954), per Pagliero, *Il Letto* (1954), per Franciolini, *Le amiche* (1955) per Antonioni, *Il dottore* (1955) per Damiani, *Nerone* (1955), *Gli sbandati* (1955) per Maselli, *Lo scapolo* (1955) per Pietrangeli, *Adua e le compagne* (1959) per Pietrangeli, *Blow* (1968), per Zuffi.

Sono 22 misteriose pagine, dattiloscritte e manoscritte.

Negli anni seguenti Flaiano continuerà a scrivere per il cinema, verranno ancora i film con Fellini: *Le notti di Cabiria* (1957); *La dolce vita* (1960); *Boccaccio '70* (1962); *8 1/2* (1963) e *Giulietta degli spiriti* (1965), e

poi *Un amore a Roma* (1960), di Dino Risi, *La ragazza in vetrina* (1961), di Luciano Emmer, *La notte* (1961), di Michelangelo Antonioni; *Fantasma a Roma* (1961), di Antonio Pietrangeli, *Una moglie americana* (1964), di Gian Luigi Polidoro, *La decima vittima* (1965) di Elio Petri, per tacer degli altri.

Grandi successi e grandi delusioni, fino a quella, definitiva, de *La cagna* (1972), diretto poi da Marco Ferreri, ma tratto da una sceneggiatura di Flaiano che l'abruzzese avrebbe voluto dirigere. Ricorda Oreste del Buono che, verso la fine del 1969, Flaiano confidò all'amica Lu Leone: «Ponti e il *Melampo* mi hanno condotto alla tomba».⁶³

L'anno successivo Flaiano ebbe un colpo al cuore, morì per un secondo infarto nel 1972.

E il nostro cinema perse, indubbiamente, un grande sceneggiatore.

NOTE

1. «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». In Suso Cecchi d'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Milano, Bompiani, 2002, p. 81.

2. Maria Corti, *Introduzione*, in Ennio Flaiano, *Opere, Scritti Postumi*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. VIII.

3. Italo Alighiero Chiusano, *La mia ricetta, ragionamento e buoni sentimenti*, «Il Dramma», anno 48, n 7-8, luglio-agosto 1972, ora in Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1218.

4. Nel 1985 Rosetta, la vedova di Flaiano, ha scelto di portare la maggior parte degli archivi dello scrittore in Svizzera, costituendo il Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano. La donna decise di 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. L'opera letteraria di Flaiano è custodita presso il Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia». 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». Nei fatti queste ultime, assieme a tutto il resto dell'archivio dello scrittore,

hanno seguito Rosetta Flaiano quando questa si è trasferita in Svizzera.

5. Diana Rüesch, *Introduzione*, in Ennio Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, Milano, Bompiani, 1994, pp. XIV-XV.

6. Italo Alighiero Chiusano, *Flaiano era un'altra cosa* in *Altre Lune*, Milano, Mondadori, 1987, ora in *La critica e Flaiano*, a cura di Lucilla Sergiacomo, Pescara, Ediards, 1992, p. 307.

7. 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 *I film di Flaiano*, in *Ennio Flaiano e la critica. Ricognizioni bibliografiche (1946-1992)*, a cura di Lida Buccella, Pescara, Ediards-Oggi e Domani, 1993, p. 81. Lo stesso dato è confermato dall'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo».

8. *Quaderno di Lè-Lè*, in Ennio Flaiano, *Cristo torna sulla Terra*, a cura di Diana Rüesch, Lugano, «I Quaderni di «Cartevive»», 2000, p. 21.

9. *Uno scrittore per il cinema: Ennio Flaiano*, cit., p. 15.

10. Sergio Micheli, *Un neorealista della prima ora. Intervista a Romolo Marcellini*, «Cineclub Rivista trimestrale di cinema», n. 39, luglio-agosto-settembre 1998, p. 43.

11. 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», n. 10, giugno 1985, pp. 70-78 e poi ripreso in Ennio Flaiano, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, a cura di Diana Rüesch, Milano, Bompiani, 2001, pp. 75-107.

12. *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, cit., p. 101.

13. *Ivi*, p. 100. 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 kilowatt e andavamo dappertutto».

14. *Ivi*, pp. 100-101. Sempre Tonti aggiunge: «Una volta dovevamo girare una scena a piazza Barberini, con delle prostitute vere, le famose "segnorine", che venivano rastrellate 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».

15. Probabilmente il futuro regista, in Italia al seguito delle truppe alleate.

16. Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 875.

17. Jean A. Gili, *Ennio Flaiano, sceneggiatore*, in Bruno Rasia, *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*, Roma, Gangemi, 2002, p. 133.

18. Goffredo Fofi, *Flaiano o dell'ironia come forma intima di sopravvivenza oltre la tragedia*, «Script», IV, 3 n.s., gennaio 1993, p. 48.

19. *Ivi*.

20. *Ivi*.

21. In Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p. 56.

22. *Ivi*.

23. Nel film appaiono anche altri intellettuali, quali Diego Calcagno, Gabriele Baldini, Ercole Patti, Mario Soldati, Vincenzo Talarico, Paolo Monelli e Francesco Jovine, nei ruoli di insegnanti o di Ministri.

24. Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1035.

25. «Hollywood», n. 32 del 1947, recensione riportata nell'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo», 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. L'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo» è consultabile in rete al sito: www.cinematografo.it.

26. *Omaggio a Flaiano*, a cura di Gian Carlo Bertelli e Pier Marco De Santi, cit., p. 135.

27. 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.

28. *Tempo di uccidere* fu tradotto da Stuart Hood e pubblicato nel 1949 in Gran Bretagna dalla casa editrice londinese 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.

29. Ennio Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. p. 29.

30. *Ivi*.

31. *Ivi*, pp. 29-30.

32. *Ivi*, p. 30.

33. *Ivi*.

34. *Ivi*.

35. *Ivi*, p. 443.

36. *Ivi*, p. 32.

37. *Ivi*, p. 33.

38. *Ivi*.

39. In Silvio Danese, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003, p. 367.

40. In *Felliniana* Kezich ricorda: «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"».

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».

41. Giulietta Masina, in *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 vitellone*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna/Le Mani, 2001, p. 131.

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

43. In base alla normativa fiscale dell'epoca gli esercenti del cinema avevano interesse a unire un documentario alla proiezione del film di lungometraggio. Cfr. Leonardo Ciacci, *Una casa per tutti. La "mise in scène" del piano Ina-casa*, ne *La grande ricostruzione Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, a cura di Paola Di Biagi, Roma, Donzelli, 2002, pp. 223-248.

44. *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, cit., p. 253.

45. Sceneggiatura de *I Vitelloni*, in *Il primo Fellini*, Bologna, Cappelli, 1969, p. 97.

46. *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.

47. Suso Cecchi d'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., p. 161.

48. È questo il solo film firmato assieme da Wyler e Ian «/name/nm0402848/» McLellan Hunter. Quest'ultimo aveva cosceneggiato *Young Ideas*, diretto da Dassin nel 1943.

49. HUAC-House Un-American Activities Committee.

50. Suso Cecchi d'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, cit., pp. 161-162.

51. *Ivi*.

52. Catherine Desage secondo www.imdb.com, Catherine Delège secondo *Uno scrittore per il cinema: Ennio Flaiano*, Catherine Lesage secondo l'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo».

53. Ennio Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 35.

54. *Ivi*, pp. 34-35.

55. *Ivi*, p. 35.

56. *Ivi*, p. 36.

57. *Ivi*, p. 37.

58. *Ivi*.

59. 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.

60. 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». Nella sceneggiatura di Flaiano la donna si chiama ancora Livia.

61. «Oggi e Domani», VI, 7-8, luglio-agosto 1978, riportata in Diana Rüesch, *Introduzione*, in Ennio Flaiano, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. XX.

62. Cfr. *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, cit., p. 344.

63. Oreste del Buono, *Prefazione*, in Ennio Flaiano, *Una e una notte*, Milano, Bompiani, 1959, p. XVI.