

# bianco<sup>587</sup>e nero

rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia edizioni del csc



CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

## Centro Sperimentale di Cinematografia

Presidente: Felice Laudadio  
Consiglio di amministrazione: Olga Cuccurullo, Giancarlo  
Giannini, Aldo Grasso, Carlo Verdone  
Direttore generale: Marcello Foti  
Comitato scientifico della Fondazione: Felice Laudadio,  
Francesca Archibugi, Gianni Canova, Giuseppe Rotunno,  
Federico Savina, Piero Tosi  
Collegio dei revisori dei conti: Cosimo Giuseppe Tolone  
(presidente), Roberto De Martino, Rossella Merola

### bianco e nero

rivista quadrimestrale  
del Centro Sperimentale di Cinematografia  
anno LXXVIII, fascicolo 587, gennaio-aprile 2017  
Direttore responsabile: Felice Laudadio  
Direttore scientifico: Mariapia Comand  
Comitato scientifico della rivista: Aldo Grasso (presidente -  
Università Cattolica del Sacro Cuore), Gianni Canova (IULM  
Milano), Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari), Giulia  
Carluccio (Università degli Studi di Torino), Giovanna Fossati  
(University of Amsterdam), Stephen Gundle (University of  
Warwick), Millicent Marcus (University of Yale), Alan O'Leary  
(University of Leeds), Sandra Lischi (Università di Pisa), Giacomo  
Manzoli (Università di Bologna), Veronica Pravadelli (Università  
degli Studi Roma Tre), Dana Renga (The Ohio State University).

Coordinamento editoriale: Caterina Cerra, Alessandra Costa  
(si ringrazia Caterina Sabato per la collaborazione).  
Redazione: Chiara Tognolotti (coordinamento redazione -  
Università degli Studi di Firenze), Stefano Baschiera (Queen's  
University Belfast), Sila Berruti (Università Roma Tor Vergata),  
Dominic Holdaway (Università di Bologna), Andrea Mariani  
(Università degli Studi di Udine), Simone Natale (Loughborough  
University, UK), Cecilia Penati (Università Cattolica del Sacro  
Cuore), Federico Zecca (Università degli Studi di Bari).

Tutti i saggi che appaiono nella rivista sono stati sottoposti a  
*double-blind peer review*; tale procedura viene segnalata grafica-  
mente nella prima pagina di ogni saggio. Più nello specifico  
sono stati sottoposti a *double-blind peer review* i seguenti saggi:  
*Muscoli e cervello. I film di Mario Guaita Ausonia tra avventura e  
crime story* (Ivo Blom, Micaela Veronesi), *Più furti che delitti. Uno  
sguardo intermediale sulla genesi del giallo in Italia* (Gianni  
Canova), «La tua cultura non è che una tinta». Gli "equivoci" del  
giallo nel primo cinema sonoro (1930-1944) (David Bruni), *Il giallo  
all'italiana e la parapsicologia* (Fabio Camilletti), *Complotti, con-  
testi e poliziotti di Dio. Leonardo Sciascia e il poliziesco degli anni  
Settanta* (Emiliano Morreale), *Un maledetto imbroglio dalla  
sceneggiatura al film* (Fabrizio Natalini), *Lo zoom interminabile. Il  
giallo all'italiana nell'epoca delle emozioni* (Massimo Locatelli),  
*Niente affatto una nicchia: la distribuzione e la commercializzazione  
del genere giallo* (Andreas Ehrenreich), *Guglielmo Giannini e la  
via del giallo, dal teatro al cinema* (Victoria Duckett), *L'Anonima  
Roylott e la fabbrica del giallo* (Elena Mosconi), *Un giallo ameri-  
cano: Grattacieli* (Raffaele De Berti).

Il numero è a cura di Luca Mazzei e Paola Valentini.

## Cineteca Nazionale

Conservatore: Daniela Currò  
Direttore amministrativo: Gabriele Antinolfi  
Amministrazione: Mario Militello  
Redazione: Caterina Cerra, Alessandra Costa  
Progetto grafico e impaginazione: Romana Nuzzo  
Collaborazione alla ricerca iconografica: Marina Cipriani  
Segreteria organizzativa: Charmane Spencer

via Tuscolana 1524, 00173 Roma  
tel. 06 72294373-403-267  
e-mail: biancoenero@fondazioneccsc.it  
<http://www.fondazioneccsc.it>

Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia  
in collaborazione con

**A** EdizioniSabinæ

viale Bruno Buozzi, 19 00197 Roma  
tel. 06 97882515  
[www.edizionisabinae.com](http://www.edizionisabinae.com)  
Direttore editoriale: Simone Casavecchia

Il presente numero è illustrato principalmente con fotografie  
e fotogrammi provenienti dall'Archivio fotografico del Centro  
Sperimentale di Cinematografia. Le immagini alle pp. 18, 22-  
23, 26 provengono dal Museo Nazionale del Cinema di  
Torino, quelle a p. 71 da Rai Teche.

La fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia  
è disponibile a riconoscere ai legittimi detentori il copyright  
relativo alle fotografie delle quali non è stato possibile  
reperire gli aventi diritto.

In copertina: *Perché si uccide un magistrato*, Damiano Damiani, 1975

Registrazione del Tribunale di Roma 975 del 17 giugno 1949  
Direttore responsabile: Felice Laudadio

© Centro Sperimentale di Cinematografia 2017  
ISSN 0394-008X  
ISBN 978 88 98623 617

Finito di stampare nel mese di maggio 2017  
presso la tipografia Varigrafica (Vt)

Abbonamento annuale per i privati *Annual subscription  
fee for individuals*: €32,00

Abbonamento annuale per enti e istituzioni *Annual  
subscription fee for companies and institutes*: €40,00

Abbonamento annuale estero *Overseas annual  
subscription fee*: €40,00

Il prezzo di un singolo volume della rivista è di  
*Single issues of the journal* €16,00

(arretrati dell'anno 2017 *Back issues from 2017*: €20,00)

Per richiedere un abbonamento scrivere a *To subscribe  
to the journal, please write to*:

[ordini@edizionisabinae.com](mailto:ordini@edizionisabinae.com)

- 6 Editoriale  
Editorial  
Mariapia Comand

## Giallo italiano

- 11 Se l'Italia fosse un colore  
*If Italy Were a Colour*  
Luca Mazzei, Paola Valentini
- 19 Muscoli e cervello. I film di Mario Guaita  
Ausonia tra avventura e crime story  
*Muscles and Brains: the Films of Mario Guaita*  
Ausonia between Adventure and Crime  
Ivo Blom, Micaela Veronesi
- 30 Più furti che delitti. Uno sguardo intermediale  
sulla genesi del giallo in Italia  
*More Thefts than Murders. An Intermedial Glance*  
at the Genesis of the 'Giallo' in Italy  
Gianni Canova
- 47 «La tua cultura non è che una tinta».  
Gli "equivoci" del giallo nel primo  
cinema sonoro (1930-1944)  
*"Your Whole Culture is Tinged". 'Giallo', the*  
*'Misunderstandings' in Early Sound Cinema (1930-1944)*  
David Bruni
- 66 Il giallo all'italiana e la parapsicologia  
*Italian Giallo and the Psychic World*  
Fabio Camilletti
- 76 Complotti, contesti e poliziotti di Dio.  
Leonardo Sciascia e il poliziesco  
degli anni Settanta  
*Conspiracies, Contexts and God's Constables:*  
*Leonardo Sciascia and the 1970s Poliziesco*  
Emiliano Morreale
- 89 Un maledetto imbroglio  
dalla sceneggiatura al film  
*The Facts of Murder from the Screenplay to the Film*  
Fabrizio Natalini



**100** Lo zoom interminabile. Il giallo all'italiana nell'epoca delle emozioni

*The Never-Ending Zoom. Italian Giallo in the Era of Emotions*

Massimo Locatelli

**113** Niente affatto una nicchia: la distribuzione e la commercializzazione del genere giallo

*Not Niche at All: the Distribution and Marketing of the 'Giallo' Genre*

Andreas Ehrenreich

dossier giannini

Guglielmo Giannini e il giallo

**129** Guglielmo Giannini e la via del giallo, dal teatro al cinema

Victoria Duckett

**133** L'Anonima Roylott e la fabbrica del giallo

Elena Mosconi

**140** Un giallo americano: *Grattacieli*

Raffaele De Berti

**145** «Bianco e Nero» 1937-2017

Luca Mazzei

**146** Il "brivido", «Bianco e Nero», 3, marzo 1952

Franco Mendico

**148** Esercizi di stile al Csc: il giallo.

Conversazione con Caterina d'Amico

Sila Berruti



66



76



89



100

# Un maledetto imbroglio

## dalla sceneggiatura al film

*The Facts of Murder from the Screenplay to the Film*

Fabrizio Natalini

Lo studio è un'analisi comparativa tra la sceneggiatura di *Un maledetto imbroglio* (Pietro Germi, 1959) e il film distribuito nelle sale cinematografiche. A partire dall'analisi del copione reperito presso l'Archivio di Stato, si realizza un confronto tra le fonti, spingendosi fino all'opera di Gadda, ma anche alla produzione cinematografica contemporanea all'uscita della pellicola. Come recitano i titoli di testa il film è una «libera riduzione dal romanzo di C.E. Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*». È noto che Gadda scelse di non risolvere gli intrighi del suo romanzo lasciando irrisolto il delitto che dà vita all'azione del romanzo. Questo finale simbolico e oscuro, però, poco si confaceva alla narrazione cinematografica. Nel momento in cui Pietro Germi, Alfredo Giannetti ed Ennio De Concini ne scrissero la sceneggiatura ebbero la necessità di trovare una soluzione al delitto; l'azione, infatti, ruotava attorno a una morte misteriosa su cui indagava il protagonista, il commissario Ciccio Ingravallo. L'analisi tiene conto di quanto richiesto dalla censura mediante la «revisione cinematografica preventiva» e di come Germi abbia recepito e si sia adeguato alle richieste ministeriali.

This study is a comparative analysis of the script for *The Facts of Murder* (Pietro Germi, 1959) and the consequent film that was released in cinemas. The analysis of the script is the starting point for research, the script being obtained from the State Archives, a comparison is made between the various sources including the work of Gadda in addition to contemporary film making to the film's actual production. The opening credits of the film assert that this work is a "clear reduction from the novel by C.E. Gadda *That Awful Mess on the Via Merulana*". It is known that Gadda purposely chose not solve the mysteries of his novel by letting an unresolved crime give life to the action of the novel. However it was felt that such a symbolic and obscure end would not facilitate the storytelling needed in cinema. When Pietro Germi, Alfredo Giannetti and Ennio De Concini wrote the screenplay they needed to come up with a solution to the crime; the action, in fact, revolved around a mysterious death which was investigated by the protagonist, the Commissioner Ciccio Ingravallo. The analysis takes into account the requirements of censorship by a special censoring film review set up by the government and how Germi transposed this script while adapting to ministerial requests of the time.

**Keywords:** Roma, Screenplay, Pietro Germi, Carlo Emilio Gadda, Censorship

Lo studio e la valorizzazione dell'attività di Pietro Germi hanno conosciuto negli ultimi anni una decisa ripresa<sup>1</sup> che tuttavia non si è ancora spinta a operare un'analisi comparativa tra la sceneggiatura di *Un maledetto imbroglio* e il film. A partire dall'analisi del copione e di altri documenti reperiti presso l'Archivio Centrale dello Stato, si cercherà di operare un confronto tra le fonti, spingendosi fino all'opera di Gadda, ma anche alla produzione cinematografica coeva.

DOUBLE BLIND  
PEER REVIEWED

Come recitano i titoli di testa il film è una «libera riduzione dal romanzo di C.E. Gadda “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana”». È noto che Gadda scelse di non risolvere gli intrighi della sua «mostruosa macchina sintattica»<sup>2</sup> lasciando irrisolto il delitto che dà vita all'azione del suo *Pasticciaccio*<sup>3</sup>. Questo finale simbolico e oscuro, però, poco si confaceva alla narrazione cinematografica.

Quando Pietro Germi, Alfredo Giannetti ed Ennio De Concini scrissero la sceneggiatura di questo «primo giallo italiano»<sup>4</sup> ebbero la necessità di trovare una soluzione al delitto; l'azione, infatti, ruotava attorno alla misteriosa morte di Liliana Banducci (Eleonora Rossi Drago), su cui indagava il commissario Ciccio Ingravallo (lo stesso Pietro Germi), «ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi»<sup>5</sup>. Parimenti è evidente la difficoltà di portare sullo schermo cinematografico la grande complessità e il linguaggio del testo del «gran lombardo»<sup>6</sup>. Gli sceneggiatori, pertanto, anziché tentare di tradurre il testo di Gadda in immagini, ne scomposero l'elegante mosaico linguistico e lo ricostruirono ricorrendo a uno «schema da efficace thriller secondo cui Germi e i suoi collaboratori rileggono molto liberamente il plot gaddiano»<sup>7</sup>, rendendolo funzionale «alla costruzione di una vera e propria *Moralität*. Rispetto alla quale la struttura del poliziesco funziona come un mero, anche se efficacissimo, espediente narrativo-spettacolare»<sup>8</sup>. L'analisi del lavoro degli autori e del regista passa attraverso la comparazione fra la sceneggiatura del film e la pellicola distribuita nelle sale. Presso l'Archivio Centrale dello Stato è conservato il fascicolo relativo a *Un maledetto imbroglio*<sup>9</sup>. Nell'ampio faldone tra i documenti si trovano la “revisione cinematografica preventiva”, datata 9 maggio 1959, nonché una copia della sceneggiatura, l'ultimo stadio dei lavori di stesura del testo, uguale infatti alla copia di lavorazione utilizzata sul set da Anna Gruber, segretaria d'edizione del film<sup>10</sup>.

Sulla prima pagina della sceneggiatura si legge: «UN MALEDETTO IMBROGLIO (titolo provvisorio). Libera riduzione del romanzo di C.E. GADDA “QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA”. Trattamento e Sceneggiatura di ALFREDO GIANNETTI ENNIO DE CONCINI PIETRO GERMI».

Il confronto tra il testo e il film<sup>11</sup> non rivela molti cambiamenti. Germi regista segue fedelmente quanto scritto da Germi sceneggiatore, anche se è il caso di porre l'accento su alcune differenze, dovute per lo più a problemi censori<sup>12</sup>. Sul cartaceo preso in esame sono evidenziati, con matita rossa o blu (in base alla rilevanza), i punti ritenuti scabrosi che avrebbero potuto creare difficoltà nella realizzazione e questi passi sono poi recepiti dalla “revisione cinematografica preventiva” che, nel “giudizio”, riporta: «Dapprima il film sembra ruotare attorno al

In Recent Years, the Study and Appreciation of Pietro Germi's Work has seen a decisive return,<sup>1</sup> but the increase of attention has not yet resulted in a comparative analysis of the screenplay of *The Facts of Murder* and the film itself. Departing from an analysis of the script and of other documents found in the Central State Archive, this article will attempt to carry out a comparison of the sources, reaching as far as Gadda's text, but also addressing the concurrent cinematic production.

As the film's opening credits attest, the work is a “loose reduction of the novel of C.E. Gadda entitled *That Awful Mess on Via Merulana*.” It is known that Gadda chooses not to resolve the intrigues of his “monstrous syntactical machine,”<sup>2</sup> leaving the crime that drives the action of his *Awful Mess* ultimately unresolved.<sup>3</sup> Such a symbolic and obscure finale was, however, ill fitted to the cinematic narration.

When Pietro Germi, Alfredo Giannetti, and Ennio De Concini wrote the screenplay of this “first Italian thriller,”<sup>4</sup> they found themselves up against the task of solving the crime; the action, in fact, rotates around the mysterious death of Liliana Banducci (Eleonora Rossi Drago), investigated by Commissioner Ciccio Ingravallo (played by Pietro Germi himself), “ubiquitous in his cases, omnipresent in tenebrous affairs.”<sup>5</sup> Likewise, one can imagine that bringing the complexity and language of the text by the “Great Lombard”<sup>6</sup> to the cinematic screen must have been a difficult task. The screenwriters, therefore, rather than attempt to translate Gadda's text into images, opt to decompose its elegant linguistic mosaic, and they reconstruct it by resorting to an “effective thriller scheme in which Germi and his collaborators freely re-read Gadda's plot,”<sup>7</sup> rendering it useful “for the construction of a true and proper *Moralität*. With respect to this moral core, the structure of the detective story functions as a mere, though highly efficient, narrative-spectacle device.”<sup>8</sup>

The analysis of the work of the authors and of the director emerges by comparing the film's screenplay to the actual film distributed in theatres. A file relating to *The Facts of Murder* has been conserved in the Central State Archive.<sup>9</sup> In this large binder of documents one can find the ‘preliminary censor report’, dated May 9<sup>th</sup>, 1959, as

personaggio di Angeloni [sic], un maturo pederasta, che è stato depredata nel suo appartamento da un occasionale ospite equivoco. Poi, invece, il film cambia strada e la vicenda si dipana attorno all'assassinio di una signora, avvenuto nello stesso stabile di Angeloni. Da questo punto il film assume un tono da "Commissario Maigret" (il commissario è interpretato dallo stesso Germi) e la vicenda si conclude con la scoperta e l'arresto dell'assassino. La definizione precisa del personaggio di Angeloni è data, nel copione, dalla scena 23, che si svolge in un bar notturno al Tritone, allorché il molliccio personaggio si aggira tra i ragazzotti che giocano ai flippers (p. 56 e segg.). "Uno dei giovanotti tocca con ammirazione la sciarpa di Angeloni che se la toglie e gliela mette al collo. C'è un'aria equivoca, sporca, e sporche sono persino le risate che arrivano fino...". Entrano i poliziotti che, poi, si allontanano; ma un giovanotto prosegue il gioco con Angeloni. "Il giovanotto gli si avvicina e spudoratamente gli dice (con sorriso ambiguo) Che mi presta 100 lire?". Si segnala poi un'altra scena (non più con Angeloni). Quando Balducci racconta al commissario la scena in cui la giovane esuberante servetta si avvicina al letto dove Balducci dorme con la moglie. "Lei, senza una parola, si piegò su di me e volle che la baciassi "lì"... capite?" (p. 259). La sceneggiatura dice che i punti salienti del racconto del Balducci "saranno rievocati in immagini rapide, commentate dalla voce del Balducci stesso". Queste scene e del resto tutto il film dovranno essere valutati in sede di revisione con la cautela del caso».

Confrontando quanto scritto nella "revisione cinematografica preventiva", la sceneggiatura e il film, due risultano essere, fondamentalmente, i motivi delle modifiche effettuate: l'eccessivo risalto dato a come viene messa in scena la presumibile omosessualità del personaggio di Anzaloni (ideata durante la stesura del copione e assente in Gadda, dove la derubata era una donna) e il prestigio delle forze dell'ordine.

Il primo argomento viene trattato, nella sceneggiatura, nella scena 23, a cui fa esplicito riferimento anche il brano della "revisione cinematografica preventiva" trascritto. Sul copione alcune frasi sono evidenziate in rosso. Nel film la sequenza viene decisamente attenuata e scompaiono le equivoche smancerie dei ragazzi verso Anzaloni (Ildebrando Santafé). Anche un precedente dialogo nella scena 22, segnato in blu, viene modificato. Infatti, nel testo, Ingravallo, riferendosi ad Anzaloni, diceva: «Che mano sgradevole... sembra senza ossa...», a cui faceva seguito il commento del brigadiere Oreste: «È tutto un pezzo di bollito». Sullo schermo, invece, il commissario si limita a dire: «Che mano sgradevole», a cui segue una dissolvenza che porta

well as a copy of the script from the last stage of drafting, identical in fact to the working copy used on set by Anna Gruber, the script supervisor of the film.<sup>10</sup>

The first page of the screenplay reads: "UN MALEDETTO IMBROGLIO (working title). Loose reduction of the novel by C.E. Gadda 'QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA'. Treatment and Screenplay by ALFREDO GIANNETTI ENNIO DE CONCINI PIETRO GERMI."

The comparison of the text and the film<sup>11</sup> does not reveal many changes. Germi the director faithfully follows what Germi the screenwriter wrote, even if this analysis calls for the underlining of certain differences, instigated for the most part by issues with censorship.<sup>12</sup> On the examined hard copy, those parts considered obscene that could have caused trouble for the film's realization are highlighted in red or blue pencil and are then acknowledged by the 'preliminary censor report' that, in the 'review', notes: "At first the film seems to concern the character Angeloni [sic], a mature pederast, who has been robbed in his apartment by an occasional, shady guest. Then, however, the film changes course and the story unfolds around the murder of a woman, which takes place in the same building as the burglary of Angeloni. From this point the film takes on a tone of 'Commissioner Maigret' (the Commissioner is played by Germi himself) and the story concludes with the discovery and arrest of the murderer." The precise definition of the character Angeloni is given, in the hard copy, in scene 23, which takes place at night in a bar in Tritone, when the mawkish character is wandering amongst the young men playing pinball (p. 56 and ff.). 'One of the young men fondles Angeloni's scarf admiringly, so Angeloni removes it and puts it around the boy's neck. There is a suspicious and dirty feeling in the air, and the ensuing laughter sounds dirty as well, until...'. The police enter but distance themselves from the scene; but the young man continues the game with Angeloni. 'The young man moves closer and shamelessly asks Angeloni (with an ambivalent smile) Lend me 100 lire?' It severs to point out another scene (no longer dealing with Angeloni). When Balducci tells the Commissioner about the time when the exuberant young maid approached his bed at night as he lay sleeping next

nel bar dove si reca l'uomo. La stessa immagine veniva ripresa da Ingravallo nella scena 27: «Il... coso, là... il pezzo di "bollito"!...». Ma anche in questo caso il brano è segnato con la matita blu e sulla pellicola la frase diviene: «Il... coso, là... il commendatore!». Nel film, quindi, i riferimenti all'omosessualità divengono più indiretti e meno vistosi.

Per quanto attiene alla pubblica reputazione della polizia e del commissario, il regista abolisce la scena 13 in cui avveniva un battibecco tra il derubato e un fotoreporter. Nel testo, quest'ultimo, una volta sedata la lite, diceva al maresciallo: «A brigadie'! Alla gente nun gliene frega niente de vede' i poliziotti, a meno che non sia un fatto grosso». Inoltre viene eliminato il finale della scena 66 in cui Ingravallo, nel commissariato, dava del denaro a una povera indigente per allontanarla e questa gli baciava la mano, in modo platealmente riconoscente. E viene infine tagliata la scena 77 in cui il dottor Fumi, un ossequioso funzionario di polizia, concedeva un'intervista a dei giornalisti, dimostrandosi vanitoso. È evidente che l'aspetto e la caratterizzazione del commissario e degli agenti dovevano corrispondere a un'immagine di rispettabilità delle forze dell'ordine.

Inoltre Germi sopprime il finale delle scene 58, la 59 e la 60, in cui il commissario e Don Corpi parlano della ricca eredità che Liliana ha lasciato da amministrare al prete, e modifica la scena 74, segnata con la matita blu sul copione. Nel testo, un ladro, Retalli (Gianni Musy), confessava la sua vigliaccheria, affermando: «In guera me so' venduto pure er moschetto a li greci», mentre nel film dice: «In guera, e di' che ero volontario, be' me so' venduto pure er fucile a li greci». Anche la memoria della guerra rappresenta un elemento su cui è opportuno non ironizzare e il "moschetto" fascista diviene un banale "fucile", mentre l'uomo parte per il fronte come "volontario".

Oltre a questo Germi elimina poche scene, esclusivamente per motivi contingenti, ma soprattutto riduce il peso del ruolo di Paola, la paziente fidanzata di Ingravallo che l'uomo definisce, quasi a sminuirla, un'amante, a cui erano dedicate più sequenze, mentre sullo schermo il suo personaggio diviene assai più defilato<sup>13</sup>. Nel finale, a caso ormai risolto, Ingravallo, in macchina, diceva (era l'ultima frase della sceneggiatura): «Senti, al primo telefono che trovi, fermati un momento...». Il commissario avrebbe voluto chiamare la donna, probabilmente per tentare di riconciliare un rapporto logorato dalla sua continua assenza. Nel girato, però, di tutto questo non vi è più traccia e il film si chiude sull'espressione corrucciata dell'uomo, estraneo alla sua donna e al mondo. Sullo schermo questo distacco veniva anticipato, pochi secondi prima, dal

to his wife. 'She, without a word, leaned over me and bid me kiss her "right there"...understand?' (p. 259). The screenplay says that the main moments of Balducci's account 'will be recreated in the form of rapid images, with Balducci's own voice providing the commentary'. These scenes and, for that matter, the entire film should be evaluated through careful review with a degree of caution that befits such a case."

Taking into consideration the 'preliminary censor report', the screenplay, and the film, it seems that two motives in particular prompted the ensuing modifications: an excessive emphasis in the portrayal of the character Angeloni on his presumable homosexuality (formulated during the drafting of the script and absent in Gadda's text, where the initial robbery victim is a woman) and the threatened prestige of the police force.

The first motive comes up, in the screenplay, in scene 23, to which explicit reference is made even in the text produced by the 'preliminary censor report'. In the script a few phrases are underlined in red. In the film, the sequence is decidedly softened and the allusive dirty comments that the young men make towards Angeloni (Ildebrando Santafé) disappear from the screen. In addition, an earlier dialogue in scene 22, marked in blue, undergoes modifications. In fact, in the text, Ingravallo, referring to Anzaloni, says: "What an unpleasant hand...seems like it has no bones...", to which the superintendent Oreste comments: "He's a hunk of boiled meat." On the screen, however, the Commissioner limits himself to saying: "What an unpleasant hand," followed by a fade that reopens on the bar where the man enters. The same comment reappears with Ingravallo's line in scene 27: "That...guy, there...the hunk of 'boiled meat'!..." But here again the text is marked with blue pencil and on film the phrase becomes: "That...guy, there...the 'senior commander'!" In the film, therefore, the references to homosexuality are indirect and far less showy.

With regards to the public reputation of the police and the Commissioner, the director abolishes scene 13 in which there was a quarrel between the robbed victim and a photojournalist. In the text, the reporter, after the squabble was calmed, says to the marshal: "Hey commander! People don't give a damn about seeing policemen, unless it's



fatto che Ingravallo inforcava dei grandi occhiali neri, come a isolarsi da tutto l'orrido che lo circondava (idea assente nel copione).

Nonostante le pressioni ministeriali, in tre occasioni Germi ha diretto mantenendo quanto previsto dalla sceneggiatura. Ciò avviene per la scena 28, durante un interrogatorio a casa di Anzalone, in cui Ingravallo per spaventare l'uomo fa riferimento agli equivoci ragazzi che questi andava a cercare nei bar, dicendogli: «Se lei rifiuta di collaborare glieli porto tutti qui in casa; tutti, ha capito?... Tutti!...»; per la scena 72, in un'occasione in cui dei carabinieri parlano di poliziotti – «Maresciallo: “Brava gente... non sembrano neanche poliziotti...”» – e per la scena 109, in cui ha luogo la squallida confessione di Remo Banducci (Claudio Gora), in cui l'uomo parla delle avances indecenti della servetta Virginia (Cristina Gajoni).

Per quanto attiene alla scena 28, nel fascicolo è conservata una lettera del Comando Generale dell'Arma dei Carabinieri del 12 agosto 1959 alla Direzione Generale dello Spettacolo in cui si legge che, poiché «risulta che nel film appariranno personaggi indossanti l'uniforme dei carabinieri», richiama «la particolare attenzione della Commissione Revisionatrice Cinematografica allo scopo di ottenere la eliminazione di quelle scene in cui personaggi in veste di militari dell'Arma apparissero in atteggiamento non consono al decoro dell'Istituzione». Alla nota è spillato un appunto, vergato sul rovescio di un calendarietto, su cui è scritto, a mano: «Fatto presente al Direttore di produzione, Silvestri, l'opportunità di eliminare la battuta: Brava gente, non sembrano nemmeno poliziotti. Pagina 91 [sic, in realtà 191] della sceneggiatura». Germi tuttavia ha girato come previsto dal copione, incurante dei consigli provenienti dal Ministero. Altre varianti tra sceneggiatura e film riguardano oggetti o luoghi, come un mazzo di chiavi di Assuntina, nodale per lo scioglimento dell'azione, che sullo schermo diviene una chiave sola, per accentuarne l'importanza e Sabaudia, che, misteriosamente, diviene Verbania. È il Palazzo degli orologi e non ancora piazza Farnese il luogo dove vivono i Balducci e nella casa c'è un ascensore che diviene un grande scalone rinascimentale sulla pellicola. Nel copione, quando i poliziotti vanno a cercare il ladro Retalli, l'azione è al Foro Italico e non a piazza San Giovanni Bosco, come poi sullo schermo cinematografico.

Mentre nei suoi tre precedenti film d'azione<sup>14</sup> ambientati a Roma la città era spesso irriconoscibile e Germi si limitava nel riprenderne gli aspetti monumentali, ben altra attenzione il regista dedica alle location in *Un maledetto imbroglio*. Lo spirito “romano” del *Pasticciaccio* torna in Germi attraverso “belle” sequenze ambientate nei luoghi simbolici della Capitale, come piazza

about something heavy.” Furthermore, the finale of scene 66 is eliminated, in which Ingravallo, at the police station, gave money to a poor woman to get rid of her and the woman kissed his hand theatrically. Scene 77 is also cut, in which Doctor Fumi, an obsequious police official, grants an interview to a group of journalists, showing off his vanity. It is clear that the appearance and characterization of the Commissioner and the agents needed to correspond to a certain image of respectability for the Police Force.

Furthermore, Germi cuts the finale of scenes 58, 59, and 60, in which the Commissioner and Don Corpi discuss Liliana's sizeable inheritance, which is to be administered by the priest. Germi also modifies scene 74, marked with blue pencil in the script. In the text, a thief, Retalli (Gianni Musy), confesses to his cowardice, declaring: “In war I even sold my musket to the Greeks.”, while in the film he says: “In war, where I was a volunteer, well, I even sold my rifle to the Greeks.” It would seem that the memory of war represents a subject where ironic humour is less than welcome, so the fascist ‘musket’ becomes a banal ‘rifle’, and the man in question leaves for the front lines as a ‘volunteer’.

Other than that, Germi eliminates few scenes, exclusively for reasons of space and structure, but especially by reducing the role of Paola, Ingravallo's patient girlfriend, who he defines, diminishingly, ‘a lover’. More sequences were initially dedicated to her but on screen her character becomes quite fleeting.<sup>13</sup> In the finale of the script, with the case practically resolved, Ingravallo, in the police car, says (as the last line of the screenplay): “Listen, as soon as you see a phone booth, pull over for a second...” The Commissioner would have wanted to call the woman, probably to attempt a reconciliation of their relationship, which had been strained by his constant absence. In shooting, however, not a trace of this intention remains, and the film closes on the scowling expression of the man, who appears as a stranger to his woman and to the world. On the screen, this separation is anticipated a few seconds earlier when Ingravallo settles a pair of large dark glasses on his nose, as if to isolate himself from the horridness that surrounds him (an idea not to be found in the script).



Un maledetto imbroglio, Pietro Germi, 1959

Despite the pressures of the ministry, on three occasions Germi maintained a perfect faithfulness to the screenplay in his directing. Such is the case with scene 28, during an interrogation in Anzaloni's home, when Ingravallo, in order to scare the man, refers to the allusive young men that Anzaloni sought out in the bar, saying: "If you refuse to collaborate, I'll bring all of them right here in your house; all of them, you understand?...All of them!...;" in scene 72, in a moment when the *carabinieri* speak of the police – "Marshal: 'Good people...they don't even seem like policemen...'" – and in scene 109, which includes Remo Banducci's (Claudio Gora) miserable confession in which he speaks of Virginia the maid (Cristina Gajoni) and her indecent advances.

As far as scene 28 is concerned, a letter from the *Comando Generale dell'Arma dei Carabinieri* [the General Command of the *Carabinieri*] from August 12<sup>th</sup>, 1959, addressed to the *Direzione Generale dello Spettacolo* [General Division of Entertainment] is conserved in the Archive folder. It states that, since "characters appear in the film wearing the uniform of the *carabinieri*," they request "the specific attention of the film censorship committee in order to eliminate the scenes in which characters in military dress behave in a way that is not suitable to the decorum of the Institution." A hand written note on the back of a small calendar page is attached to this letter with a pin, reading: "Brought to the attention of the production director, Silvestri, the opportunity to cut the line: Good people, they don't even seem like policemen. Page 91 [sic, actually pg. 191] of the screenplay." In any case, Germi filmed according to the script, unconcerned by the Ministry's recommendations.

Other variances between the screenplay and the film concern objects or locations, such as Assuntina's bunch of keys. The keys are an essential element in solving the case, and, to highlight their role, they become a single key onscreen. Furthermore Sabaudia mysteriously changes to Verbania. The Balduccis live in the *Palazzo degli ori* in the film rather than in piazza Farnese, and, in the house, the elevator from the script becomes a huge renaissance staircase onscreen. In the script, when the police go in search of the thief Retalli, the action takes place at the Foro Italico and not in piazza San Giovanni Bosco as it does in the film.



In his three preceding action films<sup>14</sup> set in Rome, the city was often unrecognizable and Germi limited himself to occasional snippets of monuments; the opposite is true of the director's attention to location in *The Facts of Murder*. The 'roman' spirit of *Awful Mess* returns in Germi through the 'beautiful' sequences in the symbolic locations of the Capital, such as piazza Farnese and piazza Navona, Campo de' fiori, the Triton and the Parioli, which find their counterparts in the poor peripheries inhabited by petty thieves (Val Melaina, but Germi films in Portuense) and the squalid little underdeveloped towns, such as Marino or Sacrofano, where Assuntina (Claudia Cardinale) lives with her fiancé and then husband Diomede (Nino Castelnuovo). These are infernal caves and desolate spaces, burned by a blinding sun.

The screenwriters, in approaching *That Awful Mess*, needed to simplify the language and the plot, but they also needed to find narrative devices that could bring a previously and willingly 'unresolved' story to a proper conclusion.

In the essay *Un inizio contro. Censura e scrittura in Gioventù perduta*<sup>15</sup>, Elena Dagrada reconstructs the censorial vicissitudes and the genesis of screenwriting and film. She notes that Germi's work carries echoes of preceding authors, including: "Most probably Alfred Hitchcock, in particular *Shadow of a Doubt*, 1945. They share a bourgeois setting, which is of crucial importance. The composition of the protagonist family: father, mother, housemaid, two small children, an adult daughter and an older son, who in Hitchcock finds a corresponding character in Uncle Charlie. The residence and its cardinal role as narrative place: a house with two floors and a yard in a residential area, surrounded by tree-lined streets along which the characters move, always engaged in important conversation, just like those that take place around the table, when the family comes together."<sup>16</sup>

The long citation is necessary because, ostensibly, it was Hitchcock who suggested the end of *Facts of Murder* to Germi and his co-authors. In the drafting phase of the script, the three authors, in order to wrap up their plot, made use of a narrative device that was already present in Hitchcock's *Dial M for Murder*, 1954. In both films, in fact, the guilty party is discovered when the investigator realizes the existence of two similar keys, only one of which opens a certain lock.

Farnese e piazza Navona, Campo de' fiori, il Tritone e i Parioli, a cui fanno da contraltare povere periferie abitate da ladruncoli (Val Melaina, ma Germi gira al Portuense) e squallidi paesini della cintura, come Marino o Sacrofano, dove vivono Assuntina (Claudia Cardinale) e il suo fidanzato e poi marito Diomede (Nino Castelnuovo), antri infernali o lande desolate, bruciate da un sole accecante.

Gli sceneggiatori, nell'affrontare il *Pasticciaccio*, hanno avuto bisogno di semplificarne la lingua e la trama, ma anche di trovare degli espedienti narrativi per trovare una conclusione a una storia che nasceva volutamente irrisolta.

Come scrive Elena Dagrada nel saggio *Un inizio contro. Censura e scrittura in Gioventù perduta*<sup>15</sup>, in cui ricostruisce le vicissitudini censorie e la genesi della sceneggiatura del film, in quest'opera riecheggiano autori precedenti, fra cui «probabilmente Alfred Hitchcock, in particolare *L'ombra del dubbio* (*Shadow of a Doubt*, 1945). Ne condivide l'ambientazione borghese, di cruciale importanza. La composizione della famiglia protagonista: padre, madre casalinga, due figli piccoli, una figlia adulta e un figlio maggiore, che in Hitchcock ha il corrispettivo nello zio Charlie. L'abitazione e il suo ruolo cardine di luogo narrativo: una casa a due piani con giardino in una zona residenziale, circondata da viali alberati che i personaggi percorrono impegnati in conversazioni sempre importanti, quanto lo sono quelle consumate a tavola, quando la famiglia si riunisce»<sup>16</sup>.

La lunga citazione è necessaria in quanto, verosimilmente, è stato ancora Hitchcock a suggerire il finale di *Un maledetto imbroglio* a Germi e ai suoi coautori. In fase di stesura del copione i tre, per dare una chiusa alla loro trama, si servono di un espediente narrativo che già era presente in *Il delitto perfetto* (*Dial M for Murder*, 1954) del regista inglese. In entrambi i film, infatti, il colpevole viene smascherato quando l'investigatore scopre l'esistenza di due chiavi simili, ma di cui una sola apre una serratura.

Ma forse non è solo il ricordo di Hitchcock a riecheggiare in *Un maledetto imbroglio*. Si può ipotizzare che la sceneggiatura nasca anche all'ombra dell'influenza di *Legittima difesa* (*Quai des Orfèvres*, 1947)<sup>17</sup>, il film con cui Henri-Georges Clouzot<sup>18</sup> vinse il Premio internazionale per la regia all'8ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. In entrambe le pellicole ritroviamo un'accurata definizione del gruppo di agenti che affianca l'investigatore nelle indagini (assente in Gadda), una descrizione dei locali del commissariato molto simile (stanze sempre molto piccole e piene di oggetti, con ampi finestroni in alto e una mappa della città alle pareti), e si può notare anche una vaga somiglianza fisica fra i protagonisti, il commissario

But perhaps it is not only Hitchcock's memory that echoes in *The Facts of Murder*. One might hypothesize that the screenplay itself is born in the shadow of influence of *Jenny Lamour* (*Quai des Orfèvres*, 1947)<sup>17</sup>, the film for which Henri-Georges Clouzot<sup>18</sup> won the International Prize for Directing at the 8<sup>th</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica in Venice. In both films we find a precise array of agents that flank the investigator (absent in Gadda's work), a very similar layout of the police stations (very small rooms full of objects, with wide windows set up high and a map of the city on the walls), and one might also note a vague physical similarity between the protagonists Commissioner Ingravallo and Inspector Lamour<sup>19</sup>, both thin and gaunt-faced. Both appear to be serious chain-smokers who investigate interminably and passionately reprimand those under interrogation. But if these are but archetypes connecting the two films to tens of other French and Hollywood film noir, it is particularly in the analysis of the two soundtracks that unsuspected similarities emerge.

The composer of the music for *The Facts of Murder* is maestro Carlo Rustichelli, a frequent collaborator of Germi's, who developed two main musical themes for the film. The most remembered is that of Assuntina, *Sinnò me moro*, a "heart-wrenching reworking of a folksong",<sup>20</sup> as Pasolini described it, sung by Alida Chelli. The piece opens *The Facts of Murder*; it returns, subtly, in a middle sequence at the moment when Assuntina appears, and then it returns again, imperatively, in the lacerating finale, as if to underline the desperation and irrationality of life. These themes harken back to Gadda's *Awful Mess*. The inconsolable song *Sinnò me moro*, based on a text written by Germi together with the screenwriter Giannetti, places the spectator in the middle of the narration from the moment of the film's opening credits.

But the first notes of the song, even before the entrance of the guitar and the voice, hint at another melody. It is melancholy and dramatic music. One might call it 'Liliana's theme'. Briefly heard in the beginning, the theme returns repeatedly, at times commandingly and at others woven into the background – depending on the situation – in every sequence that includes the woman or the house where she lived, or even when the camera settles on

Ingravallo e l'ispettore Lamour<sup>19</sup>, entrambi magri e scavati in volto. Ambedue si mostrano come accaniti fumatori che indagano senza requie e strigliano con foga i loro interrogati. Ma se questi sono archetipi che accomunano i due film a decine di noir francesi e americani, è soprattutto nell'analisi della colonna sonora che si ritrovano insospettite similitudini.

L'autore delle musiche di *Un maledetto imbroglio* è il Maestro Carlo Rustichelli, collaboratore abituale di Germi, e queste si sviluppano principalmente su due temi. Il più ricordato è quello di Assuntina, *Sinnò me moro*, uno «struggente rifacimento di canto popolare»<sup>20</sup> come lo definì Pasolini, a cui dà voce Alida Chelli. Questo brano apre *Un maledetto imbroglio*; torna, accennato, in una sequenza intermedia nel momento in cui appare la ragazza e poi torna di nuovo, imperioso, nel lacerante finale, quasi a sottolineare la sua disperazione e l'irrazionalità della vita, temi che riportano al *Pasticciaccio* gaddiano. Il canto, sconsolato, di *Sinnò me moro*, basato su un testo scritto insieme a Giannetti dallo stesso regista, pone lo spettatore al centro della narrazione sin dai titoli di testa del film.

Ma le prime note della canzone, prima dell'ingresso della chitarra e della voce, accennano un'altra melodia. È una musica malinconica e drammatica. Si potrebbe definire il "tema di Liliana". Riassunto agli inizi, questo torna in esteso, possente o di sottofondo – a seconda dei casi – in ogni sequenza in cui appare la donna o la casa in cui viveva, persino quando la macchina da presa riprende la sua simbolica bambola, memoria e rimpianto di una fanciullezza felice e protetta. Il "tema di Liliana" riecheggia il tema principale di *Legittima difesa*: si tratta di due brani d'atmosfera, entrambi presenti sin dai titoli di testa, che, seppur in tonalità diverse (Si minore/La minore), raggiungono gli stessi apici e le medesime tensioni.

Anche Paola, ma soprattutto il commissario Ingravallo, riportano, in qualche modo, a *Legittima difesa*: Jovet, quando interpreta il film, è un uomo di oltre quindici anni più anziano di Germi. Il suo ispettore, quindi, è un signore maturo, che non vuole donne in casa ed è legato solamente al proprio figlio adottivo, portato in Francia dalle colonie. Lamour non riesce a dedicargli tempo perché troppo preso dall'indagine, come Ingravallo con Paola. Il legame affettivo con il figlioccio lo accomuna a quello del commissario con la propria "amante". Il possibile riavvicinamento fra Ingravallo e la donna, che sarebbe potuto avvenire se l'uomo le avesse telefonato – come era previsto nella sceneggiatura di *Un maledetto imbroglio*, ma poi Germi decise di eliminare quella frase conclusiva – teoricamente ricorda l'ultima sequenza del film del regista francese, in cui l'ispettore riesce finalmente a portare a pranzo il ragazzo.

her symbolic doll, the memory and regret of a childhood full of happiness and protection. 'Liliana's theme' echoes the main theme of *Jenny Lamour*: both are atmospheric pieces, both are used from the start of the opening credits, and, although in different keys (B minor / A minor) both reach the same climaxes and pass through the same sections of tension. Even Paola, and especially Commissioner Ingravallo, recall, in one way or another, the film *Jenny Lamour*: Jovet, in the role of Inspector Lamour, is more than fifteen years older than Germi. His Inspector, therefore, is a mature gentleman who doesn't want women in the house and who is attached only to his own adopted son, brought back to France from the colonies. Lamour can't dedicate his time to the boy because he is too caught up in the investigation, like Ingravallo with Paola. The affectionate bond he has with his adopted son recalls the Commissioner's relationship with his 'lover'. The possible reconciliation of Ingravallo and Paola, which might have occurred had he made the phone call – as was intended in the screenplay of *The Facts of Murder*, but Germi then decided to eliminate that final line – theoretically recalls the last sequence of the French film, in which the Inspector finally manages to take his son to lunch.

In this case however, Clouzot shows himself to be more optimistic than Germi, as Germi signs his film off with the epilogue of Ingravallo's total detachment from all that surrounds him. Perhaps, by concealing as well as distancing, this is the director's way of detaching himself from even his more indirect sources?

1. See Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini&Castoldi, Milan 1997; Vito Attolini, *Il cinema di Pietro Germi*, Elle, Lecce 1986; Adriano Aprà, Massimo Armenzoni, Patrizia Pistagnesi (eds.), *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, Pratiche Editrice, Parma 1989; Enrico Giacobelli, *Pietro Germi*, Il Castoro, Milan 1997; Lino Micciché (ed.), *Signore & signori di Pietro Germi. Uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, Lindau, Turin 1997; Orio Caldiron, *Pietro*

In questo caso, però, Clouzot si dimostra più ottimista di Germi, che sigla un epilogo all'insegna del distacco totale di Ingravallo da tutto ciò che lo circonda. Forse un modo per allontanarsi, occultandole, anche dalle sue fonti indirette?

1. Si veda Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini&Castoldi, Milano 1997; Vito Attolini, *Il cinema di Pietro Germi*, Elle, Lecce 1986; Adriano Aprà, Massimo Armenzoni, Patrizia Pistagnesi (a cura di), *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, Pratiche Editrice, Parma 1989; Enrico Giacobelli, *Pietro Germi*, Il Castoro, Milano 1997; Lino Micciché (a cura di), *Signore & signori di Pietro Germi. Uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, Lindau, Torino 1997; Orio Caldiron, *Pietro Germi, la frontiera e la legge*, Bulzoni, Roma 2004; Alessandro Tedeschi Turco, *La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi*, Cierre, Verona 2005; Luca Malavasi, Emiliano Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Edizioni Sabinae, Roma 2016.
2. Pier Paolo Pasolini, *Il Pasticciaccio*, ora in Id., *Passione e ideologia (1948-1958)*, Einaudi, Torino 1985, p. 280.
3. Sul finale gaddiano cfr. anche M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., pp. 85-86.
4. Giulio Cesare Castello, su «Il Punto» del 19 dicembre 1959, scrive: «La pubblicità ha lanciato *Un maledetto imbroglio* come «il primo giallo italiano». La verità è un pochino diversa: si tratta del primo «buon» film giallo realizzato in Italia».
5. Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti II*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Garzanti, Milano 1994, p. 15.
6. Così definisce Gadda l'amico Giulio Cattaneo, *Il gran lombardo*, Garzanti, Milano 1973.
7. Cfr. Lino Micciché, *Prima della «trilogia grottesca»*, in Id. (a cura di), *Signore & signori di Pietro Germi. Uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, cit., p. 31.
8. *Ibid.*
9. Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale dello Spettacolo (1959-1993), *Un maledetto imbroglio*, CF3119.
10. Il copione appartenuto ad Anna Gruber è oggi conservato presso il Fondo Natale della Biblioteca Luigi Chiarini del Csc (inventario 40193).
11. *Un maledetto imbroglio* di Pietro Germi, edizione restaurata, Cinema Forever, Milano, Medusa video, 2004.
12. È probabile che Germi abbia letto la «revisione cinematografica preventiva» e il copione «revisionato», visto che i cambiamenti fra sceneggiatura e film tengono spesso conto anche delle segnalazioni riportate in quella sede.
13. Germi elimina tre sequenze in cui Ingravallo avrebbe dovuto parlare al telefono con Paola.

*Germi, la frontiera e la legge*, Bulzoni, Rome 2004; Alessandro Tedeschi Turco, *La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi*, Cierre, Verona 2005; Luca Malavasi, Emiliano Morreale (ed.), *Il cinema di Pietro Germi*, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Edizioni Sabinae, Rome 2016.

2. Pier Paolo Pasolini, *Il Pasticciaccio*, now in *Passione e ideologia (1948-1958)*, Einaudi, Turin 1985, p. 280.
3. With regards to Gadda's finale, see M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., pp. 85-86.
4. Giulio Cesare Castello, in «Il Punto» on December 19<sup>th</sup>, 1959, writes: «The media pitched *The Facts of Murder* as 'the first Italian giallo'. The truth is somewhat different: we're really talking about the first 'good' thriller made in Italy». [All translations from Italian are own translations.]
5. Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti II*, edited by Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Garzanti, Milan 1994, p. 15.
6. Giulio Cattaneo describes his friend Gadda as such, *The great Lombard: Il gran lombardo*, Garzanti, Milan 1973.
7. Compare to Lino Micciché, *Prima della «trilogia grottesca»*, in Id. (ed.), *Signore & signori di Pietro Germi. Uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbida*, cit., p. 31.
8. *Ibid.*
9. Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale dello Spettacolo (1959-1993), *Un maledetto imbroglio*, CF3119.
10. Today, the script that belonged to Anna Gruber is conserved in the Fondo Natale of the Luigi Chiarini Library in the Centro Sperimentale di Cinematografia (inventory 40193).
11. *The Facts of Murder* by Pietro Germi (*Un maledetto imbroglio* di Pietro Germi), restored edition, Cinema Forever, Milan, Medusa video, 2004.
12. It is very likely that Germi read the 'preliminary censor report' and the 'revised' script, seeing that the changes between the screenplay and the film are frequently related to the indications and suggestions included therein.

14. *Il testimone* (1945), *Gioventù perduta* (1947), *La città si difende* (1951).
15. Elena Dagrada, *Un inizio contro. Censura e scrittura in Gioventù perduta*, in L. Malavasi, E. Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, cit., pp. 91-103.
16. Ivi, p. 100.
17. Tratto dal romanzo poliziesco *Légitime défense* di Stanislas-André Steeman. Anche in quest'occasione l'autore non partecipa alla sceneggiatura. Il film sui titoli di testa risulta «ispirato al romanzo», ma la sceneggiatura è firmata da Clouzot e Jean Ferry.
18. Già nel 1952, nel mettere in scena *La presidentessa* – tratto da una commedia brillante di Maurice Hennequin e Pierre Veber e sceneggiato da Aldo Di (così nei titoli) Benedetti – Germi ha presumibilmente tenuto presente *Un marito per mia madre* (*Miquette et sa mère*, 1950), il film di Clouzot tratto da un testo teatrale di Gaston de Caillavet e Robert de Flers.
19. Louis Jovet.
20. Pier Paolo Pasolini, *Lo stile di Germi*, «Il Reporter», 29 settembre 1959.

13. Germi eliminates three sequences in which Ingravallo would have spoken on the phone with Paola.
14. *The Testimony* (*Il testimone*, 1945), *Lost Youth* (*Gioventù perduta*, 1947), *Four Ways Out* (*La città si difende*, 1951).
15. *Un inizio contro. Censura e scrittura in Gioventù perduta*, in L. Malavasi, E. Morreale (eds.), *Il cinema di Pietro Germi*, cit., pp. 91-103.
16. Ivi, p. 100.
17. Based on the police novel *Légitime défense* by Stanislas-André Steeman. In this case yet again, the author does not take part in the writing of the screenplay. In the opening credits the film is described as “inspired by the novel” but it is signed by Clouzot and Jean Ferry.
18. Already in 1952, in the process of filming *Mademoiselle Gobete* (*La Presidentessa*) – based on a brilliant comedy by Maurice Hennequin and Pierre Veber and adapted by Aldo Di (according to the credits) Benedetti – Germi presumably had in mind *Miquette* (*Miquette et sa mère*, 1950), the film by Clouzot based on the play by Gaston de Caillavet and Robert de Flers.
19. Louis Jovet.
20. Pier Paolo Pasolini, *Lo stile di Germi*, «Il Reporter», September 29<sup>th</sup>, 1959.

Translation by Maria Massucco