



*Elena Dagrada*

# **Le varianti trasparenti**

**I film con Ingrid Bergman  
di Roberto Rossellini**

seconda edizione

## INTRODUZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

Una ricerca che terminava con l'affermazione di non potersi ritenere veramente conclusa, semmai solo sospesa fino a prova contraria, non poteva che proseguire.

Questa seconda edizione, perciò, a tre anni di distanza dalla prima, integra e accresce i risultati precedentemente raggiunti con i frutti di un ulteriore lavoro di scavo, svolto principalmente su importanti e inediti documenti d'archivio. Gli esiti di maggior rilievo di cui qui si dà conto confluiscono in parte anche nel corredo riunito nella sezione «Documenti», arricchito con nuovi e preziosi materiali cartacei e fotografici. Ma soprattutto consentono di saperne un po' di più sui film cui è dedicato questo libro, sulla loro importanza strategica nella filmografia rosselliniana. Grazie al nuovo lavoro di scavo e al progredire dell'indagine, ora anche il nostro sapere su Rossellini è un po' più ricco.

Il principale impulso a proseguire nella ricerca è derivato dalla possibilità di accedere ai documenti raccolti nel Fondo Andreotti, donato all'Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo nel luglio del 2007. Il loro studio, integrato con quello di altre carte conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato e la Bibliothèque du Film et de l'Image, si è rivelato decisivo per illuminare il percorso, a volte tortuoso ma sempre di grande interesse, da cui scaturiscono alcuni di questi titoli.

Se la ricerca alla base della prima edizione procedeva direttamente dallo studio dei film e delle loro varianti pellicolari – d'autore come apocriefe – opportunamente testimoniate nelle trascrizioni, la nuova ricerca qui confluita riguarda soprattutto la scoperta di varianti genetiche e ha seguito un cammino inverso. Se all'origine della prima edizione di questo libro c'era anzitutto il desiderio di far luce sulle numerose versioni reperte, per farne il punto, sondarne le ragioni, contribuire alla costituzione

di una filmografia rosselliniana più attendibile e articolare l'indagine filologica con l'analisi critica, storica e culturale, questa seconda edizione intreccia i risultati precedenti con gli esiti di un prolungamento della ricerca che ha scavato a ritroso nel tempo: quello della gestazione dei film, che in qualche caso si è rivelata non meno interessante dei film stessi. Spesso, infatti, l'originalità dei titoli di Rossellini interpretati da Ingrid Bergman si è dimostrata il frutto di una genesi non meno originale, in tutto degna della storia avventurosa che ha segnato per sempre la singolarità del loro autore. Ciò che oggi sappiamo sulle origini di alcuni fra questi film ci autorizza ad affermare con maggior certezza quanto Rossellini li abbia fortemente voluti; quanto li abbia voluti in una data versione, non in altre.

Fra i titoli qui studiati, quelli per cui i nuovi scavi hanno riservato maggiori frutti sono *Europa '51*, *Viaggio in Italia* e *La paura*. E ancora una volta il più generoso di scoperte è stato *Europa '51*, un film del quale si era scritto spesso che vi aveva collaborato padre Morlion, senza tuttavia mai apportare prove documentali. Ora le prove ci sono. Illuminano il percorso che da un'ipotesi iniziale di produzione francese (in cui adesso sappiamo che il domenicano era già attivamente coinvolto) ha portato il film in Italia, dove ha assunto lentamente i connotati che conosciamo. E chiariscono le ragioni di un'alleanza tra Rossellini e una certa avanguardia cattolica – incarnata fra gli altri da Gian Luigi Rondi, oltre che dallo stesso Morlion – dovuta sia alle crescenti difficoltà produttive del regista, che il domenicano contribuisce a risolvere; sia all'intento strategico di fare di Rossellini il 'pioniere del neorealismo cattolico' ma anche lo strumento, seppur recalcitrante, nelle mani di un aspirante sceneggiatore qual era padre Morlion.

Uno strumento rivelatosi ingovernabile. Per questo motivo, a partire da *Viaggio in Italia* la collaborazione più o meno ufficiale del domenicano viene meno, senza che venga meno del tutto l'alleanza di Rossellini con parte di quel mondo. Lo prova una lettura serrata dei documenti relativi alla Revisione Cinematografica Preventiva, che contribuisce fra l'altro a ridimensionare ulteriormente la leggenda di Rossellini improvvisatore: più che dettati dall'estro del momento, infatti, molti discostamenti di *Viaggio in Italia* dalla sceneggiatura originaria (di cui si dava conto già nel 2005) sono dovuti a esplicite richieste della censura, confermando così l'esattezza di quanto sostenuto fin dalla prima edizione, ovvero che tale leggenda è almeno in parte da sfatare.

Quanto a *La paura*, ora disponiamo di più elementi per sostenere con certezza la partecipazione attiva di Rossellini alla definizione dell'intreccio, nonostante non firmi la sceneggiatura (certo per ragioni strategiche) e nonostante l'esistenza di un trattamento firmato solo da Sergio Amidei

(forse per ragioni altrettanto strategiche). Inoltre, una foto inedita conservata nella Cineteca Lucana testimonia la presenza di Rossellini sul set della scenografia più povera della 'sequenza del teatro', usata unicamente nella versione tedesca, vale a dire in *Angst*; quindi Rossellini ne ha effettivamente diretto le riprese, prendendovi parte più di quanto si fosse tentati di sospettare. Anche una certa idea di trascuratezza, perciò, è forse una leggenda rosselliniana da riconsiderare.

In ciascun caso si tratta di acquisizioni che convergono con le conclusioni formulate in precedenza; talvolta, anzi, invitano ad affermarle con più forza. In particolare, proprio per ciò che riguarda il comportamento di Rossellini nei confronti di sceneggiature e sceneggiatori, che negli anni compresi tra la gestazione di *Stromboli* e l'uscita de *La paura* subisce una svolta significativa. Forse, infatti, non è davvero un caso se alla scrittura di *Stromboli* partecipano in veste ufficiale tanto il vecchio collaboratore comunista Sergio Amidei quanto padre Morlion (che firma sia questo titolo – sebbene in una sola versione – sia *Francesco giullare di Dio*); se per quella di *Europa '51* (l'ultimo titolo scritto anche dal domenicano) la commistione fra collaboratori di diversa provenienza ideologica viene moltiplicata, senza ottenere tuttavia il consenso auspicato; e se per *Viaggio in Italia* Rossellini decide allora di fingere che la sceneggiatura non esista, salvo poi firmarla in prima persona nei titoli di testa con l'unico collaboratore ufficiale scelto al di sopra delle parti e fuori dal coro: lo scrittore Vitaliano Brancati. Né è un caso che siccome neppure questo stratagemma basta a riconciliare il suo lavoro con la critica, dal film successivo Rossellini faccia un passo indietro (per *Giovanna d'Arco al rogo*, addirittura, dichiara ufficialmente che la 'sceneggiatura' non è sua ma di Claudel), e recuperi per *La paura* un professionista come Amidei (insieme con Treuberg), pur riservandosi nascostamente nei contratti il ruolo di collaboratore a tutte le fasi della scrittura. Un'evoluzione che non sarà senza conseguenze sulla seduzione esercitata da Rossellini verso la Nouvelle Vague. Specie perché a quel punto Rossellini stipula i contratti con se stesso, diviene il proprio principale produttore (imitato anche in questo dai giovani francesi), per accordarsi garanzie che non gli accorderebbe più nessuno – e quella su Rossellini produttore è un'ulteriore ricerca ancora tutta da fare, al pari dell'altra, sollecitata in precedenza, sulla sua fortuna critica: forse la più interessante della storia della critica cinematografica italiana; certo una fra le più interessanti della storia del cinema in assoluto (assieme a quelle di Orson Welles e Alfred Hitchcock).

Anche per queste convergenze il progredire della ricerca non ha imposto modifiche alla struttura del libro. Nulla è mutato nell'indice, fatta eccezione per l'aggiunta di questa «Introduzione alla seconda edizione» e della data (2005) di fianco alla «Postilla», rimasta intatta a fine

volume: tre anni fa testimoniava la giustezza del percorso seguito nell'indagine filologica condotta su *Europa '51*; oggi resta una traccia di quel *work in progress* che è proprio di ogni ricerca. Il lettore che già conosce la prima edizione e vuole andare direttamente alle integrazioni più rilevanti le troverà nel terzo paragrafo di ciascun capitolo dedicato ai film suddetti, nonché nell'apparato di note, irrobustito un po' ovunque.

Certo, neppure ora la ricerca può dirsi conclusa. Manca infatti ancora molto all'appello, in particolare sulla genesi di *Stromboli*. Né, d'altronde, tutto ciò che è stato acquisito dal 2005 a oggi ha potuto trovare qui un'adeguata collocazione, anche a causa delle già imponenti dimensioni del volume. In particolare, non è stato aggiornato l'apparato bibliografico (se non in rari, imprescindibili casi), negli ultimi anni assai cresciuto per le molte pubblicazioni occasionate dalle celebrazioni del centerario della nascita di Rossellini, nel 2006. Così come non è stata integrata la bibliografia relativa all'accoglienza e alla fortuna critica, salvo poche eccezioni, pur essendo in corso una ricerca specifica. Né si è proceduto a un aggiornamento sistematico sulle edizioni in DVD dei film qui studiati. L'arricchimento più cospicuo di materiali è soprattutto nel già evocato corredo raccolto nella sezione «Documenti», più che raddoppiato con inediti preziosi.

Per questo arricchimento, un doveroso e sincero ringraziamento va alle persone e alle istituzioni che lo hanno reso possibile: il senatore a vita Giulio Andreotti, l'Istituto Luigi Sturzo e in particolare Luciana Devoti; Adriano Aprà (Archivio Aprà) e Renzo Rossellini (Fondazione Rossellini); Pier Luigi Raffaelli (Cineteca Lucana).

Grazie anche a Elio Franzini e Fernanda Caizzi, che hanno creduto in questa ricerca fin dalla sua prima pubblicazione e ne hanno reso possibile la seconda edizione, credendoci ancora.

Grazie a Tomaso Subini, divenuto nel frattempo un autentico rosselliniano. A Mauro Giori, per l'aiuto fattivo nella rilettura dell'intero testo. E a coloro con cui negli ultimi tre anni ho condiviso proficue occasioni di scambio e confronto, o che mi hanno offerto il sostegno indispensabile: Marco Bertoncini, Paolo Luciani, Andrea Martini, Marta Nicole Mauri, Alice Motti, Mauro Novelli, Osvaldo Paraboschi, Sarah Pesenti Campagnoni, Mario Rigoni, Gianni Rondolino, Gabriella Rovagnati, Augusto Sainati, Cristina Torelli, Ugo Tramontano, Valentyna Tsapkova, Marco Vanelli.

Grazie, infine, a Virginia Morandi, ovunque sia.



## INTRODUZIONE

Il pubblico non amava l'immagine che Roberto dava di me e quindi le cose non funzionavano. Lui si era intestardito a volermi come interprete dei suoi film anche se il mio tipo di attrice internazionale aveva ben poco a che fare con la sua idea di cinema. In realtà io non lo ispiravo e ormai l'avevamo capito entrambi, anche se nessuno dei due osava affrontare l'argomento.

Ingrid Bergman

Troppo alta, troppo diva, troppo straniera, troppo diversa. Ingrid Bergman non lo confessa apertamente, ma nel racconto della sua vita, scritto con Alan Burgess due soli anni prima di morire, lascia intendere di averlo pensato: i film girati con Roberto Rossellini erano stati un fallimento perché lei non era adatta a quel modo di fare cinema. Con lei, evidentemente, Rossellini non sapeva cosa fare.

Eppure, Ingrid Bergman quei film li aveva fortemente voluti, contro il volere di molti, fin dal momento in cui aveva visto e amato *Roma città aperta* e forse anche *Paisà*, e aveva scritto una lettera a Rossellini per proporgli di lavorare insieme. Ciò che seguì a quella lettera è noto: uno scandalo di proporzioni planetarie; il divorzio dell'attrice dal marito Petter Lindstrom; l'annullamento del matrimonio di Rossellini con Marcella De Marchis; la fine del legame tra il regista e Anna Magnani; un nuovo matrimonio, celebrato per procura in Messico; tre figli; sei film. Cinque lungometraggi e un cortometraggio, frutto di un importante sodalizio umano e artistico che vide Roberto Rossellini e Ingrid Bergman impegnati fra l'altro nell'allestimento teatrale di *Jeanne d'Arc au bûcher*, l'oratorio drammatico di Paul Claudel e Arthur Honegger, nonché in alcuni progetti rimasti allo stadio d'abbozzo, o iniziati e mai portati a termine. Diversamente dai film *Stromboli*, *Europa '51*, *Ingrid Bergman* (episodio del film a più voci *Siamo donne*), *Viaggio in Italia*, *Giovanna d'Arco al rogo* e *La paura*, por-

tati a termine in così tanti modi da meritarsi l'appellativo di film plurali.

A quei film è dedicato questo libro. A ciascuno singolarmente, ma anche al loro insieme, perché a dispetto della diversità che affliggeva Ingrid Bergman, e anzi proprio in virtù di essa, rappresentano un corpus fra i più densi e omogenei nella complessa filmografia rosselliniana. Non sotto il profilo tematico, benché la critica italiana abbia presto accorpato i primi titoli all'insegna della spiritualità o della solitudine, parlando appunto di 'trilogia della solitudine' o 'spiritualista' per i più noti *Stromboli*, *Europa '51* e *Viaggio in Italia*. Bensì sul piano della forma; quella forma così invisibile a Rossellini, eppure qui così pregnante, vera custode dell'omogeneità di un insieme dove proprio la presenza di Ingrid Bergman, l'uso in chiave antidivistica che ne fa Rossellini, si rivela cruciale. In tutti e sei i film, che nell'insieme formano non una trilogia, spiritualista o altro – a meno di voler rinunciare a *La paura*, a *Giovanna d'Arco al rogo* e al breve, ma importante, episodio *Ingrid Bergman* –, quanto piuttosto una sorta di polittico, concepito per tappe nel corso del suo farsi, pannello dopo pannello, incompiuto per quei progetti che non videro la luce, ma ugualmente uniforme, nonostante le molte 'forme' in cui, attraverso vicissitudini diverse, i titoli che lo compongono sono giunti fino a noi.

Tutti e sei i film, infatti, compreso l'episodio *Ingrid Bergman*, esistono in più versioni, talvolta distribuite con un diverso titolo, in Italia o all'estero.

Certo, molti altri film di Rossellini esistono in più versioni, così come molti film di numerosi altri registi. Da tempo, nel campo della storia del cinema e dei film, la filologia ci insegna che quella delle versioni divergenti, per un unico titolo, è una condizione frequente, al limite del fisiologico, non solo negli anni del cinema muto o delle origini ma anche in epoche successive, vicine a noi. Per le ragioni più diverse: commerciali o censorie, archivistiche o distributive, di ordinaria usura, manipolazione, vulnerabilità della pellicola. Nel caso di Rossellini, tuttavia, e più particolarmente dei suoi film con Ingrid Bergman, le cose sembrano assumere proporzioni particolari. Anzitutto perché di ogni titolo Rossellini ha realizzato sempre almeno una doppia versione (quando non ha girato addirittura un doppio negativo): una versione italiana, messa a punto per il mercato nazionale; e una versione internazionale, doppiata o post-sincronizzata dalla Bergman in inglese (o in francese, nel caso di *Giovanna d'Arco al rogo*; o ancora recitata in tedesco in presa diretta, nel caso di *Angst*), poiché la sua presenza di diva nota in tutto il mondo rendeva plausibile, quando non addirittura auspicabile, una distribuzione all'estero, in special modo presso il mercato americano. Poi perché sono tutti film usciti negli anni Cinquanta; anni difficili per il nostro cinema, che hanno colpito in particolar modo il più politico dei sei titoli, *Europa '51*,

ma non solo. Infine perché quei film andavano davvero contro le aspettative del pubblico. E della critica, che dalla coppia Rossellini-Bergman voleva altro. Erano perciò realmente quel fallimento che affliggeva Ingrid Bergman durante i suoi anni italiani; in qualche caso c'è stato chi ha provato a trasformarli, a piegarli, a cambiarli in ciò che non volevano, né potevano essere.

All'origine di questo libro c'è anzitutto il desiderio di fare un po' di luce su queste versioni. Di farne il punto – nell'impossibilità di un vero censimento –, sondarne le ragioni e trarne alcune conseguenze. Si è perciò proceduto al reperimento e alla collazione delle versioni attualmente disponibili, quindi a uno studio delle varianti che intercorrono fra tali versioni, integrandone l'analisi, dove possibile, con l'apporto di documentazione originale. Sia al fine di contribuire alla costituzione di una filmografia rosselliniana più aggiornata e attendibile; sia perché proprio l'analisi delle varianti mette in risalto le ragioni profonde dell'omogeneità formale di questo insieme di film. Perché dallo studio di ciò che cambia, e dal confronto con ciò che invece non cambia, da versione a versione, emerge la specificità dell'uso libero e spregiudicato del linguaggio che caratterizza questa fase della sperimentazione rosselliniana. Dal confronto fra le motivazioni all'origine di più versioni di *Stromboli*, diverse da quelle all'origine di più versioni de *La paura*, a loro volta differenti dalle ragioni alla base delle versioni di *Viaggio in Italia*, o ancora di *Ingrid Bergman*, *Europa '51* o *Giovanna d'Arco al rogo*, emerge invece che si impongono conclusioni identiche, sotto il profilo del linguaggio e dello stile, per ciascuno dei sei film. Soprattutto, si impongono le ragioni di un linguaggio e di uno stile difficili da manipolare, capaci a volte di vanificare le alterazioni più vistose, di renderle in qualche modo trasparenti, anche quando imposte da altri.

Non sempre, infatti, le diverse versioni di questi film sono riconducibili a un intervento diretto, o indiretto, di Rossellini. Anche per questo non si è voluto – né si sarebbe potuto – reperirne tutte le edizioni distribuite ovunque dagli anni Cinquanta a oggi. La ricerca avrebbe assunto proporzioni molto superiori a quelle attuali e soprattutto avrebbe imboccato una strada differente, di sicuro interesse per la storia della ricezione filmica, ma distante dai suoi obiettivi originari. D'altro canto, restringere la ricerca alle sole versioni messe a punto con certezza dal regista ne avrebbe limitato i confini in senso inverso; Rossellini, ad esempio, non è responsabile in prima persona di tutte le modifiche apportate alle numerose versioni di *Europa '51*, ma trascurare quelle uscite in Francia o in Nord America ci priverebbe dell'opportunità di capire le ragioni dei primi interventi operati in Italia, con l'accordo di Rossellini, o comunque senza un suo esplicito disaccordo.



Si è perciò optato per un duplice criterio. Da un lato, si è scelto di allargare la ricerca a tutte le versioni a cui Rossellini ha partecipato, o che contengono materiale originale da lui girato e altrove assente (come la versione di *Stromboli* distribuita negli Stati Uniti dalla RKO); così come si è tenuto conto di tutte le versioni implicate nello stesso ceppo di interventi riconducibili a questioni in cui Rossellini, anche solo trasversalmente, è stato inizialmente coinvolto. Si è però deciso di circoscrivere l'ambito della ricerca a due sole aree linguistiche e distributive, vale a dire l'area italiana e l'area anglofona (tranne che per *La paura*, co-prodotto in Germania con il titolo *Angst*), che non comprende solo il Nord America e la Gran Bretagna ma anche la Francia – un paese culturalmente significativo per la fortuna critica di Rossellini – dove è buona abitudine distribuire i film nella versione ritenuta 'originale' sottotitolata (cioè con la voce originale degli attori, in questo caso della Bergman), oltre che in una versione doppiata in francese, di cui si è tenuto conto solo nel caso di opportuni confronti incrociati, segnalati di volta in volta.

Entro questi confini, la ricerca ha tentato di delineare una sorta di 'stato delle cose', ben sapendo che i limiti di ogni ricerca scientifica risiedono nella sua stessa possibilità di essere proseguita, contraddetta, ampliata e messa in discussione. Che nessuna ricerca scientifica può mai dirsi conclusa, bensì sospesa *fino a prova contraria*, o in questo caso fino a ritrovamenti e verifiche ulteriori.

Data l'originalità del lavoro condotto su versioni e varianti, si è scelto di riservarvi ampio spazio riportandone le trascrizioni nei capitoli di cui sono parte integrante. Il libro, così – ad eccezione di un primo capitolo introduttivo e della sezione conclusiva «Documenti», dove sono raccolti materiali inediti o comunque utili per un miglior inquadramento delle questioni affrontate –, risulta suddiviso in capitoli dedicati a ciascuno dei sei titoli del polittico, al termine dei quali è possibile leggere la trascrizione delle versioni e delle varianti riscontrate. Sono trascrizioni che si discostano notevolmente dal modello descrittivo tradizionale delle sceneggiature desunte; il loro scopo non è di fornire una descrizione esauriente dei film, bensì è di mettere in evidenza le differenze fra le versioni. Per questo, si è cercato di concepire uno schema efficace disponendo le trascrizioni su più colonne (tante quante sono le versioni messe a confronto), allineate in modo da procedere in parallelo e da far risaltare le divergenze. Al fine di non sacrificarne del tutto la leggibilità si è comunque fornito un breve riassunto delle azioni, in successione cronologica, corredate dalle indicazioni più essenziali; si è però omessa la descrizione di luoghi e ambienti, né sono stati indicati elementi come movimenti di macchina, dialoghi o altro, se non in caso di divergenze significative. Al contrario, sono stati segnalati aspetti solitamente trascurati nelle sceneg-

giature desunte (come il doppiaggio sincrono o fuori sincrono), qui invece di importanza decisiva per risalire agli interventi effettuati sulle versioni, secondo lo schema collaudato nelle trascrizioni di *Europa '51* già pubblicate sul n. 1 (1999) di «Bianco & Nero» e qui rivedute e arricchite.

Nata in ambito universitario, in occasione di un corso di Storia del cinema italiano da me tenuto nel 1995 presso il Département de Langues et civilisations étrangères dell'Università di Bordeaux 3, questa ricerca ha preso avvio proprio da *Europa '51* (una prima stesura è stata presentata al convegno *Cinéma et Histoire* nel giugno del 1997 a Cerisy La-Salle, i cui Atti sono pubblicati presso l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales) e si è estesa all'insieme dei film bergmaniani di Rossellini in occasione del primo corso di Storia e critica del cinema attivato presso l'Università degli Studi di Milano, da me tenuto nell'anno accademico 1998-1999.

Deve il suo approdo in forma di libro alla fiducia e al sostegno di Lino Micciché e Fernanda Caizzi, nonché alla generosa disponibilità di Adriano Aprà, al quale desidero esprimere un ringraziamento particolare per il continuo incoraggiamento, i preziosi consigli, e per avermi permesso di accedere alla sua ricca raccolta di documenti rosselliniani.

Sono profondamente grata anche a tutti coloro che in questi anni presso archivi, cineteche e biblioteche non mi hanno mai fatto mancare l'indispensabile supporto; in particolar modo ringrazio Elaine Burrows (BFI Collections), Tise Vahimagi e Tony Mechele (BFI National Library), Mario Musumeci (Cineteca Nazionale), Laurent Mannoni e Yasmine Attab (Cinémathèque Française), Marc Vernet (BiFi), Klaus Volkmer (Münchener Filmmuseum), Matteo Zambetti (Alasca), Kim Tomadjoglou ed Elias Savada (Library of Congress) per la preziosa e faticosa collaborazione nel reperimento e nella verifica del materiale filmico e cartaceo depositato presso le loro sedi lavorative. Ringrazio vivamente anche padre Virgilio Fantuzzi per le fruttuose conversazioni e per avermi messo generosamente a disposizione i risultati di una sua ricerca ancora inedita; Daniel Selznick e il senatore a vita Giulio Andreotti per avermi autorizzato a pubblicare materiale inedito in loro possesso; Pier Luigi Raffaelli per avermi fornito dati e documenti preziosi; Rosa Pavone e Muriel Tinel per aver eseguito a distanza molte verifiche fruttuose; Mauro Giori per aver 'navigato' in rete in mia vece, riuscendo a procurarmi delle autentiche rarità; Maria Letizia Bellocchio e Tomaso Subini per aver letto il testo con attenzione e contribuito a emendarlo il più possibile da errori; Giuseppe Imperatore senza il quale questo libro non avrebbe immagini.

Grazie, infine, per il loro contributo amichevole a Richard Abel, Dudley Andrew, Alberto Anile, Piergiorgio Bellocchio, Sandro Bernardi, Vincenzo Buccheri, Paolo Cherchi Usai, Guido Convents, Paola Cristalli,

Giorgio De Vincenti, Frédéric Dutheil, Giorgio Ferrari, Maria Gabriella Giannice, Mario Guidorizzi, Frank Kessler, Michèle Lagny, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, Matteo Molinari, Joao Minguet-Battlori, Ivalda Nardelli, Dominique Nasta, Jos Oliver, Stefania Parigi, Alessandro Pirolini, Angel Quintana, Gaetano Savatteri, Matteo Straccia.

Dedico questo libro a Luca, che per lungo tempo ne ha accettato pazientemente l'ingombro; a mio padre che lo ha compreso; e a mia madre, che somiglia a Irene.

## NOTA SULLE TRASCRIZIONI

Le differenze fra le versioni sono messe in evidenza in grassetto.

Nel riportare i titoli di testa si è scelto di privilegiarne leggibilità e scansione originarie; si è perciò preferito non seguire il modello introdotto negli anni Settanta da Francesco Savio<sup>1</sup> (dove la doppia barra spaziatrice [//] indica un cambio di cartello e la barra singola [/] distingue nomi e funzioni all'interno di uno stesso cartello). Data la particolare disposizione delle trascrizioni, si è scelto di incolonnare i dati al centro; ogni riga vuota corrisponde a un cambio di cartello. Si è tuttavia rinunciato a riproporne la composizione grafica originaria, nonché l'irregolare varietà tipografica (per le quali si rimanda alla riproduzione fotografica di alcuni fotogrammi); solo maiuscole, minuscole e corsivo rispettano l'uso che ne viene fatto nei cartelli originali, e sono contrassegnate dal grassetto unicamente le varianti ortografiche (es. Karen o Karin nei titoli di *Stromboli*; Stefan Zweig o Stephen Zweig nei titoli de *La paura*), vista l'impossibilità di incolonnare i dati in parallelo, al fine di rispettarne l'ordine di apparizione.

I dialoghi sono sempre trascritti in corsivo tra virgolette a sergente, come nel corso dei capitoli. La diversa durata delle inquadrature è segnalata in grassetto unicamente qualora non si evinca dalla descrizione. Movimenti di macchina e varianti sonore sono specificati, sempre in grassetto, solo in casi di rilievo. Il passaggio da un'inquadratura alla successiva è da intendersi sempre con stacco, salvo dove diversamente indicato.

---

<sup>1</sup> Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975 (ripreso fra gli altri ne *La memoria del cinema. Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale. 1998-2001*, Roma, Scuola Nazionale di Cinema, 2002).

I dati relativi alla lunghezza in metri e all'eventuale durata si riferiscono al formato della copia visionata e descritta (in pellicola 35 mm o 16 mm, oppure VHS). Altre indicazioni sulle copie reperite e visionate non hanno pretesa di esaustività e si riferiscono al solo periodo di stesura della ricerca.

A titolo di esempio, si è scelto di contrassegnare con un asterisco qualche caso significativo di migrazione interna delle numerose inquadrature ricollocate dalla RKO nella versione americana di *Stromboli* (ma anche dalla I.N.D.I.E.F. nella seconda versione italiana de *La paura*, rititolata *Non credo più all'amore*; e in *The Chicken*, dove compare un frammento di inquadratura identico a quello della versione italiana).

*Stromboli* è stato girato quasi interamente due volte, perciò le inquadrature descritte nella colonna della versione RKO sono da intendersi come frutto di una diversa ripresa anche quando non contrassegnate dal grassetto. Sono contrassegnate dal grassetto unicamente le inquadrature che oltre a risultare da una diversa ripresa divergono anche per composizione, taglio, scala, recitazione, durata, movimenti di macchina e montaggio. Inoltre – dato l'elevato numero di varianti che caratterizza questo primo titolo del polittico – al fine di renderle riconoscibili sono descritte interamente in grassetto le inquadrature presenti solo nella versione RKO, nonché quelle girate appositamente per *Terra di Dio*. Con sfondo grigio chiaro, invece, sono contrassegnate le tre inquadrature (e i rimanenti frammenti d'inquadratura) della versione RKO che risultano assenti nella copia depositata presso la Cinémathèque Française.

*Europa '51* presenta a sua volta un numero limitato di inquadrature girate appositamente per le versioni destinate al mercato nordamericano, tutte collocate durante il dialogo tra l'avvocato e il commissario; al fine di distinguerle dalle altre varianti sono descritte interamente in grassetto (diversamente dalle numerose inquadrature presenti solo nella versione A, qui facilmente reperibili anche in chiaro e normalmente contrassegnate dall'indicazione della scala dei piani in grassetto). Evidenziate con sfondo grigio scuro, invece, sono trascritte tutte le inquadrature assenti nella versione C, distribuita in Francia (fra cui le due raffiguranti il marito e la madre di Irene subito prima dell'Estrema Unzione alla prostituta Ines, assenti nella copia – verosimilmente lacunosa – depositata presso la Cinémathèque Française, ma contenute nelle versioni H e I), presenti nella versione G, che rappresenta la matrice originaria di questo ceppo anglofono e per la quale si rimanda a quanto scritto nella «Postilla».

*Ingrid Bergman* presenta alcune inquadrature in cui l'attrice si rivolge allo spettatore (recitando in italiano o in inglese, a seconda delle versioni), che sono frutto di una diversa ripresa ma non presentano fra loro differenze sostanziali, neppure nel montaggio; non sono perciò trascritte

singolarmente, né contrassegnate dal grassetto. Ogni volta che Ingrid Bergman non è descritta con la camicetta a *pois* è da intendersi che sia vestita diversamente. Nei titoli di testa di *Ingrid Bergman* (versioni italiana e anglofona) le scritte scorrono senza cambio di cartello. Nella trascrizione della versione tratta da *We, the Women* mancano le indicazioni relative ai sottotitoli, in questa copia previsti ma non presenti.

*Viaggio in Italia* contiene un'unica scena composta da inquadrature presenti solo nella versione internazionale; non si è perciò ritenuto necessario metterle in evidenza interamente in grassetto.

*Giovanna d'Arco al rogo*, analogamente, presenta solo i titoli di testa originali e un'inquadratura in più rispetto alla versione francese reperita, di proprietà Télédís (verosimilmente lacunosa, benché restaurata di recente). Non si è quindi ritenuto di trascrivere titoli e inquadratura in questione interamente in grassetto.

*La paura*, infine, come *Stromboli* è stato girato due volte; le inquadrature descritte nella colonna della versione tedesca sono perciò da intendersi come frutto di una diversa ripresa anche quando non contrassegnate dal grassetto. Sono contrassegnate dal grassetto solo le inquadrature che oltre a risultare da una diversa ripresa divergono anche per composizione, taglio, scala, recitazione, durata, movimenti di macchina e collocazione nel montaggio. Anche in questo caso, interamente in grassetto sono descritte le inquadrature presenti solo nella versione tedesca, nonché quella girata appositamente per *Non credo più all'amore*.

## LEGENDA

CLL	campo lunghissimo	PP	primo piano
CL	campo lungo	PPP	primissimo piano
CM	campo medio	PARTICOLARE	(volti e corpi)
FIL	figura intera larga	DETTAGLIO	(animali e oggetti)
FI	figura intera	mdm	movimento di macchina
PAL	piano americano largo	mdp	macchina da presa
PA	piano americano	fc	fuori campo
MFL	mezza figura larga	dx	destra
MF	mezza figura	sx	sinistra
MFI	mezza figura inferiore	st	sottotitoli
MPP	mezzo primo piano		

