



*Elena Dagrada*

# **Le varianti trasparenti**

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

## SOMMARIO

Introduzione	7
Nota sulle trascrizioni	13
I. L'esclusione e l'attesa	17
II. <i>Stromboli</i>	35
1. Una data per cominciare (p. 35) – 2. Versioni e varianti (p. 38) – 3. Dai soggetti ai film (p. 51) – 4. «Perché tu sei diversa! ...» (p. 65) <i>Trascrizioni</i> (p. 94)	
III. <i>Europa '51</i>	139
1. Irene, o dell'anticonformismo (p. 139) – 2. Versioni e varianti (p. 141) – 3. Il filologo e la storia (p. 161) – 4. La pesantezza e la Grazia (p. 174) <i>Trascrizioni</i> (p. 198)	
IV. <i>Ingrid Bergman</i>	247
1. In famiglia a Santa Marinella (p. 247) – 2. Versioni e varianti (p. 249) – 3. Ladra di polli (p. 257) <i>Trascrizioni</i> (p. 268)	
V. <i>Viaggio in Italia</i>	279
1. Uomini drappeggiati e uomini cuciti (p. 279) – 2. Versioni e varianti (p. 282) – 3. Il paese del sole (p. 295) – 4. L'evidenza di una sferzata (p. 310) <i>Trascrizioni</i> (p. 330)	
VI. <i>Giovanna d'Arco al rogo</i>	341
1. In scena e sullo schermo (p. 341) – 2. Versioni e varianti (p. 346) – 3. Santa Ingrid al rogo (p. 353) <i>Trascrizioni</i> (p. 362)	

VII. <i>La paura</i>	367
1. Ultimo atto (p. 367) – 2. Versioni e varianti (p. 370) – 3. Germania anno dieci (p. 379) – 4. La confessione e il perdono (p. 387) <i>Trascrizioni</i> (p. 406)	
A mo' di conclusione	437
Postilla	443
Documenti	451

## 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 *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*, portati a

termine invece 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 fattiva 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 riproporre 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		

## VII

### LA PAURA

È forse il mio film più costruito, quello in cui c'è di più una storia. Del resto è stato ispirato da un racconto di Zweig. Mi ha comunque interessato farlo perché era la Germania dieci anni dopo – evidentemente è un cambiamento che ho fatto io nella storia di Zweig –, è la ricostruzione per così dire materiale, ma comunque ancora la ricerca di una soluzione morale di quelli che sono i problemi; ed è anche l'importanza di saper confessare, perché è in questa possibilità di saper confessare che si raggiunge una certa umiltà e soprattutto un grande spirito di tolleranza. È in questo spirito che il film è stato fatto.

Roberto Rossellini

#### 1. ULTIMO ATTO

Anche l'ultimo atto del polittico a suo modo ha un titolo profetico. Messo a confronto con il secco *Stromboli*, il cronachistico *Europa '51*, l'asettico *Ingrid Bergman*, o ancora *Viaggio in Italia*, essenziale come la guida Baedeker sfogliata da Katherine lungo la via Domiziana, *La paura* appare come un insolito invito al racconto. Che profetizza l'angoscia (dall'originale tedesco *Angst*) di un ennesimo fallimento professionale, oltre che privato e personale, nelle vite del regista e dell'attrice.

Il racconto c'è per davvero: il film è infatti tratto da una novella di Stefan Zweig, intitolata *Die Angst*. Rossellini è il primo a sottolineare l'importanza di questo aspetto, dichiarando che fra i suoi film *La paura* è «il più costruito», quello in cui c'è maggiormente «una storia»<sup>1</sup>. Possiede infatti una struttura drammaturgica forte, annunciata come una promessa

---

<sup>1</sup> Cfr. le dichiarazioni di Rossellini riportate nella trascrizione di una serie di presentazioni televisive registrate per l'ORTF, forse nel 1962, mai andate in onda e conservate all'INA, copyright 1963 (trad. it. in Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, a cura di Adriano Aprà, Venezia, Marsilio, 1987, p. 202).

sin dai titoli di testa – dove appunto campeggia il riferimento alla novella – in larga parte mantenuta dall'avvicendamento dell'intrigo.

Le riprese si svolgono in Germania, a Monaco di Baviera, durante una pausa della tournée teatrale europea di *Giovanna d'Arco al rogo*<sup>2</sup>. Stando alla denuncia di lavorazione prenderebbero il via il 30 agosto 1954<sup>3</sup> – ma è da Santa Marinella che il 5 settembre l'attrice scrive all'amico Joe Steele, fra l'altro per informarlo che Rossellini è partito il giorno prima per Stoccolma, dove intende partecipare al Gran Premio automobilistico<sup>4</sup> – e per certo si protraggono fino all'ottobre del 1954<sup>5</sup>. Il titolo di lavorazione annunciato è inizialmente *Paura* (ovvero *Angoscia*), che oltre all'originale titolo di Zweig riecheggia quell'*Angoscia* (*Gaslight*, George Cukor, 1944) già titolo italiano del film che valse a Ingrid Bergman il primo Oscar<sup>6</sup>. Ma il 29 ottobre 1954 la Presidenza del Consiglio dei Ministri (Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Letterarie) comunica alla produzione che un film straniero della società James Prades (D.N.C.) ha per titolo *Paura* e chiede che si prendano i provvedimenti necessari per evitare inconvenienti di omonimia. *Paura* è allora sostituito con *Incu-*

<sup>2</sup> *Giovanna d'Arco al rogo* esce in Italia il 20 dicembre 1954, dopo che *La paura* – nella versione tedesca *Angst* – è già uscito in Germania (il 5 novembre del 1954), ma prima che la versione italiana esca in Italia. Ricordiamo che i film del politico sono girati tra il 1949 e il 1954, ma in Italia escono tra il 1950 (*Stromboli*) e il 1955 (*La paura*).

<sup>3</sup> La denuncia di lavorazione riporta il 30 agosto 1954 come primo giorno di riprese; vi si legge anche che il film verrà girato in presa diretta e che lo stabilimento di produzione è in Germania. Vi si legge inoltre che si tratta di un film nazionale ammesso alla programmazione obbligatoria, al contributo del 10% e al contributo supplementare dell'8% il 2 maggio 1955.

<sup>4</sup> Cfr. Joseph Henry Steele, *Ingrid Bergman. An Intimate Portrait*, New York, McKay, 1959, pp. 314-315. Nel corso di questa lettera Ingrid Bergman scrive infatti: «Roberto left yesterday for Sweeden. [...] Of course, his pleasure lies in the thought of what a fine race he is going to make in the Grand Prix of Stockholm. Although I don't like the idea of him racing again, specially without me being close to him, I still feel it's better for him to go alone».

<sup>5</sup> Steele (*ivi*, pp. 315-316) riporta un'altra lettera scrittagli dall'attrice da Monaco di Baviera, «in the midst of shooting *Fear*», dieci giorni dopo il matrimonio dell'ex marito Petter Lindstrom con Agnes Ronanek, avvenuto il 9 settembre 1954. Nella lettera l'attrice scrive: «After this picture we'll be going off to London, then Spain, back to Munich, then Sweeden in February and probably Belgium in April – all with *Joan*» (cfr. la nota 4 al capitolo dedicato a *Giovanna d'Arco al rogo*). La partenza annunciata per Londra è necessariamente avvenuta prima del 20 ottobre successivo, giorno della prima londinese di *Joan at the Stake*. Le riprese del film dovettero quindi svolgersi prevalentemente tra la metà di settembre e la metà di ottobre.

<sup>6</sup> Una pubblicità del film apparsa sul «Corriere della Sera», 21 gennaio 1955, suggerisce apertamente tale accostamento pubblicando una foto di Ingrid Bergman in *Angoscia* di fianco a una foto della stessa Bergman ne *La paura*, accompagnate dalla scritta: «Ritroverete l'indimenticabile Ingrid di "Angoscia" nella vibrante Bergman protagonista de *La paura*».

bo, quindi con *La paura*, accompagnato dal sottotitolo *Incubo*<sup>7</sup>, che sarà conservato e in qualche caso riesumato, ad esempio dalla scheda del Centro Cattolico Cinematografico.

Firmanò la sceneggiatura il vecchio amico e collaboratore di un tempo Sergio Amidei – che partecipa così al primo e all'ultimo atto del politico bergmaniano – e il conte Franz Graf Treuberg, anch'egli amico di Rossellini, già collaboratore di *Germania anno zero* e qui anche aiuto alla regia, affiancato da Pietro Servedio unicamente nei titoli di testa delle versioni italiane. Amidei era rientrato da poco dal Sud America, con il progetto di un film da girare proprio con Rossellini sul delta del Plata, a proposito di una ragazza delle Ande coinvolta nella guerra che pone fine al dominio spagnolo in quelle terre; «invece vien fuori questa combinazione per fare *La paura* tratto da un racconto mediocre di Zweig. Per attore, un attore altrettanto mediocre»<sup>8</sup>, dichiarerà più tardi Amidei. Ma Rossellini sembra pensarla diversamente, poiché coglie al volo l'occasione di lavorare nuovamente con la moglie, nonché di tornare in Germania «dieci anni dopo»<sup>9</sup>, modificando con un colpo di mano l'ambientazione della novella di Zweig, niente affatto mediocre.

Ne approfitta così per riflettere ancora su guerra e dopoguerra, in particolare sulla ricostruzione post-bellica, come sempre da una prospettiva morale, non solamente materiale. Sceglie di guardare nuovamente all'Europa, questa volta dalla Germania degli anni Cinquanta, mettendo a fuoco l'importanza della confessione, la necessità di accettare l'umiliazione che deriva dall'ammettere le proprie colpe, se si aspira al perdono. E affronta il soggetto in modo tale da proseguire anche il discorso intrapreso con *Viaggio in Italia* sul matrimonio e sulla coppia<sup>10</sup>, portando avanti

<sup>7</sup> La stessa Presidenza del Consiglio dei Ministri (Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Letterarie) il 19 febbraio 1955 scrive alla SIAE che alla revisione cinematografica il film è stato presentato con il titolo *La paura*, conservando il sottotitolo *Incubo*. Secondo il registro SIAE la sequenza dei titoli è la seguente: *Paura* (ovvero *Angoscia*) denunciato come titolo di lavorazione; *Incubo*; *La paura (Incubo)*; infine *Non credo più all'amore (Paura)* (cfr. qui la nota 19). Ricordiamo che *Gaslight*, oltre a essere il film con il quale Ingrid Bergman ha vinto il primo Oscar, è anche uno dei pochi film hollywoodiani di cui scorrono i manifesti nei titoli di *Ingrid Bergman*.

<sup>8</sup> Cfr. la testimonianza di Sergio Amidei in Franca Faldini e Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 338-339.

<sup>9</sup> Cfr. le dichiarazioni di Rossellini riportate nella trascrizione di una serie di presentazioni televisive registrate per l'ORTF, cit., p. 202.

<sup>10</sup> È lo stesso Rossellini a sottolineare questo legame tra *Viaggio in Italia* e *La paura*, nelle dichiarazioni rilasciate nel corso di un'intervista radiofonica dell'ORTF nell'ambito dell'Università radiofonica internazionale, pubblicata senza titolo in *La table ronde*, maggio 1960 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo* cit., p. 193); e in *Una panoramica della storia*, a cura di Francisco Llinás e Miguel Marías, con l'intervento di Antonio Dro-

la sperimentazione sulla diversità in una dimensione interiore.

Eppure non bastò – né sarebbe stato possibile. L'ultimo atto del politico fu così anche, per la coppia, l'ultimo e definitivo fallimento.

## 2. VERSIONI E VARIANTI

*La paura* esiste almeno in quattro versioni, che elenchiamo qui nell'ordine di realizzazione e presumibile messa a punto, non di uscita nelle sale.

- Versione tedesca: girata in tedesco in presa diretta, ha per titolo *Angst*. Una copia 35 mm è conservata presso il Münchner Filmmuseum<sup>11</sup> e misura 2230 metri. Esce in Germania Occidentale il 5 novembre 1954. È realizzata con riprese diverse da quelle usate per le versioni successive. Presenta inoltre un'intera sequenza, ambientata in un teatro, realizzata in parte con scenografie differenti da quelle che è possibile vedere nelle versioni internazionale e italiane. Contiene infine alcune inquadrature in più rispetto a ogni altra versione, qualche segmento divergente nel montaggio e nel découpage, nonché un inizio più lungo di quello presente nella versione internazionale.
- Versione internazionale: girata quasi interamente in inglese e post-sincronizzata (o doppiata, per le parti recitate in tedesco) in inglese, si intitola *Fear*. Esce negli Stati Uniti<sup>12</sup> nel maggio del 1956<sup>13</sup>, quindi in

---

ve e Jos Oliver, «Nuestro Cine», n. 95, 1970 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo* cit., p. 389).

<sup>11</sup> Una copia 16 mm è depositata anche presso un distributore (AV-Film) di Neufahrn.

<sup>12</sup> Negli Stati Uniti il film risulta distribuito dalla Astor Pictures Corporation; cfr. Charles Aaronson (a cura di), *International Motion Picture Almanac*, New York, Quigley Publications, 1957.

<sup>13</sup> L'uscita francese è senz'altro precedente, ma a tutt'oggi non sappiamo in quale versione. La distribuzione d'oltralpe ha infatti adottato una politica simile a quella già riscontrata a proposito di *Viaggio in Italia*, facendo uscire dapprima il film in provincia (il 14 dicembre 1955 a Marsiglia, secondo Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*, New York, Da Capo, 1998), forse doppiato, e solo dopo a Parigi, «directement dans les quartiers, après sa sortie générale dans les autres villes de France» (cfr. François Truffaut, *La Peur de Roberto Rossellini*, «Arts», n. 576, 11 luglio 1956; nonché André Bazin, «*La Peur*» de Roberto Rossellini, «France Observateur», 11 luglio 1956). Fin dal gennaio 1955 si parla del film titolandolo in francese *La Peur* (cfr. François Truffaut, *Rossellini 55*, «Arts», n. 499, 19 gennaio 1955; trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo* cit.), anche nel *Petit Journal intime du cinéma* del 14 febbraio 1955 («Cahiers du cinéma», n. 45, marzo 1955), dove Truffaut riferisce di una proiezione privata avvenuta quel giorno, senza però indicare in quale versione.

Gran Bretagna tra la fine del 1957 e l'inizio del 1958 (l'anteprima per gli esercenti – *trade date* – ha luogo il 14 novembre 1957). Oltre che nelle riprese interamente originali e in alcune inquadrature di concezione differente, diverge dalla versione tedesca nella sequenza iniziale, qui più breve, e nella sequenza che ha luogo in un teatro, qui più lunga e ambientata in parte in una diversa scenografia.

- Prima versione italiana: intitolata *La paura*, una copia 35 mm è conservata presso la Cineteca Nazionale e misura 2274 metri. Secondo fonti SIAE esce il 18 febbraio 1955 al cinema Filangeri di Napoli, ma verosimilmente è in data 21 gennaio che avviene la prima proiezione pubblica italiana, al cinema Manzoni di Milano<sup>14</sup>. È la versione più lunga di tutte. Corrisponde alla versione internazionale – doppiata in italiano – tranne che per l'inizio, più simile (ma non identico) all'inizio della versione tedesca, e per alcune dissolvenze che sostituiscono altre forme di raccordo.
- Seconda versione italiana: intitolata *Non credo più all'amore*, è distribuita in Italia dopo il luglio del 1958. Una copia 35 mm è conservata presso la Cineteca Nazionale e misura 2045 metri. Realizzata a partire dalla prima versione italiana, è la più breve di tutte in quanto accorciata di circa undici minuti. Oltre che per la durata inferiore, diverge da ogni altra versione per l'aggiunta di una voce narrante, e per numerose inquadrature o parti di sequenze posizionate diversamente allo scopo di modificare l'andamento della trama, in particolar modo del finale, alterato fra l'altro mediante l'aggiunta di una soggettiva sonora e di un'inquadratura in più, realizzata appositamente per questa versione. Inoltre, qui l'inizio è ancora differente, in alcune sequenze il dialogo è stato modificato e il doppiaggio rifatto.

Anche quest'ultimo titolo del politico può così essere definito un film

---

<sup>14</sup> Una pubblicità apparsa sul «Corriere della Sera» il 21 gennaio 1955 (cfr. qui la nota 6) indica appunto questa data come «prima visione mondiale» de *La paura* (per la quale «Non sono validi tessere e biglietti di favore»), al cinema Manzoni di Milano. Un'affermazione non necessariamente inesatta, se si considera *Angst* una pellicola differente, e che sembrerebbe confermata dalla recensione al film apparsa su «l'Unità» del 23 gennaio 1955. Non possiamo escludere un errore nella filiera di scrittura dei dati relativi a questo titolo rosselliniano nel registro SIAE (raccolti nella cartella n. 1529 del Pubblico Registro Cinematografico, che contiene la documentazione ufficiale della sua storia economica, indica come data della prima proiezione pubblica il 18 febbraio e ci informa che era abbinato al cortometraggio *Uno svizzero in Italia*; comunicazione personale di Pier Luigi Raffaelli). Si noti che a Roma *La paura* esce solo il 24 luglio 1955, in piena estate.

plurale, di cui esistono più versioni che presentano fra loro divergenze tali da non permetterci di attribuire ad alcuna di esse l'appellativo di originale o integrale. Nuovamente, siamo di fronte all'assenza di un *Urtext* poiché la versione tedesca e quella internazionale sono frutto di una doppia ripresa, diversa in parte o del tutto in ogni singola inquadratura. Se inoltre considerassimo anche la seconda versione italiana – sicuramente l'ultima messa a punto, certo non da Rossellini in prima persona ma neppure senza il suo tacito accordo – il *découpage* completo del film esisterebbe solo virtualmente.

È realizzato grazie a una coproduzione italo-tedesca. Come già per *Stromboli*, Rossellini ne gira contemporaneamente due versioni. Una destinata al mercato tedesco, in cui gli attori, per la maggior parte tedeschi, recitano nella loro lingua in presa diretta – compresa Ingrid Bergman, che era tedesca per parte di madre e parlava il tedesco perfettamente. L'altra destinata al mercato internazionale – in particolare italiano e anglofono – in cui gli stessi attori interpretano il loro ruolo in inglese (benché non sempre, come vedremo), in vista di una post-sincronizzazione in inglese e del doppiaggio italiano da eseguire in Italia. Per lungo tempo si è creduto che questa versione internazionale fosse servita in tutto e per tutto da supporto anche all'edizione del film doppiata in italiano. Ma almeno in parte le cose andarono diversamente.

Vediamo anzitutto le varianti principali da vicino.

In primo luogo, le differenze tra la versione tedesca e la versione internazionale superano quelle dovute alla doppia ripresa. Non solo, infatti, ogni singola inquadratura è stata girata due volte, come si è già osservato; ma anche un'intera sequenza è stata realizzata utilizzando alcune scenografie differenti, nonché a partire da un diverso *découpage*. Si tratta di una sequenza ambientata in un teatro. Nella versione tedesca, Irene e il marito assistono a una rappresentazione de *La Bohème* eseguita in un luogo spoglio, caratterizzato da un'architettura moderna, in netto contrasto con gli stucchi ornamentali che decorano il palco dal quale i coniugi seguono lo spettacolo [figg. 1-13]. Nella versione internazionale – dove questa sequenza è più lunga – Irene e il marito assistono a un concerto nel corso del quale viene eseguita musica di Chopin, in un antico teatro sfarzoso di cui vediamo anche l'ingresso e il *foyer* [figg. 14-32], perfettamente in armonia con il medesimo palco dove siedono i due coniugi.

Ma anche l'inizio delle due versioni è marcatamente differente. La versione tedesca, infatti, sin dalle prime inquadrature ci introduce nel cuore della ricca e frenetica Monaco di Baviera, passando in rassegna i suoi simboli e le sue attrazioni turistiche maggiori (il municipio neogotico, il Glockenspiel illuminato dal quale ogni giorno, alle ore undici, è possibile ammirare un'esecuzione di Schäfflertanz compiuta da ballerini

meccanici), per poi raggiungere dapprima la celebre Karlsplatz, chiamata anche 'Stachus' e nota all'epoca per essere una piazza fra le più trafficate d'Europa; quindi la porta medievale Karlstor e la Neuhauser Strasse, in direzione di Marienplatz, mentre l'automobile di Irene si destreggia nell'intenso traffico cittadino alla ricerca di un luogo appartato (St. Jakobs Platz) dove congedare il suo amante. Nella versione internazionale tutto questo è assente, e il film si apre con un'inquadratura che mostra i due amanti scendere dall'auto.

Inoltre, nel corso del film il montaggio e il numero delle inquadrature che compongono alcune sequenze sono talvolta divergenti. Ad esempio, in qualche segmento di raccordo in cui Irene guida l'automobile; durante alcune conversazioni tra Irene e la ricattatrice; nella sequenza conclusiva, dove solo in *Angst* compare a mo' di inserto un piano americano del marito (che evidentemente Rossellini ha girato, ma poi ha scelto di non usare nelle versioni internazionale e italiana – non più montate dal solo Walter Boos ma anche dall'abitua collaboratrice Jolanda Benvenuti – per non spezzare la continuità della ripresa); nelle sequenze ambientate in campagna, al risveglio mattutino o durante l'episodio della pesca nel fiume, dove nuovamente è solo nella versione tedesca che compare un dettaglio del grosso pesce pescato dal marito di Irene. O ancora nella sequenza notturna in cui Irene si reca all'ultimo appuntamento con la ricattatrice, dove pure nella versione tedesca compare un dettaglio [fig. 33] diverso da quello che si trova nella versione internazionale [fig. 34].

Quanto alla prima versione italiana, non risulta essere l'equivalente della versione internazionale doppiata tale e quale nella nostra lingua, bensì è una sorta di assemblaggio delle due versioni appena evocate. Più esattamente, l'inizio di questa versione italiana è simile, senza essere identico, all'inizio della versione tedesca. Mentre il resto del film corrisponde alla versione internazionale, ad eccezione di alcuni raccordi. Di conseguenza, il film uscito con il titolo *La paura* costituisce a tutti gli effetti una versione ulteriore, che pur senza essere integrale è ugualmente la più lunga di tutte.

La seconda versione italiana, infine, distribuita nel 1958 con il titolo *Non credo più all'amore*, è invece la più breve in quanto accorciata un po' ovunque. In particolar modo sono alterati e abbreviati l'inizio, le sequenze ambientate in campagna – dove fra l'altro l'episodio della pesca è interamente eliminato – e numerose inquadrature poste in apertura o chiusura di sequenza. È inoltre assai diverso il finale: viene infatti modificato tramite l'aggiunta di un breve inserto apocrifico e di alcuni effetti sonori, ugualmente apocrifici; ma viene anche abbreviato e profondamente alterato nel suo significato narrativo attraverso il ricorso a un diverso montaggio, reso possibile dallo spostamento in questo punto di alcune inquadra-

ture eliminate da una sequenza precedente. Nelle altre tre versioni, infatti, il film si conclude con il tentativo di suicidio di Irene, fermata appena in tempo dal marito che le chiede perdono; nella versione italiana del 1958, invece, già in procinto di uccidersi Irene cambia bruscamente idea, decide di lasciare il marito, raggiunge in automobile i figli in campagna (un cambiamento ottenuto spostando in questo punto del film una parte della sequenza nella quale Irene si reca in campagna con il marito) e dichiara di voler vivere d'ora in avanti unicamente per loro, poiché oramai – come recita il nuovo titolo – non crede più all'amore.

A questa seconda versione italiana, modificata in parte anche in alcuni dialoghi per i quali è stato necessario eseguire un nuovo doppiaggio<sup>15</sup>, è stata aggiunta pure una voce narrante, attribuita a Irene e recitata da Lidia Simoneschi (abitua doppiatrice italiana di Ingrid Bergman). Divenuta narratrice, perciò, qui Irene racconta la sua storia in prima persona, trasformando l'intero film in un lungo *flashback*, intervenendo a più riprese e contribuendo a trasfigurare l'andamento dell'intrigo, contemporaneamente alla natura del suo stesso personaggio. Paradossalmente, questa versione così diversa e soprattutto così distante dalle precedenti, specie nello scioglimento della trama, è stata l'unica a circolare per lungo tempo, in Italia ma non solo<sup>16</sup>.

Perché queste differenti versioni?

Anzitutto, per quel che riguarda le versioni tedesca e internazionale, è senz'altro di ordine produttivo la ragione per la quale Rossellini ha girato due volte ogni singola inquadratura. Come già per *Stromboli*, infatti, in questo modo ha potuto disporre di un doppio negativo: uno tedesco, di intera proprietà della Ariston HM Film; e uno corrispondente alla versione destinata ai mercati internazionale e italiano, di proprietà della Aniene Film, società con sede a Roma<sup>17</sup> di cui Rossellini era il co-fondatore, in-

<sup>15</sup> Oltre alla voce narrante e ad alcune battute di Irene, sono state ridoppiate alcune frasi di Enrico (amante di Irene) e di Alberto (marito di Irene). Inoltre, è stata aggiunta una soggettiva sonora di Irene durante la quale riecheggiano, amplificate, la risata beffarda della ricattatrice, alcune battute a proposito dell'esperimento condotto sulle cavie animali e la frase pronunciata da Alberto: «*Chi sbaglia deve pagare!*».

<sup>16</sup> Si veda ad esempio José Luis Guarner, *Roberto Rossellini*, Caracas, Fundamentos, 1973, che dedica a questa versione il capitolo intitolato a *La paura*, ben sapendo che si tratta di una riedizione modificata, ma anche dichiarando che si tratta della sola disponibile al momento. In Francia questa stessa versione è in vendita in videocassetta, sottotitolata in francese e commercializzata da Fil à Film.

<sup>17</sup> Nel 1948 il primo amministratore unico della Aniene Film s.r.l. (con capitale sociale di 100.000 lire e sede in via Spallanzani, 12) risulta Pietro Benedetti, al quale nel 1954 subentra Mauro Giulio. A quel tempo la sede si trasferisce in via Colamatta, 16; nel dicembre del 1956 l'amministratore unico risulta Oreste De Cola (comunicazione personale di Pier Luigi Raffaelli).

sieme con Antonio Tonni Balza. Da un lato è stato quindi necessario girare due volte anche le inquadrature senza dialoghi, infliggendo così a Ingrid Bergman e alla troupe doppie riprese a quanto pare faticose<sup>18</sup>. D'altro canto è stato necessario girare due volte, in tedesco e in inglese, le inquadrature dialogate; benché talvolta, come si evince dal movimento delle labbra, nel corso del film alcune comparse recitano sempre in tedesco (ad esempio l'interprete della prostituta, incontrata da Irene alla pensione dove ha alloggiato la ricattatrice). E benché almeno una scena importante – quella del viaggio in automobile verso la campagna compiuto da Irene e dal marito – sia stata girata sì due volte, per la versione tedesca e per quella internazionale, ma entrambe le volte Ingrid Bergman e Mathias Wieman recitano in tedesco, e nella versione internazionale siano poi doppiati alla meglio in inglese.

Analogamente, il film uscito per ultimo con il titolo *Non credo più all'amore* deve verosimilmente la sua esistenza a ragioni di ordine commerciale. In seguito all'insuccesso della versione intitolata *La paura*, distribuita in Italia da Minerva nel 1955, la proprietà e i relativi diritti della pellicola vengono ereditati dalla Tecnostampa dei fratelli Genesi, che nel 1958 affidano il mandato di distribuzione alla I.N.D.I.E.F. (Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film) S.p.A. Al fine di sfruttare il ritorno dell'interesse popolare per il regista e l'attrice, dovuto allo scandalo provocato dalla loro recente separazione, si è probabilmente deciso di distribuire una riedizione abbreviata del film con un titolo ritenuto più accattivante<sup>19</sup>, un finale differente – su cui torneremo – e una voce narrante che si sforza di conferire a Irene un'aura positiva di vittima incolpevole, mentre altre modifiche concorrono a disegnare del marito un ritratto più negativo.

Quanto alle ragioni per le quali l'inizio varia in tutte le versioni, nella

---

<sup>18</sup> Come la stessa Bergman racconta nella sua autobiografia; cfr. Ingrid Bergman e Alan Burgess, *Ingrid Bergman. My Story*, Delacorte, New York, 1981. Rispetto a *Stromboli*, infatti, *La paura* fu girato in tempi assai più stretti; anche per questo, rispetto a quel titolo, contiene pochissime inquadrature.

<sup>19</sup> Il 5 maggio 1958 la Presidenza del Consiglio dei Ministri (Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Letterarie – Direzione Generale dello Spettacolo) comunica alla SIAE e all'ANICA l'autorizzazione al cambio del titolo del film *Paura* con il titolo *Non credo più all'amore (Paura)*. Il 4 giugno 1958 la Tecnostampa, titolare dei diritti in Italia, cede alla Banca Romana i premi governativi per l'ammontare di 2.000.000 di lire; nell'atto viene riportato il titolo *Paura (Incubo)* e si comunica che è imminente una riedizione con il nuovo titolo *Non credo più all'amore*. Infine, il 9 ottobre 1958 la Presidenza del Consiglio dei Ministri comunica alla SIAE che l'autorizzazione al cambiamento del titolo in *Non credo più all'amore* – sottotitolo *Paura* – ha valore a partire dal 1° luglio 1958. Nel vari atti di cessione il titolo varia più volte, senza una logica particolare, da *Paura* a *La paura* (cfr. qui la nota 7).

durata oltre che nelle riprese e nel montaggio, l'ipotesi più verosimile è che siano intervenuti criteri almeno in parte commerciali e distributivi, in particolare per la versione internazionale. Concepito per introdurre subito nel vivo della realtà che ospita gli eventi – un po' come l'inizio italiano di *Europa '51*, che stigmatizzava il divario fra le classi sociali nella Roma europea dei primi anni Cinquanta –, si è detto che l'inizio tedesco, più bello e suggestivo, è composto da numerose inquadrature della città di Monaco percorsa nottetempo in automobile da Irene. Questo lungo inizio è assente nella versione internazionale, ma Rossellini lo ha ugualmente girato due volte poiché lo ritroviamo, del tutto o in parte, nelle versioni italiane che si basano appunto sul girato della versione internazionale. È quindi probabile che Rossellini avesse previsto questo inizio per ciascuna versione, ovvero per ciascun negativo, come testimonia in particolare la prima versione italiana (in *Non credo più all'amore* l'inizio è solo un po' più breve, a causa di due inquadrature qui eliminate ma ricollocate nel finale per modificare la trama). E che i responsabili dell'Astor Pictures Corporation, distributori della versione internazionale negli Stati Uniti dove il film esce nel maggio del 1956 con il titolo *Fear*, abbiano pensato di sopprimerlo per adattare la pellicola a un pubblico non necessariamente familiare con le strade di Monaco, quindi non interessato a conoscerne o riconoscerne i luoghi e i simboli. Solo nella versione internazionale, del resto, il film inizia in modo quasi hollywoodiano, mostrando subito i due amanti clandestini scendere da un'automobile già parcheggiata in un luogo appartato quanto indistinto, che di primo acchito potrebbe trovarsi ovunque.

Difficile è invece risalire alle ragioni per le quali la sequenza del teatro, descritta in precedenza, ha luogo in due ambienti parzialmente diversi. Per certo, tale sequenza nella versione tedesca è esteticamente inferiore: le scenografie in cui ha luogo lo spettacolo de *La Bohème* sono assai modeste, forse addirittura improvvisate in studio, il *découpage* è quasi inesistente, il montaggio banale e ridotto all'osso. Nella versione internazionale, invece, questa sequenza è non solo più lunga, ma pure più suggestiva e articolata, anche grazie a un montaggio che si avventura in un significativo e prolungato scambio di sguardi tra Irene e la ricattatrice. Allo stato attuale, sulle ragioni di questa differenza possiamo solo formulare congetture. In particolare, possiamo ipotizzare che Rossellini abbia realizzato la versione tedesca del film come 'prova girata' per quella internazionale, di cui avrebbe posseduto personalmente il negativo; lo aveva già fatto con *Stromboli*, a sua volta una coproduzione per la quale si era verosimilmente servito delle riprese RKO come 'prove girate' e aveva tenuto per sé – ovvero per il negativo Berit – le riprese migliori. Se così fosse, Rossellini avrebbe girato per prima la versione tedesca di questa breve

rappresentazione (sempre che fosse personalmente presente alle riprese, forse iniziate davvero intorno al 30 agosto e comunque in sua assenza, proprio con la realizzazione di questa scena, negli studi dell'Ariston HM Film, quando Rossellini si trovava a Stoccolma ...) <sup>20</sup> e solo in un secondo tempo, visto il risultato deludente, potrebbe aver deciso di riambientarla in una scenografia più adatta, adeguandovi un nuovo *découpage*. È comunque probabilmente per incuria che nella versione tedesca la sequenza del teatro rimane inalterata – oltre che forse per conferire ad *Angst* un tocco di italianità pucciniana che la Germania poteva aspettarsi da un regista mediterraneo, quale Rossellini pur sempre era.

Proprio in questa sequenza, del resto, in entrambe le versioni italiane accade un fatto curioso. Sopravvive, nel doppiaggio, un residuo di dialogo evidentemente modellato su quello della versione tedesca e poi soppresso, nel quale la ricattatrice, non appena raggiunge Irene nel suo palco, le chiede: «*Gefällt Ihnen die Oper?*»; al che Irene risponde: «*Was wollen Sie?!*». In entrambe le versioni italiane, quando la ricattatrice raggiunge Irene nel palco le chiede appunto: «*Le piace l'opera?*» (Irene risponde: «*Che cosa vuole?!*»), nonostante abbiano entrambe assistito all'esecuzione di musiche di Chopin. Proprio come se per la sequenza fosse stato inizialmente scritto – e automaticamente doppiato – un dialogo concepito per un contesto in cui i protagonisti assistono alla rappresentazione di uno spettacolo operistico (come effettivamente accade nella versione tedesca, girata appunto forse per prima), non a un concerto per

---

<sup>20</sup> Se le riprese del film fossero iniziate davvero intorno al 30 agosto (data riportata dalla denuncia di lavorazione; cfr. qui la nota 3) e comunque senza che Rossellini fosse presente fin da subito (perché impegnato a gareggiare al Gran Premio automobilistico di Stoccolma; cfr. qui le note 4 e 5), le brevi inquadrature supposte rappresentare lo spettacolo operistico cui assistono Irene e il marito sarebbero state effettivamente le più adatte a essere girate da qualcun altro (forse dallo stesso assistente alla regia e amico Franz Treuberg). Sia perché sono fra le poche in cui Ingrid Bergman è assente; sia perché rappresentano quel 'nesso logico' che Rossellini gira sempre malvolentieri. Già qualche anno prima – come si è riscontrato a proposito di *Viaggio in Italia* – Rossellini aveva dichiarato: «Il nesso logico del soggetto è il mio nemico. I passaggi cronachistici sono necessari per arrivare al fatto; ma io sono naturalmente portato a saltarli, a infischiarne. E questo è – lo ammetto – uno dei miei limiti: l'incompletezza del mio linguaggio. [...] Quando sento che l'inquadratura che giro è soltanto importante per il nesso logico, non per quello che mi preme dire, allora la mia impotenza si rivela: e non so più che fare. Quando, viceversa, è una scena importante, essenziale, allora tutto diventa facile e semplice» (Roberto Rossellini, *Colloquio sul neorealismo*, a cura di Mario Verdone, «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1952; ora in Rossellini, *Il mio metodo* cit., p. 91). Comunque siano andate le cose, si confrontino queste dichiarazioni con la versione internazionale della sequenza, dove il lungo scambio di sguardi tra Irene e la ricattatrice sposta l'attenzione dal 'nesso logico' e 'cronachistico', rappresentato dallo spettacolo, alle dinamiche in corso tra le due donne, riscattando così l'intero segmento.

pianoforte. Purtroppo le copie delle versioni italiane da noi visionate presentano un sonoro ottico ritrascritto da sonoro magnetico già missato; nessuna traccia, quindi, può aiutarci a risalire alle fasi di registrazione. Ma non possiamo escludere che una volta accortisi dell'errore un primo doppiaggio inadeguato sia stato coperto alla bell'e meglio, senza che il nuovo suono sia stato – come si usa dire in gergo tecnico – ‘tirato su’ del tutto<sup>21</sup>.

È comunque verosimile che Rossellini abbia seguito senza troppa assiduità la messa a punto della versione tedesca, uscita in Germania Occidentale il 5 novembre 1954: all'epoca, come si è detto, era impegnato nella tournée teatrale europea di *Giovanna d'Arco al rogo* e il 20 ottobre si trovava già a Londra per la prima. In compenso, deve aver seguito assai più da vicino la messa a punto della prima versione italiana, che ottiene il nulla osta il 16 dicembre 1954. E deve aver deciso verosimilmente in prima persona in che modo utilizzare la colonna visiva internazionale, conservandone l'inizio simile a quello tedesco.

Inoltre, se la versione tedesca può vantare l'“originalità” della colonna sonora (è infatti l'unica realizzata in presa diretta), se la versione internazionale si avvale a sua volta della voce originale di Ingrid Bergman (che post-sincronizza o doppia se stessa in inglese), dal canto suo la colonna visiva della versione italiana è dotata di una certa maggior autenticità di ordine stilistico. Possiede non solo il metraggio superiore, ma anche la versione migliore di entrambe le sequenze controverse: quella che si svolge a teatro e quella d'apertura. Quest'ultima, in particolare, risulta assai suggestiva con le sue lunghe inquadrature dal tono documentario, immerse nel vivo della città di Monaco e dei suoi simboli antichi e moderni, nell'intensa vita notturna delle sue arterie trafficate, percorse da auto-mezzi che sfrecciano ubbidendo alle leggi frenetiche della circolazione cittadina (quasi in tempo reale assistiamo all'avvicinarsi di un semaforo a un incrocio, aspettiamo con l'automobile di Irene, ripartiamo con lei); ed è caratterizzata da uno stile di ripresa e da un montaggio davvero molto rosselliniani.

Il montaggio, d'altronde, è senz'altro l'elemento più interessante da studiare in queste varianti. Non tanto per quel che è stato possibile modificare, ad esempio attraverso la nuova disposizione di molte inquadrature in *Non credo più all'amore*; quanto piuttosto per ciò che non si è potuto alterare, in quest'ultima versione come in ogni altra. Proprio in ragione del metodo di ripresa di Rossellini. Che gira di preferenza in continuità non per virtuosismo o per amore del piano-sequenza (in senso stretto, infatti, ne realizza assai pochi e quasi tutti in questo film), ma per

<sup>21</sup> Comunicazione personale di Aldo Strappini (Cineteca Nazionale).

non interrompere ciò che esiste appunto in continuità davanti alla macchina da presa. In questo modo, però, rende difficilmente manipolabile il montaggio con il quale dispone le sue lunghe riprese. Perché non gira inserti, primi piani o dettagli<sup>22</sup> con i quali segmentare o montare tali riprese diversamente. Per questo le modifiche inflitte alle sue opere consistono spesso nell'aggiunta di inserti estrapolati alla bell'e meglio da altre inquadrature, o girati *ad hoc* da qualcun altro, per inseguire un modello di alternanza ispirato alla 'sindrome di Griffith' anche in versione europea.

Qui accade nel finale di *Non credo più all'amore*, dove una lunghissima inquadratura nel corso della quale non accade nulla – nulla al di fuori della lenta e dolorosa attesa di Irene, che ha deciso di uccidersi e di assaporare perciò un'ultima volta i luoghi a lei più familiari, la scrivania del suo ufficio, l'apparecchio telefonico con il quale chiama l'affezionata governante perché trasmetta il suo ultimo saluto ai bambini – è interrotta da un inserto apocrifo supposto rappresentare la mano di Irene intenta a scrivere una lettera al marito. Lo scopo di quest'aggiunta è senz'altro quello di spezzare l'attesa e movimentare almeno un poco l'azione, nonché di far leggere allo spettatore il testo della lettera; un testo ponderato, che attribuisce a Irene tutta la bontà di chi, giunto alla fine, sa perdonare persino il suo carnefice<sup>23</sup>. Ma si tratta di un'inquadratura posticcia: la mano non è quella di Ingrid Bergman, scrive impugnando un'altra penna, ostenta unghie smaltate che nel corso del film l'attrice non ha mai [fig. 35].

Anche queste varianti, in ogni caso, sono ancora una volta insufficienti a trasformare del tutto la sostanza di un film che resta comunque cupo, disperato, misterioso e crudele in ogni versione. Un film che è anche una variazione sul sentimento dell'angoscia<sup>24</sup>; che al di là delle modifiche apportate a *Non credo più all'amore* permane altrettanto identico nel rapporto con l'omonima novella di Stefan Zweig, da cui è tratto.

---

<sup>22</sup> «Niente di più facile di un primo piano: non ne faccio, per paura di avere la tentazione di lasciarli»; cfr. Maurice Schérer [Eric Rohmer] e François Truffaut (a cura di), *Entretien avec Roberto Rossellini*, «Cahiers du cinéma», n. 37, luglio 1954 (trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo* cit., pp. 115-116).

<sup>23</sup> Così il testo della lettera: «Alberto, ti perdono il male che mi hai fatto. E tu perdona me se puoi. Addio. Irene».

<sup>24</sup> Cfr. Truffaut, *Petit Journal intime du cinéma* cit.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7a.



Fig. 7b.



Fig. 7c.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.



Fig. 19.



Fig. 20.



Fig. 21a.



Fig. 21b.

---

 ANGST
 

---

**CL** L'auto passa sotto l'arco della porta medievale Karlstor e avanza lungo una strada trafficata.  
(dissolvenza incrociata)

**CM/CL\*** L'auto prosegue lungo una strada meno trafficata, illuminata da insegne e vetrine.  
(dissolvenza incrociata)

**CL\*** L'auto avanza dal fondo e raggiunge un quartiere appartato.  
(dissolvenza incrociata)

**CL/CM** L'auto avanza dal fondo lungo una strada vuota, e si ferma in una piazzetta deserta. Scendono un uomo e una donna.

---

 FEAR
 

---

**CM** Da una Mercedes chiara, parcheggiata in una piazzetta deserta, scendono un uomo e una donna.

Irene Wagner ha una discussione con il suo amante, **Heinz**. Gli chiede di essere ragionevole e gli ricorda che non è libera, ma lui è convinto che lei non lo ami più; Irene si giustifica spiegando che quando lo vede è assalita dal senso di colpa, da una paura terribile. L'uomo la bacia (**fc, suono di campane**) e la invita a salire da lui; ma è tardi, e Irene si allontana dandogli appuntamento a lunedì.

Irene Wagner ha una discussione con il suo amante, **Eric**. Gli chiede di essere ragionevole e gli ricorda che non è libera, ma lui è convinto che lei non lo ami più; Irene si giustifica spiegando che quando lo vede è assalita dal senso di colpa, da una paura terribile. L'uomo la bacia e la invita a salire da lui; ma è tardi, e Irene si allontana dandogli appuntamento a lunedì.

## LA PAURA

**CL** L'auto passa sotto l'arco della porta medievale Karlstor e avanza lungo una strada trafficata.  
(dissolvenza incrociata)

**CM/CL\*** L'auto prosegue lungo una strada meno trafficata, illuminata da insegne e vetrine.  
(dissolvenza incrociata)

**CL\*** L'auto avanza dal fondo e raggiunge un quartiere appartato.  
(dissolvenza incrociata)

**CL/CM** L'auto avanza dal fondo lungo una strada vuota, e si ferma in una piazzetta deserta. Scendono un uomo e una donna.

Irene Wagner ha una discussione con il suo amante, **Enrico**. Gli chiede di essere ragionevole e gli ricorda che non è libera, ma lui è convinto che lei non lo ami più; Irene si giustifica spiegando che quando lo vede è assalita dal senso di colpa, da una paura terribile. L'uomo la bacia e la invita a salire da lui; ma è tardi, e Irene si allontana dandogli appuntamento a lunedì.

## NON CREDO PIÙ ALL'AMORE

**CL** L'auto passa sotto l'arco della porta medievale Karlstor e avanza lungo una strada trafficata.

**Voce narrante:** *«Prima la sua prigionia, poi il suo lungo ricovero in clinica per riprendersi dallo squilibrio nervoso subito, avevano creato nella mia vita un vuoto che il mio lavoro nella nostra fabbrica di medicinali non era riuscito a colmare. Per questo avevo finito per cedere a Enrico».*

**CL/CM** L'auto avanza dal fondo lungo una strada vuota e si ferma in una piazzetta deserta. Scendono un uomo e una donna. **Voce narrante:** *«Questo amore proibito però non aveva mai saputo ridarmi la serenità, tanto più dopo il ritorno di mio marito. Quella sera quindi avevo deciso di troncare con Enrico ma, sapendo quanto egli fosse attaccato a me, anziché dirglielo apertamente cercai dei pretesti, delle scuse, per allontanarlo, per guadagnare tempo ...».*

Irene Wagner ha una discussione con il suo amante, **Enrico**. Gli chiede di essere ragionevole e gli ricorda che non è **più** libera, ma lui è convinto che lei non lo ami più; Irene si giustifica, **tiene alla sua amicizia** ma quando lo vede è assalita dal senso di colpa, da una paura terribile. L'uomo la bacia e la invita a salire da lui; ma è tardi, e Irene si allontana dandogli appuntamento a lunedì (**dialogo differente**).

## ANGST

*Esterno notte*  
*Casa Wagner*

Davanti a casa, Irene è avvicinata da una sconosciuta che l'accusa di averle portato via **Heinz**. Turbata, Irene nega ma la donna insiste e scoppia in singhiozzi. Irene le dà del denaro e le dice di chiamarla in ufficio lunedì.

*Interno notte*  
*Casa Wagner*

In casa, Irene raggiunge Albert, suo marito, che l'attende in studio. Gli chiede se gli piacciono le nuove sedie; vuole che la loro casa torni a essere bella e comoda come un tempo, ma il marito si chiede se ne valga ancora la pena. Stupita, Irene lo rimprovera con affetto, si congeda, e giunta in camera da letto distrugge tutte le lettere di **Heinz**.

**DISSOLVENZA IN NERO**  
**DISSOLVENZA IN APERTURA**

*Esterno/Interno giorno*  
*Strada/Fabbrica*

Il mattino seguente, Irene si reca in fabbrica (**inquadrature più brevi**). Passa in laboratorio e assiste a un esperimento che il marito compie su alcune cavie. In quel mentre, la chiamano dall'ufficio: una certa signorina Schultze chiede di lei. Irene lascia il laboratorio turbata.

**CM** Irene raggiunge l'automobile, sale e si dirige in ufficio.

**MF** In ufficio, la signorina Schultze guarda l'orologio e si siede.

**CM (manca inizio)** Irene parcheggia l'automobile ed entra di corsa nell'edificio di fronte.

**PA** Irene sale le scale.

## FEAR

*Esterno notte*  
*Casa Wagner*

Davanti a casa, Irene è avvicinata da una sconosciuta che l'accusa di averle portato via **Eric**. Turbata, Irene nega ma la donna insiste e scoppia in singhiozzi. Irene le dà del denaro e le dice di chiamarla in ufficio lunedì.

*Interno notte*  
*Casa Wagner*

In casa, Irene raggiunge Albert, suo marito, che l'attende in studio. Gli chiede se gli piacciono le nuove sedie; vuole che la loro casa torni a essere bella e comoda come un tempo, ma il marito si chiede se ne valga ancora la pena. Stupita, Irene lo rimprovera con affetto, si congeda, e giunta in camera da letto distrugge tutte le lettere di **Eric**.

**DISSOLVENZA INCROCIATA**

*Esterno/Interno giorno*  
*Strada/Fabbrica*

Il mattino seguente, Irene si reca in fabbrica. Passa in laboratorio e assiste a un esperimento che il marito compie su alcune cavie. In quel mentre, la chiamano dall'ufficio: una certa signorina Schultze chiede di lei. Irene lascia il laboratorio turbata.

**MF** In ufficio, la signorina Schultze guarda l'orologio e si siede.

**CM** Irene raggiunge l'automobile, sale e si dirige in ufficio.

**CM** L'automobile di Irene avanza dal fondo. Irene parcheggia, ed entra di corsa nell'edificio di fronte.

**PA** Irene sale le scale.

## LA PAURA

*Esterno notte*  
*Casa Wagner*

Davanti a casa, Irene è avvicinata da una sconosciuta che l'accusa di averle portato via **Enrico**. Turbata, Irene nega ma la donna insiste e scoppia in singhiozzi. Irene le dà del denaro e le dice di chiamarla in ufficio lunedì.

*Interno notte*  
*Casa Wagner*

In casa, Irene raggiunge Alberto, suo marito, che l'attende in studio. Gli chiede se gli piacciono le nuove sedie; vuole che la loro casa torni a essere bella e comoda come un tempo, ma il marito si chiede se ne valga ancora la pena. Stupita, Irene lo rimprovera con affetto, si congeda (mentre volge le spalle alla mdp pronuncia la frase: «**Buona notte**»), e giunta in camera da letto distrugge tutte le lettere di **Enrico**.

## DISSOLVENZA INCROCIATA

*Esterno/Interno giorno*  
*Strada/Fabbrica*

Il mattino seguente, Irene si reca in fabbrica. Passa in laboratorio e assiste a un esperimento che il marito compie su alcune cavie. In quel mentre, la chiamano dall'ufficio: una certa signorina Schultze chiede di lei. Irene lascia il laboratorio turbata.

**MF** In ufficio, la signorina Schultze guarda l'orologio e si siede.

**CM** Irene raggiunge l'automobile, sale e si dirige in ufficio.

**CM** L'automobile di Irene avanza dal fondo. Irene parcheggia, ed entra di corsa nell'edificio di fronte.

**PA** Irene sale le scale.

## NON CREDO PIÙ ALL'AMORE

*Esterno notte*  
*Casa Wagner*

Davanti a casa, Irene è avvicinata da una sconosciuta che l'accusa di averle portato via **Enrico**. Turbata, Irene nega ma la donna insiste e scoppia in singhiozzi. Irene le dà del denaro e le dice di chiamarla in ufficio lunedì.

*Interno notte*  
*Casa Wagner*

In casa, Irene raggiunge Alberto, suo marito, che l'attende in studio. Gli chiede se gli piacciono le nuove sedie; vuole che la loro casa torni a essere bella e comoda come un tempo, ma il marito si chiede se ne valga ancora la pena. Stupita, Irene lo rimprovera con affetto, si congeda (in **una inquadratura più breve**), e giunta in camera da letto distrugge tutte le lettere di **Enrico**. **La voce narrante di Irene commenta il gesto di stracciare le lettere.**

## DISSOLVENZA INCROCIATA

*Esterno/Interno giorno*  
*Strada/Fabbrica*

Il mattino seguente, Irene si reca in fabbrica (**commento musicale; una inquadratura più breve**). Passa in laboratorio e assiste a un esperimento che il marito compie su alcune cavie. In quel mentre, la chiamano dall'ufficio: una certa signorina Schultze chiede di lei. Irene lascia il laboratorio turbata.

**MF** In ufficio, la signorina Schultze guarda l'orologio e si siede.

**CM (manca inizio)** Irene sale in automobile e si dirige in ufficio.

**CM** L'automobile di Irene avanza dal fondo. Irene parcheggia, ed entra di corsa nell'edificio di fronte.

**PA** Irene sale le scale.

## ANGST

La signorina Schultze chiede a Irene cinquemila marchi; Irene si rifiuta di cedere al ricatto e sostiene che tra lei e **Heinz** vi sia solo amicizia, ma la donna riesce a metterla in difficoltà. Sopraggiunge il marito e la ricattrice si allontana guardando l'uomo negli occhi.

*Interno giorno*  
*Casa Wagner/Un'autofficina*

Irene e il marito si preparano a raggiungere i figli in campagna. Suona il telefono; è la signorina Schultze.

MFL Dal telefono pubblico di un'autofficina, la donna chiede a Irene il denaro, subito. **Aspetterà giù in strada.**

MPPL Irene risponde che vedrà **quel che può fare.**

Irene raccoglie tutto il denaro che può, chiedendone anche alla domestica e al **tappeziere**, quindi lo consegna furtivamente alla ricattrice.

## DISSOLVENZA INCROCIATA

*Esterno giorno*  
*Strada di campagna*

MPL Inquadrati di profilo, Irene e il marito viaggiano in Mercedes con la capote abbassata. Irene è felice di tornare dai figli e il marito le chiede perché non si ferma con loro qualche giorno. Irene vorrebbe, ma non può, in fabbrica c'è troppo lavoro. Il marito ribatte che dovrebbe lavorare meno, che dovrebbe vivere come tante altre

## FEAR

La signorina Schultze chiede a Irene cinquemila marchi; Irene si rifiuta di cedere al ricatto e sostiene che tra lei e **Eric** vi sia solo amicizia, ma la donna riesce a metterla in difficoltà. Sopraggiunge il marito e la ricattrice si allontana guardando l'uomo negli occhi.

*Interno giorno*  
*Casa Wagner/Un'autofficina*

Irene e il marito si preparano a raggiungere i figli in campagna. Suona il telefono; è la signorina Schultze.

MFL Dal telefono pubblico di un'autofficina, la donna chiede a Irene il denaro, subito.

**MPPL** Turbata, Irene risponde che non è possibile.

**MFL** La ricattrice insiste; aspetterà giù in strada.

MPPL Irene risponde che tenterà.

Irene raccoglie tutto il denaro che può, chiedendone anche alla domestica e all'**imbianchino (painter)**, quindi lo consegna furtivamente alla ricattrice.

## STACCO

*Esterno giorno*  
*Strada di campagna*

**PPL** Irene e il marito, inquadrati frontalmente, viaggiano in Mercedes con la capote abbassata (Irene ha la bocca chiusa; **tace**).

MPL Inquadrati di profilo, proseguono il viaggio. Irene è felice di tornare dai figli e il marito le chiede perché non si fermano con loro qualche giorno. Irene vorrebbe, ma non può, in fabbrica c'è troppo lavoro. Il marito ribatte che dovrebbe lavorare meno, che dovrebbe vivere come tante altre donne della sua condizione socia-

## LA PAURA

La signorina Schultze chiede a Irene cinquemila marchi; Irene si rifiuta di cedere al ricatto e sostiene che tra lei e **Enrico** vi sia solo amicizia, ma la donna riesce a metterla in difficoltà. Sopraggiunge il marito e la ricattatrice si allontana guardando l'uomo negli occhi.

*Interno giorno*  
*Casa Wagner/Un'autofficina*

Irene e il marito si preparano a raggiungere i figli in campagna. Suona il telefono; è la signorina Schultze.

MFL Dal telefono pubblico di un'autofficina, la donna chiede a Irene il denaro, subito.

**MPPL** Turbata, Irene risponde che non è possibile.

**MFL** La ricattatrice insiste; aspetterà giù in strada.

**MPPL** Irene risponde che tenterà.

Irene raccoglie tutto il denaro che può, chiedendone anche alla domestica e al **tappezziere**, quindi lo consegna furtivamente alla ricattatrice.

## DISSOLVENZA INCROCIATA

*Esterno giorno*  
*Strada di campagna*

**PPL** Irene e il marito, inquadrati frontalmente, viaggiano in Mercedes con la capote abbassata (Irene ha la bocca chiusa; canticchia pronunciando «**la**»).

**MPL** Inquadrati di profilo, proseguono il viaggio. Irene è felice di tornare dai figli e il marito le chiede perché non si fermano con loro qualche giorno. Irene vorrebbe, ma non può, in fabbrica c'è troppo lavoro. Il marito ribatte che dovrebbe lavorare meno, che dovrebbe vivere come tante altre donne della sua condizione sociale. Sa

## NON CREDO PIÙ ALL'AMORE

La signorina Schultze chiede a Irene cinquemila marchi; Irene si rifiuta di cedere al ricatto e sostiene che tra lei e **Enrico** vi sia solo amicizia, ma la donna riesce a metterla in difficoltà. Sopraggiunge il marito e la ricattatrice si allontana, guardando l'uomo negli occhi.

*Interno giorno*  
*Casa Wagner/Un'autofficina*

Irene e il marito si preparano a raggiungere i figli in campagna. Suona il telefono; è la signorina Schultze.

MFL Dal telefono pubblico di un'autofficina, la donna chiede a Irene il denaro, subito.

**MPPL** Turbata, Irene risponde che non è possibile.

**MFL** La ricattatrice insiste; aspetterà giù in strada.

**MPPL** Irene risponde che tenterà.

Irene raccoglie tutto il denaro che può, chiedendone anche alla domestica e al **tappezziere**, quindi lo consegna furtivamente alla ricattatrice.

## DISSOLVENZA INCROCIATA

*Esterno giorno*  
*Strada di campagna*

**PPL** Irene e il marito, inquadrati frontalmente, viaggiano in Mercedes con la capote abbassata (Irene ha la bocca chiusa; canticchia pronunciando «**mm ...**»); **dialogo e doppiaggio diversi**).

**MPL** Inquadrati di profilo, proseguono il viaggio. Irene è felice di tornare dai figli e il marito le chiede perché non si fermano con loro qualche giorno. Irene vorrebbe, ma non può, in fabbrica c'è troppo lavoro. Il marito insiste: **c'è forse qualcosa che la trattiene? Irene chiede al marito cosa intende dire**; l'uomo spiega che vorrebbe so-