



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXXV

COORDINATORE Prof.ssa Cristina Jandelli

**Tonino Guerra sceneggiatore in Italia tra anni Cinquanta e Sessanta.
La scrittura per il cinema da Elio Petri a Michelangelo Antonioni**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Dottorando
Dott. Giuseppe Mattia

Tutor
Prof.ssa Paola Valentini

Coordinatione
Prof.ssa Cristina Jandelli

Anni 2019/2023

Indice

Elenco delle abbreviazioni	4
Introduzione. L'uomo con la macchina da scrivere	5
1. L'opera di Tonino Guerra. Eterogeneità di studi	5
2. La scrittura per il cinema. Il superamento del concetto standard di sceneggiatura	14
3. Tipologie di fonti e questioni di metodo	24
4. Fondi archivistici	30
5. Prospettive di ricerca interdisciplinari	35
Capitolo primo	
Tonino Guerra tra poesia, narrativa e cinema (1920-1956)	39
1.1 Da Santarcangelo di Romagna a Roma	39
1.1.1 <i>I scarabócc</i> e il Circolo del Giudizio	55
1.1.2 <i>La s-ciuptèda</i> e la questione dialettale	63
1.1.3 I due "Gettoni" e il trasferimento nella capitale	73
1.2 La poetica guerriana tra lirismo e sceneggiatura. Temi, formazione e influenze	85
1.3 Riflessioni attorno alla scrittura per il cinema	112
Capitolo secondo	
I primi passi nel cinema con Petri, Casadio e De Santis (1953-1958)	122
2.1 L'avvicinamento al mestiere: il cortometraggio <i>Nasce un campione</i> (1954)	122

2.2 L'esordio nel lungometraggio: <i>Un ettaro di cielo</i> (1958)	133
2.2.1 Gli apporti di Guerra nella stesura	143
2.3 L'incontro e l'apprendistato con Giuseppe De Santis: <i>Uomini e lupi</i> (1957)	151
2.3.1 Ipotesi di contributi guerrieri	164

Capitolo terzo

Tonino Guerra e il sodalizio con Michelangelo Antonioni. Il caso <i>Makaroni</i> (1958) tra autobiografia, letteratura e cinema	176
--	-----

3.1 L'incontro con Antonioni e la questione produttiva	176
3.2 Ambienti e contesti in <i>Makaroni</i>	192
3.3 Il lavoro per l'intreccio e l'autobiografismo	203
3.4 La costruzione dei personaggi	232

Capitolo quarto

Il consolidamento del metodo. Il lavoro per <i>L'eclisse</i> (1962) dall'inchiesta alla sceneggiatura	255
--	-----

4.1 Elementi per un'indagine sulla collaborazione Guerra-Antonioni	255
4.2 Il corpus di documenti	269
4.3 L'inchiesta preparatoria e il confronto con la sceneggiatura	275
4.4 I personaggi, il gergo e il mondo della Borsa	283

4.5 Il crollo dei titoli	314
Conclusioni	320
Bibliografia	328
Bibliografia generale	328
Bibliografia di Tonino Guerra	369
Bibliografia su Tonino Guerra	378
Bibliografia di e su Michelangelo Antonioni	397
Filmografia completa di Tonino Guerra	414
Videografia	423
Appendice generale. Archivi e documenti consultati	429

Elenco delle abbreviazioni

AAMOD = Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma

ACS = Archivio Centrale dello Stato, Roma

AFN = Archivio Flavio Nicolini, Santarcangelo di Romagna (RN)

AMA = Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

AMNC = Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema, Torino

BCAB = Biblioteca comunale Antonio Baldini, Santarcangelo di Romagna (RN)

CSC = Centro Sperimentale di Cinematografia, Biblioteca Luigi Chiarini, Roma

Introduzione. L'uomo con la macchina da scrivere

1. L'opera di Tonino Guerra. Eterogeneità di studi

Il lavoro condotto ha per oggetto di studio la figura di Tonino Guerra e la sua produzione nell'ambito della cinematografia in Italia tra anni Cinquanta e Sessanta. In particolare, il progetto indaga le diverse modalità con le quali lo scrittore ha fornito il proprio contributo all'interno di una serie di processi creativi, col fine ultimo di definire la rimodulazione della scrittura in base ai diversi contesti produttivi. Lo scopo è stato inoltre quello di ricostruire, attraverso documenti e testimonianze di natura eterogenea, un percorso trasversale all'interno della produzione artistica dello sceneggiatore, senza prescindere dalla lunga tradizione che vede l'impiego di scrittori di professione nell'industria cinematografica. La ricerca ha condotto da un lato alla valorizzazione di una figura rilevante nel panorama artistico del secondo Novecento; dall'altro ha portato alla riscoperta di diverse pratiche realizzative inerenti al processo filmico: dall'autobiografia fino al rapporto con la cronaca e con l'inchiesta. Avvicinandosi a una figura eclettica come Guerra una delle problematiche principali concerne il tipo di approccio da applicare alla lettura (o alla rilettura) delle sue opere. Bisogna infatti tener conto – nello studio della scrittura per il cinema – di possibili influenze provenienti da altre forme comunicative praticate dallo sceneggiatore: dalla poesia alla televisione, dal romanzo al teatro, senza tralasciare anche l'impegno civile. Ci si trova d'altronde a confrontarsi con un periodo storico nel quale le industrie culturali presentano forti caratteristiche di permeabilità, con la sceneggiatura che si pone come idoneo e opportuno strumento in grado di mettere in comunicazione diverse realtà artistiche.

Il dato relativo ai diversi canali con cui Guerra esprime la propria poetica getta luce sulla sua capacità di rimodulazione – di stili e contenuti – in base ai vari contesti lavorativi e socioculturali nei quali si ritrova a lavorare. Partendo da questo aspetto, nel presente studio vengono ripercorse tre strade principali, in un approccio multidisciplinare e comparativo: la poesia dialettale, la narrativa in lingua italiana e la scrittura per il cinema. Questi tre registri presentano tangibili differenze sul piano linguistico, formale e stilistico ma sono tuttavia posti in un rapporto osmotico ma anche mutevole, capaci di adattarsi ai

contesti creativi di riferimento. Il fatto che Guerra sia uno scrittore di professione che lavora “anche” per il cinema – e non uno sceneggiatore che svolge esclusivamente questo mestiere – rende di fatto inopportuno scindere i suddetti codici di scrittura. Nel porre l’attenzione sul suo impegno in campo cinematografico è stato inoltre fondamentale percorrere un sentiero parallelo, relativo alle sue principali tappe biografiche, al fine di isolare eventi, figure e contesti che hanno sancito la sua formazione, il suo esordio artistico e la conseguente affermazione a livello internazionale. In tal modo si è cercato di superare il limite di certe ricostruzioni prive di un dialogo proficuo con altri studi, senza di fatto favorire un dibattito sulle caratteristiche e, più in generale, sulle tendenze applicate. L’arco temporale preso in esame corrisponde a un periodo circoscritto, a fronte di oltre cinquant’anni di carriera (1954-2012) e di circa centoventi sceneggiature realizzate al fianco di numerosi e affermati registi quali Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni, Elio Petri, Federico Fellini, Francesco Rosi, Theo Angelopoulos, Andrej Tarkovskij, Vittorio De Sica, Mario Monicelli, Paolo e Vittorio Taviani, solo per citarne alcuni. Uno dei contributi che meglio sintetizzano l’eterogenea carriera cinematografica di Guerra è del saggista e critico Lorenzo Pellizzari.

La sua filmografia può essere letta in modo sincronico, cioè sulla base della sua abilità a sintonizzarsi con l'ultimo realismo socialista o col cinema dell'alienazione, con la nostrana Nouvelle Vague o con la commedia all'italiana, con la novellistica disimpegnata o con il cinema politico, con il regionalismo o con il cosmopolitismo, con un grande regista sempre più esangue o con un altro grande regista sempre più sanguigno, con la favola o con la Storia, col modulo televisivo o con quello che alle limitazioni televisive si oppone, con il cinema per *happy few* o con quello internazionale multimediale¹.

A fronte di una tale presentazione, che mette in luce l’ingente quantità di contributi e di esiti compositi, risulta ancora assente uno studio sistematico sul suo metodo di scrittura per il cinema, basato sul vaglio di fonti primarie, siano esse copioni o avantesti. Nel corso dei decenni, studiosi e critici hanno infatti rivolto l’attenzione, in maniera quasi esclusiva, alla produzione poetica e letteraria. Per tentare di colmare parzialmente questa lacuna, la

¹ Lorenzo Pellizzari, *Un filo rosso per il cinema italiano*, in *Tonino Guerra*, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, Rimini, Maggioli, 1985, p. 17.

scrittura di Guerra per il grande schermo è stata qui indagata attraverso sondaggi in diversi archivi, tenendo conto di una vasta gamma di tipologie documentali. Le operazioni di carotaggio effettuate – basate su ricerche bibliografiche e archivistiche – hanno determinato il restringimento del raggio d'azione in base alle risorse recuperate; in seguito, lo scrutinio critico ha definito l'approccio metodologico, orientando inoltre l'attenzione su luoghi, influenze ed esperienze che hanno condizionato il metodo lavorativo di Guerra in sede di sceneggiatura.

Escludendo una serie di interviste pubblicate in Francia a partire dal 1973, la sua carriera cinematografica è rimasta a lungo ignorata, a maggior ragione se si considera che il suo esordio risaliva a quasi vent'anni prima. Per i contributi transalpini menzionati ci si riferisce a quelli pubblicati su riviste come «La Revue du cinéma: Image et son», «Positif» e «L'avant-scène cinéma». Il primo colloquio, a cura di Aldo Tassone, verte su vari aspetti: sul ruolo dello sceneggiatore nel cinema italiano del periodo, sulla questione della paternità del film ma soprattutto sul suo specifico contributo in determinate collaborazioni con Michelangelo Antonioni, Federico Fellini e Francesco Rosi. Da queste poche pagine è già possibile farsi un'idea, seppur sommaria, sui vari rapporti con i tre registi, in base alle loro personalità e metodi di lavoro². Del 1977 è invece uno dei più acuti interventi sulla sua opera, firmato da Charles Boulay, che esordisce rivendicando l'importanza di Guerra con le seguenti parole: «C'est assez dire que son nom serait beaucoup plus connu hors d'un cercle relativement restreint de spécialistes, si les scénaristes n'étaient négligés aussi bien par les historiens de la littérature que par ceux du cinéma»³. Lo studioso francese effettua una puntigliosa disamina, da un punto di vista prettamente semiotico, del romanzo *L'equilibrio*⁴, a dieci anni di distanza dalla sua uscita. Sempre Tassone, nel 1979, conduce un'altra vivace e fruttuosa intervista, questa volta quasi interamente rivolta al lavoro con Rosi: sul primo incontro, sull'organizzazione del lavoro e sul comune metodo di scrittura da *C'era una volta* (1967) a *Cristo si è fermato a Eboli* (1979)⁵. Di quattro anni successiva la conversazione a cura di Ornella Volta, più

² Aldo Tassone, *Entretien avec Tonino Guerra*, «La Revue du cinéma: Image et son», n. 279 décembre 1973, pp. 67-82.

³ «Basti dire che il suo nome sarebbe molto più conosciuto al di fuori di una cerchia relativamente ristretta di specialisti, se gli sceneggiatori non fossero trascurati tanto dagli storici della letteratura quanto da quelli del cinema», (trad. mia), Charles Boulay, *Les mécanismes de l'aliénation dans Équilibre, de Tonino Guerra*, «Revue des études italiennes», vol. XXIII, 1977, p. 127.

⁴ Tonino Guerra, *L'equilibrio*, Milano, Bompiani, 1967.

⁵ Aldo Tassone, *Entretien avec Tonino Guerra*, «Positif», n. 215, février 1979, pp. 41-45.

determinata, rispetto Tassone, a indagare il rapporto con Fellini, con un'attenzione particolare alle fasi genetiche di *Amarcord* (1973), *Prova d'orchestra* (1979) e di *E la nave va* (1983)⁶. Invece, la premessa di Jean Gili nell'intervista uscita su «Positif» nel febbraio del 1986 si configura come un monito rivolto al lettore, invitandolo a non considerare esclusivamente i sodalizi con Antonioni, Fellini e Rosi ma di pensare anche alle collaborazioni con Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Mario Monicelli, Alberto Lattuada, Mauro Bolognini, Damiano Damiani, Franco Indovina, Vittorio De Seta o Franco Giraldi, solo per citarne alcuni⁷. Questo elenco, seppur parziale, è funzionale per presentare un ventaglio di nomi con cui Guerra ha negli anni collaborato e, così facendo, Gili pone subito in risalto una caratteristica imprescindibile del romagnolo, ossia la versatilità, la capacità adattare la propria poetica a progetti e personalità profondamente differenti.

Sembra chiara, da questi titoli, la preminenza di una prospettiva teorica incentrata sul primato delle collaborazioni. A tale aspetto si lega anche l'attitudine del santarcangiolese a confrontarsi con differenti generi e stili: dal gusto neorealista al film autoriale fino a quello più popolare e commerciale. Questa differenziazione di stampo produttivo è efficacemente sintetizzabile con le parole di Luca Bandirali, il quale suddivide la cinematografia italiana tout court in due principali filoni.

Il film d'autore, che è costruito intorno a una figura più o meno carismatica e potenzialmente creativa di regista; il film industriale, commerciale, popolare, che ha ridotto la sua appartenenza di genere alla sola commedia. Il primo tipo di film può essere a budget molto ridotto o altissimo, e la storia viene solitamente scritta dall'autore stesso affiancato da collaboratori per lo più abituali; almeno nel nostro sistema culturale è condizione della cosiddetta autorialità, infatti, che il regista firmi la sceneggiatura, a certificare il rapporto personale con la materia narrativa. Il secondo tipo di film nasce da un lavoro specifico di studi di mercato, che orientano la selezione delle tematiche e dunque la costruzione delle storie, affidate a professionisti del settore⁸.

⁶ Ornella Volta, *Tonino Guerra, co-scenariste*, «Positif», n. 272, octobre 1983, pp. 38-41.

⁷ Jean A. Gili, *Guerra Tonino*, «Positif», n. 300, février 1986, pp. 17-27.

⁸ Luca Bandirali, *Il lavoro dello sceneggiatore*, in Paolo Russo (a cura di), *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, «Quaderni del CSCI», n. 10, 2014, pp. 16-20.

Pier Vincenzo Mengaldo si esprime invece sulla possibile ispirazione cinematografica nella poetica guerriana, attribuibile più all'area transalpina che a quella italiana, individuando tratti comuni legati all'aspetto stilistico e formale piuttosto che a quello contenutistico.

E se assumiamo che il vero e proprio Neorealismo è stato ideologia, senso del tempo come storia e progresso, coscienza della lotta di classe e politica ecc., anche qui col Guerra dei *Bu* non ci siamo. Se c'è qualcosa a cui il primo Guerra somiglia non è questo neorealismo, né il realismo narrativo e cinematografico americano, ecc., ma piuttosto il cinema francese degli anni Trenta e Quaranta (parte importante della cultura della sua generazione), col suo "realismo" esistenziale e crepuscolare⁹.

Sempre su «Positif», Lorenzo Codelli cura uno scambio con Guerra incentrato esclusivamente sul suo rapporto con il regista greco Theo Angelopoulos – con cui fino a quel momento aveva realizzato tre titoli¹⁰ –, mentre lo stesso Tassone pubblica, su «L'avant-scène cinéma»¹¹, un resoconto biografico del poeta, prima di spostare l'attenzione sul lavoro con Antonioni per *Al di là delle nuvole* (1995), con Fellini per *Ginger e Fred*, con Rosi per *La tregua* (1997), con Angelopoulos e infine sul film a episodi *La domenica specialmente* (1991), tratto dalla raccolta di racconti *Il polverone*¹². Ognuno a proprio modo, questi articoli attestano un crescente interesse verso Guerra sceneggiatore da molteplici prospettive.

La prima significativa monografia collettiva sul romagnolo, citata in precedenza, risale invece al 1985, consistente di vari contributi sulle sue attività cinematografiche, letterarie e pittoriche¹³. Il volume rappresenta un vero e proprio punto di riferimento nella bibliografia sul santarcangiolese, accendendo un tangibile interesse, anche in Italia, nei confronti della sua scrittura per il cinema: nell'ultima sezione sono state infatti pubblicate due scene di *Amarcord* (1973) mai realizzate (*Il cinese al caffè commercio nei giorni della nebbia* e *La tromba marina*), nonché una sceneggiatura inedita completa intitolata

⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Rileggendo I bu*, in Tonino Guerra, *Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., p. 9.

¹⁰ Lorenzo Codelli, *Entretien avec Tonino Guerra sur Angelopoulos*, «Positif», n. 333, novembre 1988, p. 11.

¹¹ Aldo Tassone, *Entretien avec Tonino Guerra, Scenariste*, «L'avant-scène cinéma», February 1996, pp. 39-41.

¹² Tonino Guerra, *Il polverone. Storie per una notte quieta*, Milano, Bompiani, 1978.

¹³ Tonino Guerra, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit.

Due dello stesso paese. Tra i contributi presenti, quello più significativo sul suo lavoro per il grande schermo è il summenzionato saggio firmato da Lorenzo Pellizzari¹⁴, che ripercorre tutta la sua carriera a partire dagli esordi: l'articolo si presenta come un *excursus* accurato e puntuale sulle principali tappe e collaborazioni, senza tuttavia menzionare la questione legata al metodo di scrittura di Guerra e senza azzardare ipotesi circa l'attribuzione di determinati apporti ai progetti citati. Nella parte finale del volume lo studioso cura inoltre una sezione filmografica e una bibliografica.

Monografia con diverse analogie è quella del 2004 curata da Giacomo Martini, nella quale vengono riproposti il medesimo saggio di Pellizzari, una breve biografia redatta da Rita Giannini e due interviste condotte rispettivamente dal curatore e da Gianfranco Miro Gori¹⁵. In questi ultimi contributi viene messo in risalto, tramite le parole del poeta stesso, il rapporto simbiotico tra l'attività poetica e quella legata al mondo figurativo.

Io ho sempre avuto passione per l'immagine e sempre i critici hanno detto, leggendo le mie prime poesie in dialetto, che erano cariche di immagini. Così quando mi è capitata l'occasione di andare a Roma e mettermi nel cinema sono stato felice; felice non perché volevo abbandonare la parola, che non ho mai più abbandonata, ma volevo affondare in quella grande dimensione dell'immagine¹⁶.

Dopodiché Martini incalza l'intervistato sul rapporto con i vari registi che lo hanno accompagnato negli anni: in particolar modo vengono chiamati in causa Tarkovskij e Fellini; quest'ultimo oggetto di un'ulteriore intervista, a cura di Rita Giannini, contenuta nel medesimo volume. A seguire, il succitato colloquio di Guerra con Gori, sintesi di diverse conversazioni intavolate tra il 1998 e il 2003¹⁷.

¹⁴ Lorenzo Pellizzari, *Un filo rosso per il cinema italiano*, in Tonino Guerra, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., pp. 13- 51.

¹⁵ Giacomo Martini (a cura di), *Una Regione piena di cinema: Tonino Guerra*, Bologna, Regione Emilia-Romagna, 2004.

¹⁶ *Il cinema di Tonino Guerra*, in Giacomo Martini (a cura di), *Una Regione piena di cinema: Tonino Guerra*, cit., p. 13.

¹⁷ Una parte cospicua dell'unificazione delle interviste era stata precedentemente pubblicata dallo stesso autore in un altro volume, incentrato sul Circolo del Giudizio: Gianfranco Miro Gori, *Cinetivù. Santarcangelo-Roma '35. '99*, Rimini, Raffaelli Editore, 1999. Sull'approfondimento del circolo citato: *infra*, cap. 1, par. 1.1.1.

Se nel 1977 Renato Bertacchini lo annovera in un volume incentrato sui principali letterati italiani¹⁸, il primo vero tentativo di inquadrare esclusivamente l'opera di Guerra in un'occasione di studio risale a quattro anni prima, in un seminario dedicato proprio al poeta romagnolo, i cui atti furono pubblicati solo nel 1976. Il seminario, in realtà, consisteva in una serie di lezioni tenute da affermati studiosi e scrittori come Tullio De Mauro, Alfredo Stussi, Augusto Campana, Nino Pedretti, Claudio Marabini, Ugo Amati, Ignazio Buttitta e Raffaello Baldini, in concomitanza con un'iniziativa intrapresa da una scuola serale, pensata appositamente per lavoratori: adottare come unico libro di testo, per il programma di Italiano, proprio la raccolta *I bu*¹⁹. Oltre alle pubblicazioni sulle riviste cinematografiche francesi, l'interesse verso l'opera artistica di Guerra appare su diversi altri periodici, riviste e miscellanee, a riprova dell'interesse multidisciplinare ma anche dei vari approcci e delle numerose prospettive metodologiche. Tra le riviste che più hanno manifestato curiosità verso l'opera del romagnolo spicca sicuramente la pavese «Autografo». Se Rossana Saccani effettua un utile lavoro di ricapitolazione di alcuni documenti manoscritti e dattiloscritti – donati da Guerra stesso al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia²⁰ –, Silvia Migliorati compie un ragguardevole percorso analitico su *Amarcord*²¹, ragionando sul rapporto tra cinema e poesia, sull'utilizzo del vernacolo, sul legame che unisce lo sceneggiatore al regista riminese e sul confronto fra la versione “narrativa” del film – edita da Rizzoli nel 1973²² – e la sceneggiatura desunta, edita da Cappelli l'anno seguente²³. Quest'ultimo studio è senz'altro rilevante nell'esigua quantità

¹⁸ Renato Bertacchini, *Antonio Guerra*, in *Letteratura italiana*, Vol. 5. Milano, Marzorati, 1977, pp. 1083-1099.

¹⁹ *Lingua, dialetto, poesia*, Atti del seminario popolare su Tonino Guerra e la poesia dialettale romagnola, Santarcangelo di Romagna, 16-17 giugno 1973, Ravenna, Edizioni del girasole, 1976, con Prefazione di Tullio De Mauro, che raccoglie i seguenti saggi: Tullio De Mauro, *Dialetto e lingua nella società italiana di oggi*, pp. 23-31, *Dibattito*, pp. 32-38; Alfredo Stussi, *Analisi linguistica de «I bu»*, pp. 39-52, poi in *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 275-89, col titolo *Un dialettale del Novecento (a proposito de «I bu» di Tonino Guerra)*; Augusto Campana, *Questioni di testo e di traduzione nell'edizione de «I bu»*. *Qualche nota di lettura*, pp. 53-64, *Dibattito*, pp. 65-70; Ugo Amati, *I matti de «I bu» e il potere liberatorio della poesia di Guerra*, pp. 73-82, *Dibattito*, p. 83; *Collettivo del corso serale di Sant'Arcangelo*, *«I bu» come testo per una scuola nuova*, *Dibattito*, pp. 85-104; Claudio Marabini, *Il dialetto romagnolo da Pascoli a Guerra*, pp. 105-11, *Dibattito*, pp. 112-17; Nino Pedretti, *Poesia romagnola del dopoguerra*, pp. 119-34, *Dibattito*, pp. 135-36; Rina Macrelli, *«I bu» come proposta ecologica*, pp. 165-85. Per un approfondimento sul seminario si rimanda a Davide Argnani, *I bu e la poesia dialettale nel contesto di un “Seminario” popolare*, «Quinta generazione», a. I, n. 5, 1973, pp. 46-48.

²⁰ Rossana Saccani, *Materiali poetici di Tonino Guerra*, «Autografo», vol. IV, n. 10, 1987, pp. 107-19.

²¹ Silvia Migliorati, *Tonino Guerra fra cinema e poesia*, «Autografo», vol. IV, n. 12, 1987, pp. 29-51.

²² Federico Fellini, *Tonino Guerra, Amarcord*, Milano, Rizzoli 1973.

²³ Federico Fellini, *Tonino Guerra, Il film Amarcord*, di Federico Fellini, a cura di Gianfranco Angelucci e Liliana Betti, Bologna, Cappelli, 1974.

di contributi sul santarcangiolese, proponendo una valida e a proprio modo pionieristica comparazione tra diversi registri artistici e linguistici legati all'opera guerriana. Sull'altrettanto autorevole rivista padovana di letteratura «Studi Novecenteschi», Saveria Chemotti indaga invece la produzione romanzesca, con un penetrante affondo di natura semiotica e storico-filologica²⁴. Altri due imprescindibili apporti, sotto forma di intervista, sono curati da Anna Tonelli, la quale conversa con Guerra circa l'utilizzo della Storia e della memoria quali fonti di ispirazione per le sue produzioni artistiche: gli articoli vengono pubblicati rispettivamente su «Storia e problemi contemporanei»²⁵ e su «Primapersona. Percorsi autobiografici»²⁶. L'interesse verso la figura del poeta romagnolo coinvolge numerose altre riviste di settore: dal puntiglioso lavoro di ricostruzione del profilo artistico firmato da Antonio Motta su «Belfagor»²⁷ all'intervista a cura di Andrea Brendler e Francesco Iodice pubblicata su «Italianistica: rivista di letteratura italiana»²⁸; dalle riviste specializzate nell'arte figurativa – come «Stile Arte»²⁹ e «Graphie. Rivista Trimestrale di Arte e Letteratura»³⁰ – alla statunitense «Written By», con lo stimolante excursus di Tobias Grey che ripercorre le principali tappe cinematografiche di Guerra in relazione ai più celebri registi coi quali, nei decenni, lo sceneggiatore si è trovato a collaborare³¹. Sempre su questo versante è opportuno menzionare anche due recenti pubblicazioni sul lavoro per la settima arte: dal brillante articolo di Roberto Manassero su «Film TV»³² al numero monografico uscito nel gennaio del 2023 sulla rivista «Journal of Italian Cinema & Media Studies»³³. Non manca infine anche un interesse della critica nei confronti della produzione teatrale di Guerra, come

²⁴ Saveria Chemotti, *Le parole negli occhi: la narrativa di Tonino Guerra*, «Studi Novecenteschi», vol. 16, n. 37 (giugno 1989), Pisa – Roma, Fabrizio Serra editore, 1989, pp. 133-185.

²⁵ Anna Tonelli, *Tonino Guerra - la Storia interpretata da un poeta del cinema*, «Storia e problemi contemporanei», n. 23, Milano, Franco Angeli editore, giugno 1999.

²⁶ Anna Tonelli, *Tonino Guerra e la memoria*, «Primapersona. Percorsi autobiografici», a. XII, n. 22, Udine, Forum editrice, 2010.

²⁷ Antonio Motta, *Tonino Guerra*, «Belfagor», vol. 56, n. 3, Firenze, Leo S. Olschki s.r.l., 2001.

²⁸ Andrea Brendler, Francesco Iodice, *Intervista a Tonino Guerra sui nomi*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXV, n. 2, maggio-agosto 2006, Pisa - Roma, Fabrizio Serra editore, 2006.

²⁹ Enrico Giustacchini, *La poesia dipinta. Incontro con Tonino Guerra*, «Stile Arte» (2006-2011), a. 12, n. 117, aprile 2008.

³⁰ *Calligraphie. Speciale Tonino Guerra 1920-2020*, «Graphie. Rivista Trimestrale di Arte e Letteratura», a. XXII, n. 90, 2020.

³¹ Tobias Grey, *A Voyage to Italy: Tonino Guerra: The poet who writes screenplays*, «Written By», Vol. 9, Fasc. 1, (Jan 2005), pp. 32-38, 50.

³² Roberto Manassero, *Lost Highway. Tonino Guerra*, «Film TV», a. XXIX, n. 11, 16 marzo 2021, pp. 14-15.

³³ *The Centennial of Tonino Guerra. 1920-2020*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», vol. 11, n. 1, January 2023.

dimostrato dallo studio di Walter Valeri su «Sipario»³⁴ e da quello più recente di Letizia Quintavalla e Guido Conti, presente negli atti di un recente convegno proprio sullo scrittore³⁵.

Nel 1988, sulla rivista «Annali d'Italianistica» esce uno dei più illuminanti saggi sull'argomento, firmato da Rebecca West. L'autrice si sofferma in particolare sul metodo di scrittura per il cinema da parte di Guerra e sulla questione autoriale. Nel saggio vengono isolati sin da subito quattro termini chiave: «Guerra's art resonates collectively with a cluster of similar attributes - nurturing, marginal, collaborative, oral»³⁶. Ciascuno di essi viene sviscerato per evidenziare l'eventuale rapporto di subalternità con gli autori con il quale il poeta si è negli anni confrontato nei vari tavoli di lavoro. Opportuna in tal senso la metafora sulla famiglia che emerge nel saggio: West associa il regista alla figura paterna, lo sceneggiatore a quella materna e il film a quella del figlio. Risulta quindi più una soluzione di comodo che ai membri venga assegnato il cognome del padre, rendendo di fatto non necessario quello della madre. Questo approccio metodologico, fondato sul primato della collaborazione con il regista, risulta essere per certi versi congeniale per uno studio su figure come quelle del poeta romagnolo in quanto, così facendo, è possibile far emergere le caratteristiche di adeguamento della propria poetica a quella dell'autore del film. Tale approccio precede di diversi anni quello di Riikka Pelo, più legato invece al testo di sceneggiatura, in un saggio uscito nel 2010 su «Journal of Screenwriting»³⁷. Nella prima parte viene tracciata una panoramica sul ruolo "invisibile" dello sceneggiatore nel cinema; in seguito, la scrittrice finlandese mette in risalto due progetti scritti da Guerra e dai rispettivi registi: *Il deserto rosso* (1964) con Antonioni e *Nostalghia* (1983) con Tarkovskij. Lo studio prende in esame, sulla scia di quello di West, la questione autoriale in base ai diversi aspetti del lavoro di Guerra per ciascun titolo,

³⁴ Walter Valeri, *Tonino Guerra. Per un teatro di lettura*, «Sipario», nn. 754-755, 2013, pp. 51-56.

³⁵ Letizia Quintavalla, Guido Conti, *In odore d'infanzia. Il teatro di Tonino Guerra e Le Briciole di Parma*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, Atti del convegno di Studi (Parma 9-10 novembre 2020), Rimini, GuardaldiLAB, 2021, pp. 133-150. Per le produzioni teatrali di Guerra si rimanda a: Tonino Guerra, *Bagonghi. Un nano del circo per piccoli suggerimenti teatrali*, Porretta Terme (BO), I quaderni del battello ebbro, 2000; Tonino Guerra, *Lo specchio delle farfalle*, Porretta Terme (BO), I quaderni del battello ebbro, 2002; Tonino Guerra, *L'albero dei pavoni*, Urbino, Stamperia d'Arte G.F., 2003.

³⁶ Rebecca West, *Tonino Guerra and the Space of the Screenwriter*, «Annali d'Italianistica», vol. 6, Chapel Hill (NC), The University of North Carolina at Chapel Hill, 1988, p. 163.

³⁷ Riikka Pelo, *Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer-director relationship*, «Journal of Screenwriting», vol.1, n. 1, 1 January 2010, pp. 113-129.

provando a isolare temi, stilemi finanche singole battute in comune pronunciate dai personaggi. Le varie ipotesi della studiosa non vengono però messe alla prova dei documenti di prima mano, basandosi esclusivamente su fonti secondarie. Tuttavia, a rendere questo contributo sicuramente stimolante è il tentativo di ripercorrere, seppur per sommi capi, le varie fasi creative delle due pellicole, dall'ideazione alla raccolta delle idee, dalla strutturazione della storia alla stesura della bozza finale. Discorso diverso per il recente saggio, di stampo marcatamente filologico-letterario, firmato da Cristina Matteucci, la quale analizza l'evoluzione di uno dei personaggi principali di *Nostalghia*, Domenico, all'interno delle varie versioni dattiloscritte del copione, incrociando queste fonti con i diari del regista, con citazioni dalle opere di Fëdor Dostoevskij e con l'accostamento alla tradizione russa³⁸. Lo studio ripercorre parallelamente la genesi del film, quella del personaggio nonché il rapporto professionale tra i due autori. Da questa parziale carrellata di studi è possibile constatare in primo luogo l'eterogeneità dei contributi. Questo aspetto risulta essere fondamentale per leggere una figura eclettica come quella di Guerra, costantemente impegnata in svariati ambiti artistici e professionali anche simultaneamente.

2. La scrittura per il cinema. Il superamento del concetto standard di sceneggiatura

Per tentare di compiere un'indagine approfondita ed esaustiva circa l'apporto di Guerra – nei casi di studio scelti – è stato fondamentale acquisire adeguati strumenti relativi alla pratica della sceneggiatura, sia per evidenziare materiali spesso relegati in secondo piano, quelli preparatori, sia per osservare l'interazione tra diversi fattori – come quello umano e quello produttivo – tra anni Cinquanta e Sessanta³⁹. Come si vedrà più nel dettaglio è a partire dagli anni Ottanta che si registra un rinnovato interesse attorno ai vari approcci da adottare per lo studio della sceneggiatura, non più considerata come mera fase transitoria

³⁸ Cristina Matteucci, *Lo jurodivyj in Nostalghia. Genesi ed evoluzione di Domenico nella sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra*, «Linguae &. Rivista di lingue e culture moderne», vol. 19, n. 2, gennaio 2021, pp. 87-104.

³⁹ Per una prima panoramica sulla sceneggiatura e sul suo ruolo nel contesto cinematografico si veda: Giuliana Muscio, *Sceneggiatura*, in Treccani. Enciclopedia del Cinema Treccani, 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/sceneggiatura_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

per giungere al prodotto finito quanto fase nodale in cui si determinano e configurano le poetiche degli autori, i loro modi di operare e le varie dinamiche realizzative.

Tra le complessità più tangibili legate allo studio dei copioni cinematografici svettano l'individuazione dei singoli apporti degli sceneggiatori, nei casi di scritture a quattro o più mani, nonché la proliferazione di versioni dello script durante la fase creativa. L'idea di considerare effimera la sceneggiatura deriva dal ruolo da essa ricoperto sin dalle proprie origini, intesa in generale come strumento mutabile e provvisorio, destinato a divenire materiale di scarto una volta terminate le riprese. Per tale ragione, secondo una prospettiva critico-estetica ormai obsoleta, la sceneggiatura è stata spesso utilizzata, al limite, come un'integrazione all'analisi di una data pellicola. Sulla sua indipendenza e autonomia quale genere letterario a sé stante, Guerra stesso – richiamandosi al magistero di Pasolini – ha speso molte energie.

Io credo che abbia una sua autonomia; la sceneggiatura è una struttura che sta tra la pagina scritta e l'immagine, tra la parola e il film già fatto. Pasolini scrisse un bellissimo saggio in cui riabilitò lo sceneggiare proprio nei confronti della letteratura. Ci sono sceneggiature che io leggo molto volentieri perché mi piacciono proprio per la loro forma, la loro struttura⁴⁰.

Il celebre saggio a cui lo scrittore si riferisce ha rappresentato una delle riflessioni più lucide sull'argomento: Pasolini elabora infatti una vera e propria teoria semiologica della sceneggiatura insistendo sulla sua natura effimera e dinamica, destinata a divenire un tramite tra idea e film finito⁴¹. Tra i primi contributi sull'autonomia letteraria della sceneggiatura occorre citare quello di Sebastiano Arturo Luciani, il quale le conferisce la stessa dignità di ogni altro testo letterario, intendendola come "poema visivo" piuttosto che come sottogenere di un testo narrativo o drammatico. Il critico si sofferma in particolar modo sul rapporto tra testo e immagine per lo schermo, sottolineando la tendenza a far scomparire la maggior parte del contributo elaborato in fase di sceneggiatura: «Vi sono pagine di analisi psicologica che si riducono a due o tre scene

⁴⁰ Tonino Guerra, *Un mestiere da farsi con le mani*, a cura di Alberico Giostra, «Bologna Incontri», n. 6, giugno 1984, p. 52.

⁴¹ Pier Paolo Pasolini, *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura'*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 192-201.

della durata di pochi minuti»⁴². Questa considerazione avalla un approccio basato sulla valorizzazione del testo di sceneggiatura evidenziando i passaggi non confluiti nelle riprese; in uno slancio pionieristico, Luciani auspica infatti la nascita del succitato poema visivo come genere letterario indipendente, scindendo «la concezione poetica dalla esecuzione materiale»⁴³. Questo pensiero si accosta all'idea di Guerra di intendere la scrittura per il cinema come un luogo metaforico dove far confluire immagini poetiche, come sottolineato in un'intervista a cura di Sergio Frosali.

D. Ti senti più realizzato come scrittore in proprio oppure in conto terzi?

R. Nella mia vita faccio soltanto un tentativo, quello di essere un poeta. Perciò mi sento più realizzato quando scrivo le mie poesie e i miei romanzi.

D. E come si accorda questo con il lavoro di sceneggiatore? Non esiste una frattura?

R. No, perché scrivendo un film il mio compito è proprio quello di metterci il più possibile di idee poetiche⁴⁴.

Sul versante manualistico, uno dei primi principali apporti sulla funzione della sceneggiatura nel cinema italiano è firmato da Renzo Chiosso il quale, dopo aver elevato la settima arte al di sopra di tutte le altre per la sua capacità di “ritrarre” il movimento, delinea una serie di distinzioni tra i vari ruoli all'interno della filiera produttiva: l'autore del film (lo sceneggiatore), il *metteur en scène* (regista) e gli interpreti (artisti o comparse)⁴⁵. Il letterato torinese rivolge inoltre l'attenzione alla terminologia tecnica – come il quadro, la scena e la sceneggiatura stessa – enunciando le regole fondamentali da applicare alla scrittura filmica⁴⁶. In precedenza già Ferruccio Sacerdoti aveva tentato di definire al meglio la questione, proponendo uno schema ricorrente riscontrato nelle sceneggiature del cinema muto italiano, con descrizione degli ambienti, dell'epoca in cui si svolgono i fatti (nota riservata in particolare ai costumisti), delle vicende che hanno

⁴² Sebastiano Arturo Luciani, *Il poema visivo come genere letterario*, «Fortunio. Rivista del teatro e del cinematografo», a. 1, Roma, maggio 1920, poi in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 18.

⁴³ Ivi, p. 19. Sull'autonomia e sull'indipendenza della sceneggiatura in ambito letterario si veda anche: Giuliana Nuvoli, *La sceneggiatura come genere letterario*, «Studi Novecenteschi», vol. 31, nn. 67-68, 2004, pp. 23-39.

⁴⁴ Sergio Frosali, *Tonino Guerra, un poeta alla corte di un genio*, «La Nazione», domenica 11 settembre 1983, p. 3.

⁴⁵ Renzo Chiosso, *Corso per formarsi autore cinematografico*, Roma, Scuole Riunite, 1927.

⁴⁶ Cfr. Alessandra Chiocchio, *Manualistica, teoria e “mestiere” della sceneggiatura in Italia*, in Paolo Russo (a cura di), *Nero su bianco*, cit., pp. 38-44.

luogo quadro dopo quadro, mutevole a seconda dell'ambiente (chiamato anche scena o *tableaux*), dell'aspetto fisico e dell'abbigliamento dei personaggi e con eventuali annotazioni tecniche come quelle legate all'illuminazione⁴⁷.

Tra le principali pubblicazioni lungo il percorso di accentramento della sceneggiatura nella produzione cinematografica italiana, è *Come nasce un film* di Alessandro Blasetti⁴⁸, testo che vanta un nutrito glossario di termini tecnici, relativi perlopiù ai movimenti di macchina e alla pratica del montaggio. Ulteriore apporto – teso a riflettere sulla pratica della sceneggiatura, analizzandone la funzione all'interno della fase creativa del film – è *Il soggetto cinematografico* di Vsevolod Pudovkin⁴⁹: il cineasta sovietico, più che il tessuto narrativo e la struttura drammaturgica in sé, pone al centro della costruzione del prodotto cinematografico il “tema”, l'idea che si intende trasmettere. Tale nocciolo centrale viene discusso dal regista con i vari collaboratori per inquadrare e raggiungere l'obiettivo prefissato; dal tema si passa al soggetto e infine alla sceneggiatura di lavorazione, provvista di tutti i dettagli tecnici che il *metteur en scène* deve seguire passo per passo, mantenendo intatto il rapporto tra contenuto e forma. Quest'ultimo aspetto non deriva da una necessità di controllo da parte della produzione quanto più dall'esigenza di tenere insieme le redini di tutte le fasi realizzative nelle mani del regista. Come ribadito da Giuliana Muscio, Pudovkin sostiene che la fase di sceneggiatura si regge sull'argomentazione, sullo sviluppo del nucleo narrativo attorno a una data tematica, senza prescindere dai risvolti legati alla drammaturgia e alla psicologia dei personaggi: a essere affrontato è in sostanza il rapporto tra lo scrittore e il regista, posti sullo stesso piano in un rapporto imprescindibile che sarà alla base del cinema d'autore europeo dei decenni successivi⁵⁰.

Un tentativo di riordinare le idee sullo status della sceneggiatura tra passato e presente, nell'ambito della cinematografia italiana, lo si ritrova negli atti di un convegno nazionale tenutosi a Pescara tra il 2 e il 3 ottobre 1998⁵¹. Uno dei più incisivi contributi ivi presenti

⁴⁷ Ferruccio Sacerdoti, *L'autore cinematografico*, «La Cine-Fono & La Rivista Fono-Cinematografica», n. 290, 12 settembre 1913, poi in Riccardo Redi, Claudio Camerini (a cura di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano (1907-1920)*, Venezia, Marsilio, 1980.

⁴⁸ Alessandro Blasetti, *Come nasce un film*. Roma, Edizioni di Cinematografo, 1932.

⁴⁹ Vsevolod Pudovkin, *Il soggetto cinematografico*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1932 (traduzione, prefazione e note di Umberto Barbaro).

⁵⁰ Per l'argomento si veda Giuliana Muscio, *Le ceneri di Balzac. Sceneggiatura e sceneggiatori nel neorealismo*, in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e Storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.

⁵¹ *Scrittori per il cinema*, atti del convegno nazionale (Pescara, 2-3 ottobre 1998), Pescara, Ediers, 1998.

è firmato da Gian Piero Brunetta il quale, in un excursus diacronico, ripercorre la fitta schiera di scrittori e intellettuali europei che hanno sposato la causa cinematografica sin dall'inizio del Novecento. Tra questi lo studioso menziona anche Guerra, annoverandolo tra i più attivi sceneggiatori ancora in attività e tra i fautori di un riuscito ricambio generazionale, atto a impreziosire il lavoro dei registi: «il loro magistero, anche pratico, in alcuni casi ha giocato un ruolo fondamentale nella formazione della nuova generazione di autori»⁵². Di poco precedente quello pescarese è il convegno grossetano del 1997, incentrato sempre sul rapporto tra i letterati prestati al cinema, la cui pubblicazione degli atti è a cura di Francesco Falaschi⁵³: i diversi e stimolanti contributi del volume si focalizzano su alcuni celebri scrittori, dalle origini del cinema – Gabriele D'Annunzio, Guido Gozzano, Fausto Martini, Elvira Notari e Amleto Palermi – fino ai vari Pasolini, Zavattini, Mario Soldati e Vitaliano Brancati. Dal confronto fra queste personalità emerge nei saggi una comune convinzione che concorda nell'individuare una mirata tendenza dell'industria cinematografica ad assoldare di proposito tali affermate figure, talvolta come espediente promozionale affinché, per dirla con le parole di Alberto Abruzzese e Achille Pisanti, lo scrittore «con il suo lavoro o con la sua semplice presenza legittimi un modello culturale di cui il cinematografo si fa garante»⁵⁴. Si veda inoltre il saggio di Sergio Raffaelli, incentrato sul percorso della sceneggiatura nel cinema italiano e sull'evoluzione del processo linguistico basato su una serie di sperimentazioni, grazie soprattutto all'apporto degli scrittori di professione⁵⁵.

Virando su questioni metodologiche, un riuscito tentativo di inquadrare il dibattito sul ruolo della sceneggiatura negli studi dedicati alla settima arte è stato recentemente attuato da David Bruni, all'interno di una raccolta su una serie di eterogenei approcci legati allo studio del cinema⁵⁶. Prima di concentrarsi sul singolo caso di studio – *Il bell'Antonio* (Mauro Bolognini, 1960) – l'autore redige una sintesi puntuale dei contributi che nei

⁵² Gian Piero Brunetta, *Identità, radici e figure del paesaggio*, in *Scrittori per il cinema*, atti del convegno nazionale (Pescara, 2-3 ottobre 1998), Pescara, Edizars, 1998, p. 7.

⁵³ *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60*, atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi (Grosseto, 27-28 ottobre 1995), a cura di Francesco Falaschi, Firenze, Giunti, 1997.

⁵⁴ Alberto Abruzzese, Achille Pisanti, *Cinema e letteratura*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II: Produzione e consumo, Torino, Einaudi, 1983, p. 813.

⁵⁵ Sergio Raffaelli, *Il cinema verso l'autonomia linguistica*, *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60*, atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi (Grosseto, 27-28 ottobre 1995), a cura di Francesco Falaschi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 14-25.

⁵⁶ David Bruni, *Sceneggiatura*, in Fabio Andreazza (a cura di), *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, Roma, Carocci, 2022, pp. 99-108.

decenni hanno arricchito il panorama bibliografico sull'argomento. Inoltre, il testo mette in risalto alcune problematiche legate alle interferenze, da parte del sistema produttivo cinematografico, nell'individuazione di apporti riconoscibili all'interno dei copioni. Già nel 2006 Bruni aveva affrontato l'argomento sceneggiatura ne *Il cinema trascritto*, punto di riferimento nella manualistica del settore in cui viene introdotta la modalità di lettura di un copione desunto, indagando nel dettaglio la grammatica cinematografica (dall'inquadratura ai raccordi) e presentando inoltre una serie di modelli di analisi. Infine, lo studioso riporta un puntuale glossario per codificare i principali termini, necessari per questo tipo di approccio⁵⁷.

Volendo schematizzare lo stato delle conoscenze sull'argomento è dunque possibile effettuare una suddivisione in: studi monografici sulla genesi e sull'elaborazione narrativa del film; profili monografici su singoli sceneggiatori; studi interdisciplinari, capaci di imbastire dialoghi, relazioni, dipendenze e scambi tra cinema e altri campi artistici e performativi; autobiografie degli scrittori di cinema; studi estensivi che riportano solitamente attitudini e andamenti sotto un profilo storico ma anche stilistico; studi teorici a proposito del funzionamento e dello statuto della scrittura cinematografica.

Tra le pubblicazioni di sceneggiature di singole pellicole è doveroso citare la pionieristica collana «Dal soggetto al film» – diretta da Renzo Renzi per la casa editrice bolognese Cappelli⁵⁸ – così come le più recenti pubblicazioni della Casa del Mantegna-Circolo del Cinema di Mantova, nella collana curata da Alberto Cattini. Per quanto riguarda i manuali di scrittura si segnala una proliferazione di titoli provenienti da aree anglofone, risultato di una domanda crescente di aspiranti scrittori per il cinema⁵⁹. Per fare un esempio, il testo di Syd Field del 1979 effettua un'operazione di divulgazione di una prassi fondata

⁵⁷ David Bruni, *Il cinema trascritto. Strumenti per un'analisi del film*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁵⁸ Diretta da Renzi dal 1954 al 1977. La collana vanta la pubblicazione di 77 volumi: 54 della serie regolare e 23 della serie retrospettiva. Cfr. *La dolce vita del cinema d'autore, 1942-1975*, a cura di Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1999.

⁵⁹ Si vedano ad esempio: Robert McKee, *Story*, New York (NY), Harper Collins, 1997 (trad. it., *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Roma, Editrice Omero, 2010); Robert McKee, *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen*, London, Methuen Publishing Ltd, 2016 (trad. it., *Dialoghi. L'arte di far parlare i personaggi nei film, in TV, nei romanzi, a teatro*, Roma, Editrice Omero, 2017); Linda Séger, *Making a Good Script Great: A Guide for Writing & Rewriting by Hollywood Script Consultant*, New York (NY), Samuel French Inc., 1994 (trad. it., *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Roma, Audino, 1997); Blake Snyder, *Save the Cat*, Studio City (CA), Michael Wise Productions, 2005 (trad. it., *Save the Cat: manuale di sceneggiatura*, Roma, Editrice Omero, 2014); David Howard, *Lezioni di sceneggiatura. Ideare una storia e scriverne i fondamentali*, vol. II, Roma, Audino, 2013; David Howard, *Lezioni di sceneggiatura. Regole ed eccezioni della scrittura drammaturgica*, vol. II, Roma, Audino, 2013.

sulla ripetizione di un dato modello consolidato, dall'idea iniziale fino alla sceneggiatura definitiva. In particolare, l'autore mette in evidenza: la struttura (tripartita), il lavoro attorno la costruzione dei personaggi e le trame secondarie che sorreggono quella primaria⁶⁰. Per quanto riguarda la manualistica di area italiana si vedano invece le pubblicazioni della casa editrice Audino, come i preziosi contributi di Diego Cassani e Fabrizia Centola⁶¹, di Maria Carla Virzì⁶², di Annalisa Elba, Claudio Maccari e Roberto Moliterni⁶³. Si segnalano inoltre le pubblicazioni sulla rivista quadrimestrale «Script» – attiva dal 1992 al 2011 – voce di rilievo nel dibattito sul processo realizzativo cinematografico e televisivo.

Per quanto riguarda i profili monografici dei più produttivi sceneggiatori italiani, dal secondo dopoguerra in poi, per citarne alcuni, si vedano i seguenti lavori: Paolo D'Agostini su Age e Scarpelli⁶⁴; Fabrizio Natalini e Renato Venturelli su Ennio Flaiano⁶⁵; Stefania Parigi su Cesare Zavattini⁶⁶; Mirco Melanco su Rodolfo Sonego⁶⁷; David Bruni su Aldo De Benedetti⁶⁸. Quest'ultimo titolo riprende le fila di una ricerca dello stesso autore, pubblicata nel 2002, relativa alla sceneggiatura di *4 passi fra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942), nel quale viene presentata un'indagine sulla ricezione critica del film, spostando di seguito il focus sulla sua genesi ma soprattutto sulla ricostruzione – in una prospettiva preminentemente storica – dell'apporto alla stesura del copione da parte di Aldo De Benedetti⁶⁹. Altro impagabile volume, con diverse analogie metodologiche, è quello di Elena Dagrada, incentrato sui sei film di Roberto Rossellini interpretati da Ingrid Bergman⁷⁰. Quest'ultimo testo si rivela esemplare per il lavoro

⁶⁰ Syd Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, New York (NY), Dell Publishing Company, 1979 (trad. it., *La sceneggiatura*, Milano, Lupetti Editore, 1991).

⁶¹ Diego Cassani, Fabrizia Centola, *Inquadratura, scena, sequenza. Logica ed estetica del film*, Roma, Audino, 2021.

⁶² Maria Carla Virzì, *Gli strumenti dello storytelling. Scoprire gli elementi strutturali alla base di tutte le storie*, Roma, Audino, 2018.

⁶³ Annalisa Elba, Claudio Maccari, Roberto Moliterni, *Formattare la sceneggiatura. Piccolo manuale di scrittura tecnica*, Roma, Audino, 2018.

⁶⁴ Paolo D'Agostini, *Il cinema di Age e Scarpelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.

⁶⁵ Fabrizio Natalini, *Ennio Flaiano. Una vita al cinema*, Roma, Artemide, 2005; Renato Venturelli, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, I Quaderni del Cineclub Lumière n. 5, Genova, Cineclub Lumière, 1982.

⁶⁶ Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Roma, Bulzoni, 2006.

⁶⁷ Mirco Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2010.

⁶⁸ David Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Roma, Bulzoni, 2011.

⁶⁹ David Bruni, "4 passi" fra le carte di Aldo De Benedetti, «Bianco & Nero», nn. 3-4, 2002, pp. 177-188.

⁷⁰ Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano, LED, 2005.

filologico sulle diverse versioni del copione e delle trasposizioni di ciascuno dei sei titoli: la studiosa riesce abilmente a mettere in relazione ulteriori documenti d'archivio, come carteggi e testimonianze, indagando in tal modo i rispettivi sottotesti, tra elementi autobiografici ed elementi in comune con altre opere. Si menziona inoltre la monografia di Giaime Alonge sullo sceneggiatore newyorkese Ben Hecht e sui tavoli di lavoro nella Hollywood classica, in stretta correlazione con il periodo storico e produttivo⁷¹.

Essenziali poi gli studi estensivi condotti sui contesti creativi e sul ruolo della sceneggiatura, come ad esempio: Silvio Alovio, sulla scrittura cinematografica tra anni Dieci e Venti⁷²; la raccolta di interviste a svariati sceneggiatori italiani a cura di Marie-Christine Questerbert⁷³; il volume curato da Mariapia Comand⁷⁴; l'impagabile lavoro di ricostruzione attuato da Giuliana Muscio⁷⁵. Quest'ultimo titolo merita una menzione particolare per il carattere di originalità anche a quarant'anni di distanza dalla sua uscita: la studiosa fa coesistere un impianto di stampo manualistico con una storia della sceneggiatura italiana (e hollywoodiana⁷⁶) attraverso interventi e dichiarazioni dei principali protagonisti, con una serie di puntuali aneddoti, testimonianze e focus su tecniche e fasi di scrittura (ideazione, soggetto, scaletta, trattamento, ecc.). Lo studio trascende l'ambito teoretico provando a confrontarsi con l'oggetto sceneggiatura e con gli autori stessi dei copioni. Da questo parziale elenco di voci eterogenee si coglie il grado di complessità legato alla scrittura per il cinema, con la focalizzazione su diverse teorie, approcci e tendenze. Tra gli studi interdisciplinari è invece doveroso citare invece il testo di Lucilla Albano⁷⁷; il volume curato da Guido Bonsaver, Martin McLaughlin e Franca Pellegrini⁷⁸; quello di Giacomo Manzoli⁷⁹. Per uno sguardo alla teoria della sceneggiatura si rimanda invece al prezioso e più recente testo di Daniela Ceselli⁸⁰.

⁷¹ Giaime Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Venezia, Marsilio, 2012.

⁷² Silvio Alovio, *Voci del silenzio*, cit.

⁷³ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988.

⁷⁴ Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, cit.

⁷⁵ Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit.

⁷⁶ Sullo specifico argomento si rimanda ai seguenti studi degli anni Settanta: Richard Corliss, *Talking Pictures: Screenwriters of Hollywood*, Newton Abbot, David & Charles, 1975; Richard Fine, *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928–1940*, Michigan, UMI Research Press, 1979.

⁷⁷ Lucilla Albano (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, 1997.

⁷⁸ Guido Bonsaver, Martin McLaughlin, Franca Pellegrini (a cura di), *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Firenze, Cesati, 2008.

⁷⁹ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

⁸⁰ Daniela Ceselli, *La sceneggiatura. Un testo dall'esistenza incerta*, Firenze, Le Lettere, 2012.

Dopo aver tentato di riportare alcuni tra i principali riferimenti bibliografici sulla figura dello sceneggiatore cinematografico bisogna evidenziare – tra le problematiche incontrate nell’approccio al nostro oggetto di studio – il numero piuttosto esiguo di testi teorici che illustrino una determinata metodologia d’indagine basata sullo studio delle fonti d’archivio e applicata alle fasi creative di un dato copione. Un testo degno d’attenzione per le implicazioni metodologiche – appartenente al filone degli studi di tipo estensivo – è sicuramente quello di Federica Villa su *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada⁸¹. La studiosa propone alcune possibili prassi per rintracciare i singoli apporti all’interno di una sceneggiatura che vede impegnati ben sei scrittori: già da questo dato numerico affiora la necessità di definire il copione come un cumulo di processi, di appunti, di forme e di correzioni, con caratteristiche evidenti di porosità e di mutevolezza in base al momento in cui il testo viene scritto. Il primo approccio concerne il tentativo di individuare i singoli contributi dei collaboratori in base ai loro corrispettivi aspetti stilistici, formali e tematici, compiendo un ardimentoso raffronto con le loro opere precedenti, coeve o immediatamente successive al caso analizzato. Tuttavia, tale metodo comparativo deve fare i conti con margini d’errore potenzialmente molto elevati. Una seconda alternativa include la possibilità di ripercorrere le testimonianze dei diretti interessati, sebbene anche questa strada risulti talvolta impraticabile sia per l’eventuale dipartita degli stessi sia per il rischio di ricordi imprecisi, edulcorati o addirittura mendaci. In via definitiva, la metodologia scelta da Villa, nel caso di studio de *Il bandito*, ruota attorno a un’indagine filologica consistente in un dialogo tra le due versioni della sceneggiatura individuate (una manoscritta e una dattiloscritta) e altri tipi di documenti: lo scopo è quello di costruire un vero e proprio «sistema di scritture»⁸² correlate alla pellicola – dalla prima versione del soggetto a documenti successivi all’uscita del film – per ricostruire le fasi lavorative in ordine cronologico, tenendo in alta considerazione l’aspetto legato alla variantistica. Le prime due ipotesi di lavoro scartate tornano però utili, in questa fase, come forma di integrazione ai documenti analizzati, sia per quanto riguarda i profili personali e professionali dei singoli sceneggiatori sia per le testimonianze e gli aneddoti degli stessi. Una volta messo in piedi l’apparato di

⁸¹ Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a ‘Il bandito’ di Alberto Lattuada*, Roma, Bianco & Nero, 2002.

⁸² Ivi, p. 68.

documenti, Villa instaura un dialogo tra ciascuna fonte e il rispettivo contesto d'appartenenza risalente al momento della sua realizzazione.

Altre recenti monografie su singoli film che hanno guidato la formulazione metodologica di questa tesi possono essere rintracciabili nel lavoro di Federico Vitella su *L'avventura* (1960, Michelangelo Antonioni)⁸³, di Tommaso Mozzati su *Le notti dei teddy boys* (1959, Leopoldo Savona)⁸⁴ e di Paolo Grassini su *8½* (1963, Federico Fellini)⁸⁵. I tre titoli tentano di ricostruire il contesto genetico dei progetti a partire da materiali eterogenei come paratesti, documenti ministeriali, corrispondenza, ecc. Per quanto riguarda il volume curato da Mozzati, esso presenta la storia produttiva del film ma tenta anche di rileggere il rapporto professionale tra Pasolini e Petri prima dei rispettivi esordi dietro la macchina da presa. Nella prefazione, Roberto Chiesi ripercorre le prime tappe cinematografiche romane dell'allora trentaduenne bolognese sin dal 1954, quando «fu introdotto nella città del cinema da Giorgio Bassani come sceneggiatore, ossia come scrittore di soggetti, trattamenti, sceneggiature, all'occorrenza anche consulente e suggeritore di spunti e idee»⁸⁶. In seguito, viene posta l'attenzione sul fenomeno dei poeti e romanzieri prestati al cinema: in particolar modo si risaltano i diversi apporti professionali di Pasolini, non solo per quanto riguarda le sceneggiature ma anche per vari sostegni, revisioni e interventi, scalfendo di fatto il cliché dello sceneggiatore standard impegnato in compositi e sfiancanti tavoli di lavoro. Il contributo di Mozzati è importante da un punto di vista metodologico perché fa i conti con l'attribuzione dei meriti in fase ideativa. Il punto di partenza dello studio ruota attorno al tentativo di ricostruzione della fitta trama di legami degli sceneggiatori attorno un polo comune, in questo caso la rivista romana «Città aperta», tra cui figuravano, in veste di collaboratori, anche Petri, Italo Calvino, Ugo Pirro e Renzo Vespi gnani. Tali rapporti vengono ricostruiti grazie ad approfondite ricerche condotte nel fondo della Direzione generale dello Spettacolo: fascicoli ministeriali relativi ai preparativi per le riprese, revisioni sottoscritte della sceneggiatura o i contratti per la distribuzione nelle sale. Un'operazione di indagine archivistica e di ricostruzione, questa di Mozzati, finalizzata a introdurre la prima pubblicazione della sceneggiatura originale del film, individuata presso l'Archivio

⁸³ Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni: L'avventura*, Torino, Lindau, 2010.

⁸⁴ Tommaso Mozzati, *L'estate calda dei teddy boys. Pier Paolo Pasolini, Elio Petri e una collaborazione alla fine degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2019.

⁸⁵ Paolo Grassini, *Fellini 8½. La genesi del film*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

⁸⁶ Tommaso Mozzati, *L'estate calda dei teddy boys*. cit., p. 7.

centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero Turismo e Spettacolo. In chiusura, una variegata e corposa raccolta di paratesti tra cui riproduzioni di manifesti, locandine, copertine di riviste e di quotidiani.

Il testo di Vitella, invece, fa dialogare la corposa letteratura critica con fonti archivistiche – tra cui soggetto, sceneggiatura, documenti di produzione – in larga parte inedite. L'autore interpreta e analizza l'opera in una prospettiva storica e culturale: il nucleo centrale del lavoro, infatti, verte sia sull'analisi del testo filmico sia sulla ricostruzione della sua genesi creativa e produttiva, attraverso testimonianze scritte del regista e fonti archivistiche inedite. Ulteriori richiami a questo studio saranno riproposti nel corso dei successivi capitoli. Conferendo maggiore enfasi al processo genetico del film, Grassini si avvale invece di diari personali e dell'incrocio con ulteriori fonti archivistiche: una versione dattiloscritta della sceneggiatura, considerata la prima stesura⁸⁷; un'altra versione dattiloscritta della sceneggiatura, consegnata dalla casa di produzione Cineriz alla Direzione Generale Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo; infine la sceneggiatura edita da Cappelli nella collana *Dal soggetto al film*, successivamente all'uscita in sala della pellicola.

3. Tipologie di fonti e questioni di metodo

Per quanto riguarda la presentazione del corpus di materiali nel presente lavoro occorre porre l'accento, in prima battuta, sul coinvolgimento delle diverse professionalità che concorrono unitamente alla realizzazione del prodotto finale. Alla luce di questo dato è utile ribadire che ognuna di queste figure produce a proprio modo materiale documentario, utile allo storico per collocare il tutto in un insieme ben definito. In generale, nella maggior parte degli archivi, il materiale cartaceo afferisce a tre fasi distinte: la fase ideativa e creativa del film (dalla scintilla iniziale alla sceneggiatura); la fase produttiva (dai piani di lavoro ai piani finanziari fino ai preventivi); infine quella più strettamente connessa alla realizzazione (studi e bozzetti per costumi e scenografie,

⁸⁷ Informazione palesata da una nota introduttiva del regista stesso.

elenchi di cast, troupe, attrezzature tecniche, ecc.)⁸⁸. Tale documentazione risulta essere spesso inedita sia da un punto di vista di pubblicazioni che di studi, sebbene essa presenti un potenziale considerevole nel gettare luce su contenuti e forme, spesso latenti, delle opere filmiche. La ricostruzione storica che si tratterà in questo elaborato si avvale di tre tipologie di fonti, conservate in diversi fondi e archivi sul territorio italiano: filmiche, orali e documentarie. Partendo dal concetto di «sistema di scritture», va da sé che per tracciare una sorta di mappatura dell'opera cinematografica di Guerra è stato necessario chiamare in causa molteplici centri archivistici, in modo da poter restringere il campo d'indagine.

Alla luce di queste osservazioni, un necessario approfondimento riguarda gli avantesti, ossia l'insieme di materiali che precedono la stesura finale. Se il testo è definibile come il risultato di una serie di fasi che tuttavia non compaiono nel prodotto definitivo, gli avantesti forniscono la possibilità di fruire dei meccanismi mentali che hanno avuto luogo nel processo creativo, così come le associazioni con materiali terzi, le bozze e le varie redazioni del testo⁸⁹. A proposito del numero di stesure, in questo caso della sceneggiatura, Cesare Segre suggerisce di pensare a un sistema di scritture, nel quale «i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte di cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi della storia redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa»⁹⁰.

Riflettere sulle pratiche di sceneggiatura non significa dunque occuparsi della sola versione definitiva ma interrogare un'organizzazione articolata di più scritture: prese singolarmente possono rivelare dettagli sulla pratica che le ha generate o sul contesto nel quale hanno fatto la propria comparsa; lette invece in un'ottica complessiva possono definire e arricchire il progetto nella sua interezza. Inoltre, il filologo piemontese suggerisce di adottare un approccio duale nella lettura delle varianti: sincronico (sul sistema di relazioni sul quale il testo è organizzato) e diacronico (per valutare l'evoluzione

⁸⁸ Si legga in merito: Ansano Giannarelli, *I documenti cartacei nel processo produttivo filmico*, «Archivi e Cultura», n. 35, 2002, pp. 101-122; Letizia Cortini, *L'importanza dei fondi cartacei e del loro trattamento negli archivi cinematografici*, «Archivi e Cultura», n. 35, 2002, pp. 123-147.

⁸⁹ Per un approfondimento sulla questione rimandiamo a Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

⁹⁰ Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 79.

e le modifiche)⁹¹. Capita infatti di mettere a confronto non solo minime parti differenti ma addirittura intere sequenze, valutando così sostanziali incompatibilità come eliminazioni, spostamenti, aggiunte. Si tratterebbe dunque di affrontare le diverse stesure come parti integranti di un intero unico processo, sia creativo sia produttivo, non considerando esclusivamente eventuali alterazioni. Nei casi più fortunati, in cui tutte le fasi creative sono documentate – come ad esempio per il processo realizzativo di *Nostalghia* nel succitato saggio di Matteucci – è possibile ottenere una visione d’insieme sull’intero iter creativo.

Preso atto di un certo disinteressamento generale relativo a tali documenti e alla loro origine, natura, utilità e collocazione, urge fornire particolare attenzione a quelle scritture intermedie che Augusto Sainati definisce «in transito»⁹², fondamentali per ricostruire il percorso genetico della pellicola. A tal proposito occorre inoltre tener conto dei confini tra critica genetica e filologia. Daniel Ferrer tenta di chiarire la questione dichiarando: «La philologie s’intéresse à la répétition du texte, tandis que la critique génétique s’intéresse au processus de création, c’est-à-dire à l’invention; l’une vise à établir le texte en le faisant émerger de la foule de ses incarnations accidentelles, alors que l’autre a plutôt pour effet de le déstabiliser en le confrontant à l’ensemble de ses brouillons»⁹³. Senza negare l’importanza dell’ecdotica, risulta qui più utile – parafrasando Sainati – assumere consapevolezza sulla formazione e sulla trasformazione del testo piuttosto che cercare di ricostruire una versione ideale a partire dal confronto tra le fonti⁹⁴.

Tra gli avantesti introdotti, una tipologia documentaria particolare e che verrà indagata nel presente studio è quella dell’inchiesta preliminare, approccio presente già a partire

⁹¹ Dello stesso autore si vedano i seguenti contributi sull’argomento: Cesare Segre, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, in *La costruzione del testo in italiano*, a cura di Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Cesati, 1996, pp. 11-21; Cesare Segre, *Critica delle varianti e isotopie*, in Id., *Notizie dalla crisi, Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 41-80; Cesare Segre, *Critica genetica e studi sulle fonti*, «Annali della Scuola normale Superiore di Pisa», a. IV, vol. III, nn.1-2, 1998, pp. 39-48.

⁹² Augusto Sainati, *La scrittura in transito. Lessico familiare da Natalia Ginzburg a Tullio Pinelli*, «Quaderni di didattica della scrittura», n. 23, 2015, p. 80.

⁹³ «La filologia è interessata alla ripetizione del testo, mentre la critica genetica è interessata al processo di creazione, cioè all’invenzione; l’una mira a fissare il testo facendolo emergere dalla moltitudine delle sue accidentali incarnazioni, mentre l’altra ha piuttosto l’effetto di destabilizzarlo confrontandolo con tutte le sue bozze» (trad. mia), Daniel Ferrer, *Critique génétique et philologie: racine de la différence*, «Genesis», n. 30, 2010, p. 21.

⁹⁴ Augusto Sainati, *Le questioni del testo e dell’autore nella prospettiva della genetica del cinema*, in Nicola Dusi, Lorenza Di Francesco (a cura di), *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Parma, Diabasis, 2017, p. 73.

dall'immediato dopoguerra; si pensi ad esempio al caso di *Sciuscià* (1946, Vittorio De Sica) e alla testimonianza dello sceneggiatore Sergio Amidei: «*Sciuscià* nacque da un'idea di alcuni, De Santis, Puccini ecc., che avevano fatto un'inchiesta fotografica su questi ragazzi»⁹⁵. Secondo Gianni Puccini, infatti, la figura dello sceneggiatore di mestiere è stata a un certo punto sostituita dallo sceneggiatore reporter, il quale «affida il suo lavoro preliminare innanzitutto a una minuziosa inchiesta; questo lavoro dovrà essere lievitato dalla fantasia, se non vorrà restare lettera morta, però senza di esso non potremmo pensare ai personaggi cui il neorealismo ha dato vita sullo schermo, agli operai, ai contadini, alle dattilografe, ai pescatori, ecc.»⁹⁶. L'inchiesta viene dunque presentata come metodo imprescindibile per alimentare i processi creativi della scrittura. A partire dal secondo dopoguerra, l'osservazione del reale, sul campo, si ripercuote anche nella sfera linguistica dei personaggi, nel modo di parlare, di gesticolare, nelle inflessioni dialettali e nel gergo tipico di ciascun ambiente di provenienza: l'italiano degli ambienti borghesi e aristocratici lascia spazio al dialetto o all'italiano con cadenze regionali, diverso a seconda della condizione sociale, economica e culturale di ciascun personaggio, sebbene la maggioranza delle produzioni di questi anni ruoti ancora attorno al baricentro linguistico della capitale.

Secondo Federica Villa, per quanto riguarda gli anni Cinquanta si può parlare di vero e proprio decennio di transizione: da un cinema in cui «le cose parlano da sé» a un cinema in cui «le cose vengono raccontate»⁹⁷. In un momento di passaggio socio-economico occorre orientare l'attenzione sulle relazioni ancora tangibili con gli anni precedenti, così come sui principali punti di rottura che porteranno la produzione dell'epoca verso il cosiddetto cinema moderno degli anni Sessanta. L'eredità ingombrante del neorealismo fa i conti con un desiderio nuovo di sperimentazione, di elaborazione del passato e di avvicinamento al pubblico medio, popolare, ripartendo anche da un punto di vista commerciale. La soluzione più congeniale per quest'ultimo aspetto coincide con una ricerca di situazioni tipiche e ricorrenti, tali da coinvolgere emotivamente un pubblico di grandi dimensioni, spingendolo a riconoscersi in determinate circostanze e dinamiche.

⁹⁵ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 113.

⁹⁶ Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p. 55.

⁹⁷ Federica Villa, «*Luci del varietà*» e il suo tempo: questioni di scrittura, in Luigi Bolelli, Raffaele De Berti (a cura di), *Luci del varietà: pagine scelte*, Milano, Il castoro, 1999, p. 27.

Questa ricorsività è frutto di un approccio lavorativo di sceneggiatori la cui collaborazione si consolida in svariate produzioni, rendendo di conseguenza più fluida la riproposizione di medesimi modelli, dalla commedia al cinema di genere fino ai film d'autore. A proposito di quest'ultima accezione, un'ulteriore "garanzia" sembra essere riconducibile alla pressoché costante presenza del regista nelle liste degli sceneggiatori. Una possibile spiegazione di questo fenomeno è riconducibile al concetto di autorialità, di attribuzione artistica, quasi un'assicurazione di qualità relativa alla presenza del *metteur en scène* nella fase creativa del progetto. Tale attitudine ha determinato la definizione di «politique des auteurs», divenuta celebre a partire da un articolo di François Truffaut del 1955⁹⁸, a cui seguirono i noti interventi di Andrew Sarris⁹⁹ e di Pauline Kael¹⁰⁰. Come indagato da Guglielmo Pescatore, questo orientamento di studi ha contribuito a ignorare lo sceneggiatore in relazione al lavoro finale: il film stesso¹⁰¹. Lo stesso Guerra già nel 1976 si era espresso duramente a riguardo, rivendicando l'importanza del suo ruolo all'interno del processo creativo: «Giustizia vorrebbe che sui titoli di testa si annunciasse "Una storia di... realizzata da...". Dobbiamo pretendere di più sullo sfruttamento della sceneggiatura»¹⁰². Sul ruolo troppo spesso marginale riservato dalla critica allo scrittore per il cinema, lo sceneggiatore William Froug asserisce con un percepibile astio: «The screenwriter is beaten, battered, and belittled by film esthetes, critics, scholars, and historians whose unshakeable adherence to the auteur theory goes against all logic and verifiable fact»¹⁰³. Alla luce di tale tendenza, il presente contributo si propone di aggiungere un tassello a favore della valorizzazione del mestiere di sceneggiatore all'interno di film cosiddetti d'autore.

A interessare maggiormente nel presente studio saranno due aspetti: il tentativo di riconoscimento dell'effettivo apporto di Guerra ai vari tavoli di lavoro, attraverso ipotesi basate sulla preventiva individuazione di stilemi; i contesti ed i processi realizzativi dei film a cui prende parte, sorretti da documentazioni come testimonianze e carteggi. Su quest'ultimo punto, il lavoro di Guerra si presterà a un dialogo con gli aspetti

⁹⁸ François Truffaut, *Ali Baba et la "politique des auteurs"*, «Cahiers du cinéma», n. 44, février 1955, pp. 45-47.

⁹⁹ Andrew Sarris, *Notes on the Auteur Theory in 1962*, «Film Culture», n. 27, Winter 1962–1963, pp. 1-8.

¹⁰⁰ Pauline Kael, *Circles and Squares*, «Film Quarterly», vol. 16, n. 3, Spring 1963, pp. 12–26.

¹⁰¹ Per quanto asserito si rimanda a Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Roma, Carocci, 2006.

¹⁰² Giovanni Grazzini, *Il lamento degli sceneggiatori*, «Corriere della Sera», 28 luglio 1976, p. 3.

¹⁰³ William Froug, *The Screenwriter Looks at the Screenwriter*, New York, Mac Millan, 1972, p. XI.

socioculturali del periodo in oggetto, permettendo di far luce su prospettive inedite circa i cineasti coinvolti. Dopo una serie di ricognizioni condotte in vari fondi archivistici è sopraggiunta l'esigenza di un allargamento del concetto di fonte cinematografica: non solo concernente l'oggetto-sceneggiatura ma anche allargata a materiali paratestuali come interviste, appunti, inchieste e resoconti di sopralluoghi. Il processo di rinnovamento storiografico, ormai pluridecennale, ha infatti coinvolto anche la sfera delle fonti extra filmiche, a partire da una maggior attenzione verso le stesse da parte delle cineteche, degli archivi ma anche della comunità scientifica¹⁰⁴. Il ruolo cruciale di questa tipologia documentaria è quella di mettere in stretta relazione il film con il contesto professionale, tecnologico e con le dinamiche socioculturali di autori e interpreti.

La disseminazione dell'inestimabile patrimonio archivistico degli sceneggiatori presenta in generale una serie di problematiche, come ad esempio l'assenza di strumenti di consultazione digitale atti a incrociare i dati per coinvolgere più centri di raccolta: sarebbe infatti provvidenziale un *database* in grado di riportare l'esatta ubicazione archivistica dei documenti di ciascuno sceneggiatore e di ciascuna pellicola. Nel corso degli anni, gli approcci metodologici allo studio della sceneggiatura sono stati molteplici: da quelli di tipo economico e industriale a quelli incentrati sull'aspetto stilistico e formale. Si consideri però che, essendo i film analizzabili sia nella loro sfera creativa sia in quella produttiva, sorge un serio problema gerarchico circa le fonti da analizzare, sebbene la recente storiografia abbia promosso una metodologia basata sul loro utilizzo congiunto e, dunque, non gerarchizzato: ad esempio, secondo Paolo Bertetto, la ricerca storiografica «dev'essere non solo correlata all'interpretazione del testo, ma subordinata alla rilevanza prioritaria dei testi»¹⁰⁵.

Restando sul versante delle problematiche metodologiche legate alle fonti, si ribadisce che esse coinvolgono in particolar modo quei materiali dal carattere volatile e

¹⁰⁴ Cfr. Paolo Caneppele, Denis Lotti, *La documentazione cinematografica, ovvero, le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Bologna, Casa Editrice Persiani, 2014; Silvia Pagni, *Il dibattito storiografico sulle fonti filmiche. Una sintesi*, «Il Mondo degli Archivi, STUDI», 19 marzo 2014; Andrea Mariani, *Prima del film. Ephemeralia del regista e storia materiale della produzione*, in Francesco Di Chiara, Marco Cucco (a cura di), *I "media industry studies" in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana*, «Schermi. Storie e cultura del cinema e dei media in Italia», vol. 3, n. 5, 2019, pp. 83-98; Mariapia Comand, Andrea Mariani, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Milano, Meltemi, 2021; Diego Cavallotti, Denis Lotti, Andrea Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Milano, Meltemi, 2021.

¹⁰⁵ Paolo Bertetto, *Lo stato delle cose*, «Bianco e Nero», a. LXI, n. 4, luglio-agosto 2000, pp. 44-69.

frammentario come quelli preparatori, i quali vanno spesso incontro a un sistematico smaltimento dopo la fine della fase realizzativa, considerati ormai privi di qualsivoglia utilità, valore artistico o storico. Inoltre, tali supporti cartacei, essendo appunto materiali di lavorazione, subiscono un progressivo deterioramento dovuto al frequente passaggio da un tavolo all'altro, per i continui maneggiamenti e manipolazioni. Sempre a proposito della scarsa considerazione ad essi riservata, solitamente gli autori stessi non si prendono nemmeno la briga di datarli o di apporre firme per stabilire la paternità. Proprio alla luce di tutte queste difficoltà, emerge la necessità di studiare pratiche e tendenze di casi specifici piuttosto che tentare di rappresentare un quadro generale ed esaustivo legato alla loro forma. Su questo versante, lo scopo del presente lavoro sarà, per l'appunto, quello di confrontare studi testuali (fonti filmiche ed extrafilmiche) e studi contestuali (coinvolgendo professionalità e strutture produttive).

4. Fondi archivistici

Dopo una prima ricognizione effettuata con l'ausilio di cataloghi digitali e presa coscienza del cospicuo numero di carte, è stata data la priorità a quelle più dirette e più vicine alla "penna" di Guerra. Infatti, la spinta che ha definito il progetto – incentrandolo sulla collaborazione con Elio Petri, Aglaucio Casadio, Giuseppe De Santis e Michelangelo Antonioni – è stata fortemente condizionata dallo statuto delle fonti. Nella prospettiva di ricostruzione di determinati tavoli di lavoro di Guerra – senza prescindere dagli aspetti storici, sociali e artistici – è doveroso interrogarsi sulle fonti più funzionali per la rilettura di situazioni e aspetti del periodo in oggetto: durante l'investigazione nei cataloghi dei vari archivi è stato chiaro fin da subito come alcune fonti fossero più idonee di altre rispetto agli obiettivi prefissati. Per quanto riguarda i materiali personali di Guerra, l'impossibilità di accedere al catalogo personale dell'autore santarcangiolese, conservato a Pennabilli e tuttora in corso di archiviazione, ha sancito lo spostamento della ricerca verso altri archivi istituzionali e «di persona»¹⁰⁶. Gli archivi privati vantano solitamente

¹⁰⁶ Si legga in merito Letizia Cortini, *Il recupero degli archivi privati di cinema. Strategie, metodologie... utopie*, in Azzurra Aiello, Francesca Nemore, Maria Procino (a cura di), *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, atti degli incontri sugli archivi di persona, (Sapienza Università di Roma, 2009-2013), Mantova, Universitas Studiorum, 2015.

un tipo di documentazione di valore inestimabile: dai quaderni personali ai diari fino alla corrispondenza, fonti attraverso le quali lo storico ha la possibilità di ricostruire routine produttive, rapporti di amicizia o professionali e, naturalmente, i processi genetici delle opere.

Uno dei fondi imprescindibili per la stesura del presente studio sull'opera guerriana è stato l'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara (AMA), una raccolta documentaria che costituisce un caso esemplare per consistenza, possibilità di fruizione e complessità dei materiali¹⁰⁷. Questo centro, che conta circa quarantasettemila unità, rappresenta una vera e propria testimonianza dell'intera carriera di Antonioni¹⁰⁸, dagli esordi fino alla cessione dell'archivio al Comune di Ferrara per decisione del regista stesso e della moglie Enrica Fico: nel 1998, infatti, il fondo è stato acquisito dal comune ferrarese con un lavoro di inventariato dalle immani difficoltà, portato a termine in tempi molto ristretti¹⁰⁹. Una tra le cause principali è stata dovuta al rimescolamento delle carte da parte di Antonioni stesso con il preciso obiettivo di dar vita a nuovi progetti attingendo ed estrapolando brani e frammenti da lavori precedenti. In occasione delle giornate di studio *Le Muse in archivio. Itinerari nelle carte d'arte e d'artista* – svoltesi a Firenze il 16 e 17 dicembre 2021 –, Anna Casotto, funzionario archivista presso l'Archivio di Stato di Mantova, ha presentato una relazione sul processo di inventariato del fondo, curato *illo tempore* da Enrica Fico e Carlo Di Carlo. I due figurano infatti tra i principali artefici della determinazione della paternità degli appunti, dei fogli sciolti e dei progetti non realizzati: questa operazione ha coinvolto non solo i numerosi frammenti sparsi e i collage di pensieri del regista ma anche alcuni materiali manoscritti e dattiloscritti al centro del quarto capitolo. Nel 1994 Fico e Di Carlo avevano deciso di effettuare un primo ordinamento di una mole incommensurabile di documenti, in vista dell'allestimento del Museo dedicato al regista; il secondo ordinamento, oltre a comprendere la biblioteca personale del regista nonché la documentazione cartacea cinematografica e teatrale (1935-1995), presenta opere pittoriche, oggetti personali, appunti e note (1928-1985), premi e riconoscimenti (1947-2008), fotografie, corrispondenza inviata e ricevuta (1943-

¹⁰⁷ Per l'inventario dettagliato delle fonti consultate in questo e nei successivi archivi che verranno menzionati si veda direttamente la sezione *Appendice generale. Archivi e documenti consultati*.

¹⁰⁸ Per un approfondimento sul percorso biografico e professionale di Antonioni si rimanda a Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 15-51.

¹⁰⁹ Per quanto asserito qui, rimandiamo a Mariapia Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, in Paolo Russo (a cura di), *Nero su bianco*, cit., pp. 76-80.

1984), pellicole, riviste, cartoline e ritagli stampa (1948-1989)¹¹⁰. Per quanto riguarda il materiale utile allo studio delle produzioni realizzate con Guerra sono stati consultati soggetti, sceneggiature, appunti sciolti, scritti e note. A proposito dell'esigua presenza di lettere, durante il suddetto intervento Casotto rimarca – riportando una testimonianza di Enrica Fico – la predilezione del regista a comunicare tramite telefonate piuttosto che tramite posta. In tempi più recenti si segnala anche l'eccellente lavoro di Francesco Di Chiara: dal 2013 al 2014 lo studioso è infatti titolare di una borsa di studio al fine di effettuare ricerche svolgere finalizzate all'archiviazione del fondo Antonioni presso le Gallerie di Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara. I riferimenti alle esplorazioni nell'archivio ferrarese si arricchiscono in questa fase anche delle indagini svolte presso il Getty Research Institute di Los Angeles su fonti secondarie inerenti alla produzione filmica di Antonioni.

Ulteriore e imprescindibile centro visitato è stato l'Archivio Centrale dello Stato di Roma¹¹¹, in particolare il fondo Direzione Generale Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo: la documentazione catalogata e consultabile va dal 1946 al 1965 e consiste in fascicoli su lungometraggi italiani (realizzati e non), coproduzioni e film internazionali ma girati anche solo parzialmente in Italia. I documenti presentati erano atto dovuto delle case di produzione per ottenere il riconoscimento di nazionalità italiana al film, *conditio* necessaria per iscriversi nel Pubblico Registro Cinematografico e concorrere alla riscossione di contributi economici. Nei fascicoli presenti sono presenti numerosi documenti riguardanti: il cast artistico, la troupe, i relativi contratti, allegati (soggetto, occasionalmente la sceneggiatura, articoli di giornale, verbale sottoscritto da una commissione preposta alla revisione preventiva), il piano finanziario, quello di lavorazione, estremi cronologici della pratica, la denuncia di inizio e fine riprese (con relativo calendario), materiale a stampa e, raramente, foto di scena e bozzetti. Per quanto riguarda il materiale analizzato per il presente studio sono stati consultati i quattro faldoni relativi agli altrettanti titoli presi in esame.

¹¹⁰ Ad eccezione dei riconoscimenti e delle opere d'arte, conservati presso il Deposito Arte Moderna di Palazzo Massari, il complesso archivistico è interamente depositato presso l'Archivio storico comunale della città di Ferrara. Le pellicole sono invece in deposito temporaneo presso la Fondazione Cineteca di Bologna.

¹¹¹ Archivio centrale dello Stato, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000, 1946-1965, <https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/inventario/IT-ACS-GEAST0563-0000001>.

Sempre nella capitale la ricerca è stata condotta presso la Fondazione Centro sperimentale di cinematografia (CSC) di Roma. Ai fini della stesura del secondo capitolo, che prende le mosse dalle origini professionali di Guerra, è stata cardinale la consultazione del Fondo Giuseppe De Santis, in particolare la corrispondenza: lettere, telegrammi e cartoline¹¹². Dopodiché le indagini si sono spostate nella Sezione sceneggiatura della Biblioteca Luigi Chiarini, interpellando soggetti, trattamenti e sceneggiature dei film presi in esame.

Il quarto polo utile ai fini della ricerca è stato quello della Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, nella cui collezione sono stati consultati soggetti, sceneggiature e carteggi. Presso il Fondo Renzo Renzi è stata visionata inoltre una serie di lettere tra Renzi e Antonioni stesso (1950-1974) mentre nel Fondo Carlo Di Carlo sono stati esaminati numerosi documenti sull'opera di Guerra, dalla rassegna stampa alla produzione letteraria. Sempre nel polo bolognese si segnala inoltre la presenza del Fondo CREEC (Consorzio Regionale Esercenti Cinema), una raccolta di quasi settecento documenti tra cui sceneggiature, soggetti e trattamenti risalenti alla fine degli anni Sessanta fino agli anni Ottanta. In questo complesso ed esteso elenco di titoli figurano diverse sceneggiature di Guerra, edite e non, realizzate con De Santis, Antonioni, Monicelli, Angelopoulos e Fellini.

Presso la Bibliomediateca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema di Torino le sezioni utili per lo studio di Tonino Guerra hanno riguardato alcuni fondi personali, da quello a lui intitolato¹¹³ a quelli di Elio Petri, Renato Castellani e Felice Minotti, con tutta una serie di carte che contribuiscono a una più consistente e ampia lettura dell'attività professionale e personale di determinate figure: corrispondenza, interviste, soggetti e sceneggiature, schizzi, appunti, ritagli di giornale, ecc. Tra i fondi istituzionali si segnala anche il Fondo Titanus, contenente sceneggiature e trattamenti.

Ulteriore archivio utile per la ricognizione dell'opera guerriana è il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, acquisito formalmente nel 1980 ma creato già nel 1973 da Maria Corti. Attualmente il centro conserva più di duecento fondi d'autore, volti a raccogliere materiale autografo di

¹¹² Si legga in merito Alberto Farassino (a cura di), *Giuseppe De Santis: esplorazioni d'archivio*, «Bianco & Nero», a. LXIII, nn. 3-4, maggio-agosto 2002, pp. 99-175.

¹¹³ Il Fondo Tonino Guerra accoglie principalmente racconti e scritti di carattere poetico e letterario, ma anche appunti, soggetti, note e materiale di documentazione per progetti. Tuttavia la datazione della maggior parte del materiale va dagli anni Ottanta in poi, esulando dall'arco cronologico del presente progetto.

autori moderni e contemporanei per favorire una ricerca linguistica, storica e filologica. All'interno dell'archivio pavese sono stati consultati documenti manoscritti e dattiloscritti come diari, appunti, soggetti e sceneggiature di film realizzati e non. In particolare, la ricerca si è concentrata sulla documentazione relativa ad Antonioni, Guerra e Ottiero Ottieri. Tracciata la cartografia degli archivi – pubblici e privati, fisici e digitali che recano traccia dell'attività cinematografica dello sceneggiatore romagnolo –, può risultare opportuno soffermarsi sulle tipologie documentarie raccolte in tali sedi, sia pur in parte già richiamate.

La seguente suddivisione delle fonti in generi e categorie deriva da una comodità di tipo pratico, senza porre limiti rispetto alla tipologia delle stesse, filmiche, orali e documentarie¹¹⁴. Nel presente lavoro, tutte e tre le tipologie dialogano tra loro al fine di delineare un quadro storico, composito e dettagliato e ricostruire così il concetto di scrittura cinematografica per Tonino Guerra. I film realizzati e la documentazione cartacea preparatoria rappresentano la maggioranza delle fonti indagate: all'interno del secondo capitolo, sulla ricostruzione della figura di Guerra e sul suo apprendistato con Petri e De Santis, sono risultate di incommensurabile valore e utilità fonti come lettere, schizzi, articoli, appunti, soggetti, trattamenti e sceneggiature. Imprescindibili, tuttavia, anche le fonti orali, in particolar modo le testimonianze trascritte e filmate, sia di Guerra sia di altre persone coinvolte nei processi produttivi. Su quest'ultima tipologia è doveroso precisare che, di fatto, possono essere considerate fonti primarie anche le memorie, testimonianze documentarie ascrivibili alla fase ideativa di un film: infatti, la “voce” degli sceneggiatori – o comunque dei diretti interessati per la fase sulla quale si intende condurre un'analisi – risulta essere necessaria per gettare luce su meccanismi di per sé relegati in una sfera privata, in questo caso i vari tavoli di lavoro. Forse pleonastico affermare le riserve su questa gamma per quanto concerne il concetto di veridicità, richiedendo per questa ragione un atteggiamento maggiormente prudente nonché un reiterato e puntiglioso incrocio con altre fonti: per tale motivo sono stati utilizzati, come supporto, documenti cartacei inerenti alla produzione, capaci di ridurre l'effetto distorsivo delle memorie orali, asserzioni in genere utilissime ma che – legate a personaggi che

¹¹⁴ Per un approfondimento sull'argomento si rimanda a Federico Chabod, *Lezioni di metodo storico*, Bari, Laterza, 1983.

fanno dell'affabulazione la propria cifra stilistica¹¹⁵ – rischiano di rendere folcloristico il dato storico¹¹⁶. Nonostante questa tipologia possa essere ritenuta ambigua, essa è utile per un'indagine su persone o enti che hanno partecipato attivamente a un progetto, anche solo interagendo con i diretti interessati. La fonte orale, genericamente, nasce da una sollecitazione esterna, che sia un'intervista o una richiesta di approfondimento su una determinata questione o evento, al fine di ottenere un riscontro, un punto di vista personale, con tutta una serie di implicazioni che ne conseguono. Essa, oltre a riportare avvenimenti vissuti della persona, ingloba anche ciò che non è stato fatto ma che invece era originariamente previsto: la percezione degli avvenimenti, le eventuali problematiche o interferenze, e così via. Le testimonianze a cui si fa riferimento nel presente lavoro provengono perlopiù da prodotti audiovisivi: documentari biografici, interviste, trasmissioni televisive e radiofoniche. L'approccio per tali fonti si concentrerà sul tentativo di sintetizzare e incorporare aneddoti, definizioni e precisazioni al fine di avvalorare, confutare o smentire tesi, considerazioni nonché percorsi personali e professionali.

5. Prospettive di ricerca interdisciplinari

Dopo una serie di riflessioni attorno agli studi condotti su Guerra, alle diverse tipologie di fonti individuate e alle varie questioni legate alla sceneggiatura, occorre a questo punto presentare la strutturazione del progetto. Per quanto riguarda il primo capitolo è stata indagata la figura dello scrittore romagnolo dalle prime prove letterarie agli esordi come sceneggiatore. La ricognizione bibliografica sullo stato dell'arte è stata condotta su due principali direzioni: la prima inerente alla ricezione critica delle sue principali realizzazioni nella periodizzazione di riferimento; la seconda incentrata sulla sceneggiatura tout court intesa e sul passaggio da scrittore a sceneggiatore per il cinema, con un focus su plurime prospettive d'indagine. Il fatto che con Guerra si parli di uno scrittore di professione che lavora “anche” per il cinema – e non di uno sceneggiatore che

¹¹⁵ Per l'argomento si veda Mariapia Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, in Paolo Russo (a cura di), *Nero su bianco*, cit., pp. 76-81.

¹¹⁶ Cfr. Franco Castelli, *Fonti orali e scienza folklorica. Fonti orali e parola folklorica: storicità e formalizzazione*, in Cesare Bermani, *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, Roma, Odradek, 1999.

svolge esclusivamente questo mestiere – rende di fatto inopportuno scindere le due forme espressive in quanto, come si vedrà nei casi di studio scelti, esse presentano un rapporto osmotico. Attraverso la comparazione di numerose testimonianze scritte e orali – di Guerra così come di altre figure con cui lo sceneggiatore ha collaborato negli anni – nella prima parte del lavoro sono state affrontate le principali tappe del suo percorso di formazione, fornendo strumenti utili per una lettura più consapevole del metodo adottato e delle esperienze maturate.

La ricerca archivistica è stata d'ispirazione per adottare un approccio comparativo atto a esplorare un tema poco trattato in campo scientifico e accademico, ma che ha offerto l'occasione di indagare le pratiche del mestiere di sceneggiatore nell'Italia del Secondo dopoguerra e di mettere in relazione materiali archivistici e contesti produttivi. A tal fine è stato necessario incrociare fonti eterogenee come documenti d'archivio, biografie ufficiali¹¹⁷ e contenuti estrapolati da riviste e quotidiani¹¹⁸. A queste fonti sono state inoltre accostati cataloghi di mostre bibliografiche e documentarie, come ad esempio i volumi curati rispettivamente da Manuela Ricci¹¹⁹, Simonetta Nicolini¹²⁰ e Gianfranco Miro Gori¹²¹, relativi alla succitata comitiva santarcangiolese – in cui è presente Guerra – denominata «E' circal de giudéizi»¹²²: le tre raccolte propongono rispettivamente una

¹¹⁷ In particolar modo quella a cura di Rita Giannini, giornalista, saggista, scrittrice e biografa ufficiale del poeta: Rita Giannini, *Cronologia*, in Tonino Guerra, *L'infanzia del mondo. Opere (1946-2012)*, a cura di Luca Cesari, Milano, Bompiani, 2018, pp. CLXIII-CCXXXV. Su quest'ultimo riferimento, l'autrice ribadisce che tale ricostruzione è frutto di una collaborazione decennale con Guerra, attraverso interviste, incontri pubblici e privati, conversazioni e registrazioni. Pur essendo una biografia puntuale e accurata, ci è risultato opportuno ritornare su alcune questioni incrociando diverse altre fonti. Per altre pubblicazioni di Rita Giannini su Guerra si vedano: Rita Giannini, Giannella Salvatore (a cura di), *85 e più pensieri per Tonino*, Casinina, Arti Grafiche della Torre, 2005; Rita Giannini, Andrea Guermandi (a cura di), *Le lucciole di Tonino. Pillole di bellezza per chi fa turismo*, Rimini, Provincia Assessorato al Turismo, 2009; Rita Giannini, *Tonino Guerra e la sua valle*, Rimini, Raffaelli, 1998; Rita Giannini, *Tonino Guerra. Il sorriso della terra*, Bergamo, Veronelli Editore, 2006; Rita Giannini, *La maieutica guerriana. Una lunga storia di vicinanza e dialogo*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 2, Verucchio (RN), Pazzini Stampatore Editore, 2014, pp. 88-100.

¹¹⁸ Si rimanda direttamente ai capitoli per questi e per i prossimi riferimenti bibliografici.

¹¹⁹ Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra. Catalogo della mostra: letteratura*, Santarcangelo di Romagna, 16 dicembre 2000-7 gennaio 2001, Bologna, CLUEB, 2000.

¹²⁰ Simonetta Nicolini, (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra. Catalogo della mostra: arti figurative*, Santarcangelo di Romagna, 16 dicembre 2000-7 gennaio 2001, Bologna, CLUEB, 2000.

¹²¹ Gianfranco Miro Gori, (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra. Catalogo della mostra: cinema e televisione*, Santarcangelo di Romagna, 16 dicembre 2000-7 gennaio 2001, Bologna, CLUEB, 2000.

¹²² In dialetto romagnolo il termine «giudéizi» assume il significato di senno, intelligenza, parere, opinione, giudizio. Si rimanda a Gianni Fucci, *Lettera a Tonino*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., pp. 63-68.

serie di carte d'archivio con lo scopo di ricostruire cronologicamente la fitta trama di relazioni che ha coinvolto diverse figure. Tuttavia, per ciascun documento pubblicato, non risulta esserci una contestualizzazione dedicata. Da qui la scelta di porsi sulla scia di queste preziose ricerche tentando di imbastire un dialogo tra alcune di queste trascrizioni e fonti di prima mano, al fine di costruire una solida impalcatura di rapporti personali e professionali di Guerra. Le operazioni di carotaggio su una vasta gamma di tipologie documentarie hanno determinato il restringimento del raggio d'azione. Al di là dell'individuazione di alcune ricorrenze tematiche e stilistiche nell'opera guerriana, la ricerca ha affrontato una serie di difficoltà di tipo teorico, inerenti ad esempio alla natura stessa della sceneggiatura, supporto ambiguo di sfuggibile e di mai esaustiva definizione, troppo spesso relegata in secondo piano nello studio della storia del cinema.

Nel secondo capitolo si entrerà invece nel merito del suo apprendistato a Roma chiamando in causa tre registi in particolare: Petri, Casadio e De Santis. Nel corso dell'indagine si verificherà la prassi del mestiere attraverso tre casi di studio, proponendo una serie di ipotesi legate al metodo di Guerra in ciascuna delle collaborazioni: dalla stesura del commento per il breve documentario *Nasce un campione* alla scrittura del copione del suo lungometraggio d'esordio, *Un ettaro di cielo*, fino alla collaborazione e alla formazione vera e propria durante la realizzazione di *Uomini e lupi*. Nel terzo e nel quarto capitolo si approfondirà infine la collaborazione più proficua della carriera di Guerra, quella con Michelangelo Antonioni. Attraverso il caso del film mai realizzato *Makaroni*, quasi interamente attribuibile allo scrittore romagnolo, si imbasterà un dialogo tra l'autobiografia e la scrittura cinematografica. Esaminare questo tipo di materiale, cristallizzato alla fase del trattamento, risulta importante per poter alimentare il dibattito sui materiali transitori, destinati a divenire prima sceneggiature e poi immagini sullo schermo. Da questi documenti è possibile, infatti, far emergere preziosi elementi della poetica di uno più autori. A dispetto della loro natura provvisoria, le pagine scritte che non hanno mai avuto modo di essere messe in scena rappresentano spesso testimonianze indispensabili per ridisegnare le trame dei rapporti intessuti dagli sceneggiatori, sia personali sia professionali. Lo stesso Giorgio Tinazzi propone di conferire una considerazione *ad hoc* ai progetti non realizzati, nei quali «il punto di riferimento del film

non c'è, si tratta di forme narrative a ogni effetto, con una provvisorietà (per riprendere il termine) diversa da quella della sceneggiatura»¹²³.

Nel quarto capitolo si indagherà invece la collaborazione tra Guerra e Antonioni attraverso il caso di studio de *L'eclisse* (1962), titolo ritenuto provvidenziale per chiarire l'idea di sceneggiatura e di relazione professionale tra i due cineasti. Per far ciò le fonti primarie inedite si sono rivelate imprescindibili al fine di un'indagine filologica incentrata principalmente sulla fase creativa del film. Il tentativo è stato quello di portare alla luce l'effettivo contributo dello sceneggiatore, a partire dalla raccolta delle informazioni preliminari, passando per la ricezione critica dell'opera fino alle diverse varianti dello script. La sceneggiatura, oltre a contenere le idee di sviluppo narrativo e tecnico del film, può presentare elementi potenzialmente capaci di ricondurci alle fonti degli autori. Queste ultime, molto spesso, differiscono dal prodotto filmico finito, ponendo ulteriori interrogativi sui personaggi e sui loro comportamenti, sul contesto e sulle relative caratteristiche ambientali. Le conclusioni ipotizzate al termine di questa ricerca si propongono di sollevare un interrogativo sul ruolo dello scrittore di professione all'interno dell'industria cinematografica, tra anni Cinquanta e Sessanta, attraverso il caso di Tonino Guerra, collocando la figura dello sceneggiatore in uno schema storico, teorico e metodologico, senza tuttavia porsi come uno studio definitivo, collocandosi altresì come un primo tassello di una ricerca più ampia che prosegua lungo il vasto arco temporale suddetto.

¹²³ Giorgio Tinazzi, *Un regista in prestito: Michelangelo Antonioni*, in Denis Brotto, Attilio Motta (a cura di), *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 59-60.

Capitolo primo

Tonino Guerra tra poesia, narrativa e cinema (1920-1956)

1.1 Da Santarcangelo di Romagna a Roma

Negli ultimi anni – grazie al provvidenziale impulso del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della Nascita di Tonino Guerra¹ – sono state pubblicate tre raccolte di interventi che affrontano l’opera letteraria e cinematografica di Guerra da diverse angolature: la prima consiste in ventuno contributi su film da lui sceneggiati²; la seconda raccolta corrisponde agli atti del convegno *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, tenutosi in forma telematica dall’Aula Magna dell’Università di Parma dal 9 al 10 novembre del 2020³; la terza raccolta, uscita nel 2022, raccoglie i contributi presentati al convegno *Tonino Guerra e la favola*, tenutosi il giorno venerdì 9 aprile 2021 e organizzato dal Comitato Nazionale in collaborazione con l’Associazione L’Alambicco di Cagliari, il Comune di Seravezza (LU) e il Cisesg (Centro studi Sirio Giannini)⁴. Questi ultimi due titoli hanno il merito di portare avanti un’indagine sulle varie declinazioni della scrittura guerriana, in una prospettiva multidisciplinare, nel corso della sua carriera.

Studiare la biografia di Tonino Guerra risulta a questo punto imprescindibile per porre in evidenza, in un’ottica evolutiva, la formazione personale e professionale dello scrittore attraverso le principali tappe, incontri e pubblicazioni, con l’obiettivo di far emergere elementi imprescindibili alla comprensione del suo *modus operandi* in campo cinematografico. Una delle considerazioni imprescindibili per approcciarsi a una figura come questa è legata al contesto geografico e culturale di formazione: infatti, sin dalle prime prove artistiche, Guerra reinventa la cultura vernacolare in maniera del tutto personale, partendo da un microcosmo localizzato, quello romagnolo, per arrivare a descrivere situazioni ed eventi di valore universale.

¹ Istituito con Decreto Ministeriale n. 558 del 28 novembre 2019.

² Alessandro Macis, Patrizia Masala (a cura di), *Tonino Guerra scrittore per il cinema*, Rimini, Digitalprint Rimini, 2021.

³ Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit.

⁴ Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra e la favola*, Atti del convegno di Studi (Parma 9 aprile 2021), Rimini, GuardaldiLab, 2022.

Tonino Guerra (Antonio all'anagrafe e nelle prime sue realizzazioni) nasce il 16 marzo del 1920 nel comune riminese di Santarcangelo di Romagna, precisamente in via Verdi n. 15, a pochi passi dalla principale piazza intitolata a Lorenzo Ganganelli. È il più piccolo dei quattro figli di Odoardo Guerra e Penelope Carabini, commercianti di pesce, carbone, frutta e verdura nelle fiere, nei mercati settimanali e nelle feste patronali dei paesi limitrofi⁵.

Mio padre faceva il pescivendolo e lavorava nelle fiere, oggi a Santarcangelo, domani in un paese vicino, ecc. La fiera, il mercato, il bazar. Loro andavano a prendere il pesce a Cesenatico. Mia madre era analfabeta. Un vecchio una volta mi disse che quando aveva nove anni lavorava coi miei. Mio padre friggeva il pesce e mia madre faceva il conto tramite ideogrammi⁶.

In questo ricordo si può già riscontrare la tendenza dello scrittore a coniugare elementi favolistici con resoconti cronachistici. La professione itinerante dei genitori si rivela probabile fonte di contatti di Guerra con animali esotici, cantastorie, attori, fenomeni da baraccone, storie dei borghi circostanti: una serie di realtà destinate, come si vedrà, a condizionare la sua produzione letteraria fino alle sue ultime pubblicazioni. Durante le scuole medie, frequentate sempre a Santarcangelo, ha come professore di lettere il compaesano Augusto Campana⁷. La scrittrice Rosita Copioli, in un saggio che ricostruisce l'ambiente culturale attorno alla figura di Campana, riporta un aneddoto su quel periodo. La testimonianza – raccontatole proprio dal cognato di Campana, lo

⁵ Per quanto asserito qui si veda il certificato di nascita certificato dall'Ufficiale dello Stato Civile del comune di Santarcangelo di Romagna, datato 20 ottobre 1941, documento attualmente conservato presso BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 20. Nel faldone è presente, inoltre, un'attestazione della situazione familiare della famiglia Guerra, rilasciata dal Comune di Santarcangelo di Romagna, allora in provincia di Forlì. Sul documento si riportano i componenti e le date di nascita di ciascuno di essi: dal padre Odoardo (2 dicembre 1874), professione commerciante, alla madre Penelope (31 agosto 1875); dalle quattro sorelle di Tonino, tutte decedute tra il 27 aprile 1899 e il 18 ottobre 1903, alle due sorelle, Maria e Guerrina, fino ad arrivare al fratello Odoardo.

⁶ Intervista a Tonino Guerra per il programma radiofonico *Il grano in erba*, <https://www.teche.rai.it/2016/03/tonino-guerra-unavventura-chiamata-vita/>.

⁷ Cfr. Renzo Cremante, *Quegli occhi sembrano sempre indagare. Ricordo di Augusto Campana*, «IBC», III, nn. 4-5, 1995; Atti del convegno di studi *Augusto Campana e la Romagna*, Santarcangelo di Romagna, 5-6 aprile 1967, a cura di Andrea Cristiani e Manuela Ricci, Bologna, Pàtron, 2002. Specialista di storia delle biblioteche, di epigrafia, topografia storica, filologia medioevale e umanistica, storia dell'arte e storia della cultura romagnola, Campana diventerà "scrittore" della Biblioteca Vaticana, docente alla Normale di Pisa e all'Università degli Studi di Urbino, prima di diventare professore ordinario di Filologia medioevale e umanistica a Roma. Si veda la sezione *Note*, in *Lingua, dialetto, poesia*, cit.

studioso di cultura romagnola Angelo Fabi – è pertinente per presentare il precoce spirito irriverente del poeta: «Lo scolaro Guerra si distraeva spesso e aveva l’abitudine di fare disegninini. Un giorno aveva disegnato una pecora. Campana gliela ritirò, dicendogli che gliela avrebbe restituita dopo. Finita la lezione, se ne dimenticò. Allora Tonino andò da lui e gli chiese: “La mia pecora è passata in fanteria?”»⁸.

Sul rapporto tra Fabi e Guerra si riporta di seguito un ulteriore aneddoto, raccontato dal saggista Stefano Pivato, sul primo nel ruolo di revisore dialettale per il poemetto *Il viaggio* (Rimini, Maggioli, 1986): «Fabi invece, che era stato uno dei più brillanti allievi di Paolo Toschi, docente di Storia delle tradizioni popolari, sapeva muoversi con perizia in quel dialetto pieno di dittongazioni. Fabi inoltre era redattore alla Enciclopedia Treccani e dunque nella correzione dei testi di Tonino ci metteva il mestiere e l’acribia di una delle scuole redazionali più rigorose»⁹. Proprio a Campana il poeta dedicherà il componimento *Zarchè* (*Cercare*), presente nella sua prima pubblicazione, *I scarabócc* (1946)¹⁰: non a caso, il professore sarà tra primi a leggere le sue poesie, invitandolo a coltivare la sua passione ed esortandolo a pubblicarle¹¹.

Altro suo insegnante durante le scuole medie è il santarcangiolese Rino Molari, laureatosi nel 1937 in Glottologia con una tesi intitolata *I dialetti di Santarcangelo e della vallata del Marecchia a monte di Santarcangelo*¹², argomento che, come si vedrà, coinvolgerà anni dopo anche lo stesso Guerra. Dirigente cattolico del CLN clandestino – nel movimento degasperiano a partire dal 1943 – Molari viene fucilato dai nazisti a Fossoli

⁸ Rosita Copioli, *Memoria d'improvviso per Tonino Guerra, a partire da Augusto Campana*, «Letteratura e dialetti», v. 5, 2012, p. 70.

⁹ Stefano Pivato, *Tonino disegnava i pensieri*, in Luca Cesari (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, Bologna, Baskerville, 2014, p. 12. Pivato è inoltre autore di un contributo significativo su Guerra: *Scriveva come pensava*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., pp. 69-72.

¹⁰ Tonino Guerra, *I scarabócc*, Faenza, F.lli Lega, 1946. Questa raccolta – dal titolo che di per sé può essere interpretato come un attestato di profonda umiltà dinanzi l’arte di fare poesia – è suddivisa in tre sezioni principali: *Préim vérs* [*Primi versi*], *I scarabócc* [*Gli scarabocchi*], *Al fóli* [*Le favole*], per un totale di trenta componimenti.

¹¹ Per approfondimenti sul rapporto tra Guerra e Campana si rimanda a due contributi a opera di Rosita Copioli: il già citato *Memoria d'improvviso per Tonino Guerra, a partire da Augusto Campana*, «Letteratura e dialetti», v. 5, 2012, pp. 69-82; la monografia *Per Tonino Guerra: da “Nino” Campana a Tarkovskij*, Villa Verucchio (RN), Pazzini Editore, 2017.

¹² Si rimanda al paragrafo *Le Contrade e la piazza nella testimonianza di Rino Molari* nel saggio di Davide Pioggia intitolato *Note linguistiche sul dialetto di Tonino Guerra*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., pp. 157-168.

(MO) nel 1944¹³. Come si vedrà nelle pagine successive, seppur indirettamente il nome di Molari influenzerà in maniera incommensurabile il percorso biografico del poeta. Già dalla seguente affermazione è possibile desumere l'influenza esercitata dal professore: «Ricordo quest'uomo eccezionale, di grande sapienza e molto paziente che cercava in tutti i modi di insegnarmi il latino ed io da allievo ignorante in questa ostica materia rimanevo sorpreso da questo straordinario professore. Mi guardava spesso con i suoi occhi fermi e febbrili e ne rimanevo colpito»¹⁴.

Intorno alla metà degli anni Trenta avviene il primo e significativo incontro di Guerra con la settima arte, favorito dall'intercessione del padre.

Il cinematografo era quella cerimonia che adesso non è più. Il cinema Eden a Santarcangelo. Mio padre amava vedere i film d'avventura, sui cimiteri degli elefanti. Una volta sono andato anche io ed era straordinario vedere tutte queste zanne bianche. All'uscita c'erano cinquanta centimetri di neve, il caldo dalle immagini e il freddo da fuori¹⁵.

Dall'aneddoto riportato emerge ancora una volta la tendenza a mescolare il realismo con la fascinazione spettacolare. Per fornire un primo esempio sulla pratica di Guerra nel riversare i ricordi all'interno delle proprie opere, si veda il seguente riferimento all'autobiografica reminiscenza citata, riscontrabile in un estratto del libro *Amarcord*, scritto insieme a Federico Fellini:

C'è anche Bobo che segue a bocca aperta la marcia dell'elefante. Si tratta di un brano del film *Trader Horn*. Anche la galleria è gremita di spettatori. Gradisca fuma come al solito. Sullo schermo l'elefante raggiunge una radura che è coperta di scheletri di

¹³ Per ulteriori informazioni sulla biografia di Molari si rimanda a: *Note*, in *Lingua, dialetto, poesia*, cit., p. 188; Davide Pioggia, *Note linguistiche sul dialetto di Tonino Guerra*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., pp. 157-168; Maurizio Casadei, *Rino Molari: appunti per una biografia*, «Storie e storia. Quaderni dell'Istituto storico della Resistenza e della guerra di liberazione del circondario di Rimini», a. VII-VIII, n. 14-15, ottobre 1985-aprile 1986, pp. 47-62; *Rino Molari. Per ricordare*, a cura di Pier Gabriele Molari, Bologna, Asterisco, 2013; Luciano Casali, Pier Gabriele Molari, *Per non dimenticare Rino Molari*, Santarcangelo di Romagna, Anpi Santarcangelo di Romagna, 2017.

¹⁴ Anna Maria Ori, Carla Bianchi Iacono, Metella Montanari, *Uomini, nomi, memoria. Fossoli 12 luglio 1944*, Carpi, Fondazione ex Campo Fossoli, 2004, p. 97.

¹⁵ Testimonianza di Guerra nel documentario biografico *Tonino Guerra l'Ulisse di Campagna* diretto da Nevio Casadio (prod. Bottega Video), 2010.

elefanti. Si accascia a terra sfinito e morente. E il pubblico ha un'esclamazione di meraviglia. Qualcuno dice: – È il cimitero degli elefanti¹⁶.

Durante gli anni del liceo Guerra si reca quotidianamente in treno da Santarcangelo di Romagna a Forlì (FC), dove frequenta l'Istituto magistrale maschile Valfredo Carducci. Durante una lezione di sceneggiatura rivolta agli studenti del DAMS di Bologna nell'aprile del 1991 lo scrittore racconta un aneddoto su questi spostamenti quotidiani, fonte d'ispirazione per un episodio di *Amarcord*.

Quando avevo 14-15 anni prendevo il treno per andare alla scuola magistrale di Forlì e spesso d'inverno camminavo nella nebbia. Spesso avevo paura perché si trattava di un viale di ippocastani e cadevano continuamente castagne da ogni lato e sembrava che da un momento all'altro arrivasse qualcuno minaccioso alle mie spalle. Queste mie camminate nella nebbia sono tradotte, con altri pensieri, nel ragazzino nella nebbia in *Amarcord*, e giustamente è diventata un'altra cosa¹⁷.

Si diploma nell'anno scolastico 1938-1939, in data 29 settembre 1939¹⁸ e nell'anno accademico 1940/1941 comincia invece gli studi universitari, trasferendosi a Venezia per frequentare Lingue e Letterature straniere presso il Regio Istituto Universitario¹⁹. Dopo

¹⁶ Federico Fellini, Tonino Guerra, *Amarcord*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 140.

¹⁷ La videoregistrazione delle due lezioni (26-27 aprile 1991) è conservata presso la Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (d'ora in avanti *Lezione sceneggiatura*, AAMOD).

¹⁸ Le informazioni sulla carriera scolastica e universitaria di Guerra sono state estrapolate dalla donazione di materiali in copia provenienti dall'archivio dell'Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, attualmente conservati presso BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino. Sul frontespizio del faldone è riportata la seguente intestazione manoscritta: *Materiali su/di Tonino Guerra della Univ. di Urbino con tesi di laurea (fotocopiati da Stefano Pivato)*. L'informazione circa la data di conseguimento del diploma di abilitazione magistrale da parte di Guerra è stata desunta dall'attestazione conferitagli dal presidente della commissione d'esame, documento conservato presso BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 20. Inoltre, in un successivo documento, datato 10 maggio 1943 e inviato dal preside dell'Istituto Magistrale di Forlì all'allora Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Urbino, il Prof. Giuseppe Branca, si conferma l'autenticità e la regolarità del diploma, conseguito da Guerra nell'anno scolastico 1939-1939 (Prot. N. 5644), BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 20. Quest'ultima attestazione di autenticità e regolarità viene inviata dal Preside in seguito ad una specifica richiesta di certificazione da parte dell'Università di Urbino datata 4 maggio 1943 (Prot. N. 0256) e conservata nel medesimo fascicolo.

¹⁹ Informazione tratta dal libretto d'iscrizione di Antonio Guerra presso il Regio Istituto Universitario di Economia e Commercio di Venezia, Corso di Lingue e Letterature Straniere. Il timbro sul libretto, numero di matricola 14034, reca la data 31 dicembre 1940 (presumibilmente il timbro è stato qualche mese dopo l'inizio dei corsi), BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 2.

aver sostenuto solo sei esami, l'avventura lagunare di Guerra giunge al termine – nel mese di febbraio del 1941 – in seguito alla decisione di trasferirsi a Urbino per iscriversi alla facoltà di Pedagogia al Magistero²⁰. Come si evince dal Foglio Notizie Personali dell'Università degli Studi di Urbino, dal 1941 il romagnolo è inoltre iscritto al Partito Nazionale Fascista e ai G.U.F.²¹. Nel 1942, precisamente il 12 dicembre, è costretto a interrompere gli studi universitari dopo essere stato chiamato a svolgere il servizio di leva obbligatoria a Verona, presso il IV Reggimento Autieri – 4° corso Addestramento Allievi Ufficiali di Completamento²².

Nell'estate del 1944 Guerra si ritrova di fatto sfollato, insieme alla famiglia, presso la frazione santarcangiolese dello Stradone, a quindici chilometri da Rimini: in quei mesi la zona del riminese e del forlivese sono infatti presidiate dalle truppe nazifasciste²³. Il giorno 5 agosto il padre gli chiede di recarsi nella loro casa in paese per dare da mangiare al gatto di loro proprietà. Con queste parole il poeta ripercorre il percorso effettuato per raggiungere la sua abitazione nella parte bassa del comune: «Il paese è deserto, ci sono solo fascisti e tedeschi, che prendevano degli animali per trasportarli a Ravenna per metterli sulle navi e portarli via»²⁴. Sulla strada del ritorno incontra il fabbro Alfonso

²⁰ L'informazione dell'anno d'iscrizione alla facoltà di Pedagogia presso l'Università di Urbino è attestata dal libretto universitario fornitogli dall'ateneo, f. 4. Sempre all'interno del Fondo Tonino Guerra, f. 20, l'Ufficio di Segreteria dell'Università di Urbino sottoscrive, in data 21 aprile 1951: «Visti gli atti d'ufficio si certifica che il sig. GUERRA ANTONIO di Odoardo e di Carabini Penelope, nato il 16 marzo 1920 a S. Arcangelo di Romagna, ottenne l'immatricolazione presso la Facoltà di Magistero di questa Università, il 12 febbraio 1941, in seguito a trasferimento dall'Istituto Universitario di Economia e Commercio di Venezia presso il quale aveva preso iscrizione dall'anno accademico 1940-41». Sul libretto in questione, nella sezione dell'anno accademico 1941-1941 sono riportati sei esami, sostenuti da Guerra tra il 14 maggio 1941 e il 7 settembre 1941, per poi riprendere dal 5 al 17 giugno 1942.

²¹ BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 20.

²² Ivi, f. 3. Il documento che attesta tale informazione è datato giugno 1946: si tratta di una dichiarazione autenticata dal Municipio di Urbino sottoscritta da Domenico Fanelli, Alfredo Marcucci, Mario Zaccaroli, Adelaide Basili che dichiarano che Antonio Guerra è stato richiamato alle armi il giorno 12 dicembre 1942. Le informazioni sul reggimento al quale Guerra viene chiamato sono invece contenute nel f. 20, in un documento dell'Università di Urbino che ammette Guerra al terzo anno della facoltà di Pedagogia, in data 2 novembre 1942. Tuttavia nel faldone è presente un documento sottoscritto dal reggimento citato, proveniente da Verona e datato 29 ottobre 1942, che riporta invece la seguente dichiarazione, differendo così dalla data del 12 dicembre 1942: «A richiesta dell'interessato si dichiara che il caporale GUERRA Antonio di Odoardo cl. 1920 Distretto Mil. di Forlì è stato chiamato alle armi il giorno 9 agosto 1942 XX e si trova tuttora presente presso questo comando». Sempre sul libretto universitario urbinato si attesta che Guerra riprende a sostenere esami dal 4 giugno 1943 al 13 settembre 1943.

²³ Cfr. Maurizio Casadei, *La Resistenza nel Riminese. Una cronologia ragionata*, Rimini, Istituto per la storia della Resistenza e dell'Italia contemporanea della provincia di Rimini, 2005; Elena Cortesi, *L'odissea degli sfollati. 1940-1945. Lla provincia di Forlì in guerra. Il Forlivese, il Riminese e il Cesenate di fronte allo sfollamento di massa*, Cesena, Il ponte vecchio, 2003; Bruno Ghigi, *La guerra a Rimini e sulla Linea Gotica. Dal Foglia al Marecchia*, Rimini, Ghigi Editore, 2003.

²⁴ Intervista a Tonino Guerra per il programma radiofonico *Il grano in erba*, in <https://www.teche.rai.it/2016/03/tonino-guerra-unavventura-chiamata-vita/>.

Giorgetti, il quale lo informa della morte del suo ex professore: «Hanno fucilato il professor Molari. Noi dovevamo portare dei volantini antifascisti a quel tabaccaio che è vicino a dove siete sfollati voi»²⁵. Maurizio Casadei conferma di seguito le informazioni riportate oralmente da Guerra, includendo anche Giorgetti nella sua disamina:

Secondo molte testimonianze Molari ha una parte attiva nella nascita del Comitato di Liberazione Nazionale a Santarcangelo, avvenuta nell'ottobre-novembre, anche se non vi figura come dirigente. A rappresentare la Democrazia cristiana viene chiamato Alfonso Giorgetti. [...] Con Giorgetti Molari ha frequenti incontri; almeno ogni 15 giorni si reca nella sua officina di fabbro, lo incita al reclutamento di giovani cattolici, parlano delle riunioni del CNL, si passano materiale propagandistico, come l'opuscolo *La democrazia cristiana ai lavoratori*, stampato a Rimini da Garattoni, una sorta di manifesto ideologico dell'azione politica e sociale del partito²⁶.

Forse sollecitato dal nome di Molari e spinto dalla commozione per la sua tragica dipartita, Guerra accetta di portare con sé i volantini propagandistici del CLN. Prima di raggiungere la propria famiglia viene però catturato da un gruppo di fascisti che lo caricano su un camion diretto a Forlì per poi consegnarlo, insieme ad altri compaesani, ai soldati nazisti: da Forlì il gruppo viene trasferito a Fossoli, presso il campo di prigionia dove precedentemente era stato deportato lo stesso Molari, come ricorda lo stesso Guerra: «Da Forlì a Fossoli e sono stato nella stessa baracca dove era stato Rino Molari quattro o cinque giorni prima, la numero 19. Mi ricordo [...] questi reticolati, questa baracca, e mi ricordo che c'era il problema di una lametta per fare la barba – allora si faceva la barba in diciannove»²⁷.

Casagrande descrive in questi termini il campo emiliano menzionato da Guerra:

Il campo di Fossoli era stato campo di prigionia per 5000 soldati alleati, quasi tutti poi fuggiti nell'estate del 1943. Dopo l'occupazione tedesca, ampliato, diventò campo di tappa e transito per diverse migliaia di ebrei, prigionieri politici, partigiani

²⁵ Intervista a Tonino Guerra a cura di Goffredo Fofi, in *Il Novecento Racconta*, Radio 3, <https://www.raiplaysound.it/audio/2018/02/RaiTv-Media-Audio-Item-26e6a56f-fdbd-4d6b-9bd7-2757e20f1d85.html>.

²⁶ Maurizio Casadei, *Rino Molari: appunti per una biografia*, «Storie e storia. Quaderni dell'Istituto storico della Resistenza e della guerra di liberazione del circondario di Rimini», a. VII-VIII, n. 14-15, ottobre 1985-aprile 1986, p. 54.

²⁷ Rita Giannini, *Tonino Guerra. Il sorriso della terra*, cit., p. 13.

provenienti da tutta Italia e diretti ai lager germanici, tanto da meritarsi il nome di «anticamera del campo di sterminio nazisti»²⁸.

Dopo un lungo viaggio su un carro merci, vengono deportati nel campo di internamento tedesco di Troisdorf, destinato al lavoro forzato nella fabbrica-prigione della Dynamit Nobel, fondata nel 1865 da Alfred Nobel²⁹. I santarcangiolesi deportati diventano ufficialmente Internati Militari, status introdotto da Adolf Hitler il 20 settembre 1943: la definizione era stata coniata appositamente per i prigionieri italiani che dovevano essere schierati nell'economia di guerra, nelle unità della Wehrmacht e delle SS³⁰. Sulla mancanza di lavoratori in Germania, Gabriele Hammermann sostiene che i principali settori che necessitavano urgentemente di manodopera erano proprio quelli «dell'industria mineraria e della produzione bellica»³¹. Tale aspetto è confermato anche da Alessandro Roveri: «gli oltre seicentomila soldati italiani disarmati ovunque si trovassero deportati in Germania furono protetti dalla carenza di manodopera di cui soffriva il Terzo Reich»³². Jürgen Busch parla addirittura di cinque milioni e cinquecentomila civili deportati e di un milione e mezzo di prigionieri di guerra, di cui cinquecento trasferiti nel comune renano di Troisdorf, che all'epoca contava circa diecimila abitanti³³.

²⁸ Maurizio Casadei, *Rino Molari: appunti per una biografia*, «Storie e storia. Quaderni dell'Istituto storico della Resistenza e della guerra di liberazione del circondario di Rimini», a. VII-VIII, n. 14-15, ottobre 1985-aprile 1986, pp. 59-60. Sull'argomento si veda anche Renzo Baccino, *Fossoli*, Modena, Comune di Carpi, 1961.

²⁹ Guerra si trova a lavorare per la società DAG (poi Dynamit Nobel AG, parte della società Flick). Per approfondimenti sul lager in oggetto si rimanda a: Norbert Flörken, *Troisdorf unter dem Hakenkreuz. Eine rheinische Kleinstadt und die Nationalsozialisten*, Aachen, Alano, 1986; Tonino Guerra, Roland Günter, *Aufbruch in Troisdorf*, Essen, Herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Troisdorf, 1992; Georg Seesslen, *Tonino Guerra in Troisdorf*, «Epd Film», vol. 10, Sept. 1993, pp. 8-9; Thomas Ramge, *Die Flicks: Eine deutsche Familiengeschichte über Geld, Macht und Politik*, Frankfurt, Campus Verlag, 2004; Paola Maria Delpiano, *Viaggio intorno alla Dinamite Nobel*, Torino, Editris, 2011.

³⁰ Per l'argomento si veda Jürgen Busch, *Vorwort*, in Tonino Guerra, Roland Günter, *Aufbruch in Troisdorf*, Essen, Herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Troisdorf, 1992.

³¹ Gabriele Hammermann, *Gli internati militari italiani in Germania 1943-1945*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 75.

³² Alessandro Roveri, *Sui militari italiani internati in Germania*, «Il Ponte», a. LXI, n. 6, giugno 2005, p. 115.

³³ Si veda Jürgen Busch, *Vorwort*, in Tonino Guerra, Roland Günter, *Aufbruch in Troisdorf*, cit.

Durante i mesi di prigionia Guerra conosce l'allora medico quarantaquattrenne Gioacchino Strocchi³⁴: lavorando in infermeria, questi ha la possibilità di reperire matite e fogli nel ricetto del campo, trascrivendo così su di essi non solo le prime produzioni poetiche di Guerra ma anche le esperienze vissute³⁵: Strocchi compie infatti un puntuale resoconto, quasi giornaliero, di notazioni scelse da interferenze di stampo politico oppure condizionate da una mirata ricerca di uno stile letterario. Le memorie del medico mettono infatti in risalto, dall'interno e in maniera diretta, l'ideologia nazista e la cronaca di eventi all'interno del lager. Nel 2003, sulla rivista «la Ludla», Gianfranco Camerani pubblica un estratto degli scritti in oggetto con la riproduzione fotografica di tre pagine del diario di Strocchi.

Al di là di ogni possibile immaginazione fu l'emozione che ci colse quando l'amico Lino [Strocchi] ci porse proprio uno di questi quadernetti: un taccuino pubblicitario di una casa vinicola tedesca, avuto chissà come, in cui Gioacchino Strocchi vergava con un lapis copiativo il suo diario personale; nel retro delle paginette troviamo le poesie che Tonino gli dettava³⁶.

Una delle riproduzioni presenti riporta infatti la prima versione di una poesia di Guerra intitolata *La streda morta*, significativamente modificata nell'edizione del 1946 de *I scarabócc*. Dal confronto tra le due edizioni si evince un richiamo alla dimensione memoriale e bucolica.

³⁴ Nato a Campiano nel 1900 e morto il 6 febbraio 1986, medico condotto nella vicina San Pietro in Vincoli, frazione di Ravenna. Cfr. Nevio Spadoni, *Il dottor Strocchi compagno di prigionia di Tonino Guerra*, «il Resto del Carlino», 23 agosto 2022; Nevio Spadoni, *Il dottor Gioacchino Strocchi*, «la Ludla», a. X, n. 2, febbraio 2006, pp. 4-5; Matteo Banzola, Roberto Gardini, *Introduzione*, in Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, Ravenna, Comune di Ravenna, 2005.

³⁵ I suoi ricordi di prigionia sono riportati in cinque quaderni (dal 23 luglio 1944 al 19 luglio 1945), ai quali si aggiungono due quaderni (che vanno dal 6 maggio al 20 agosto 1945) compilati nel 1954; negli anni Sessanta il medico trascrive tutto il materiale autografo in un dattiloscritto, forse in vista di una futura pubblicazione integrale, avvenuta soltanto nel 2005: Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit. Prima di allora, i cinque quaderni suddetti sono rimasti inediti. Interrogato dal sottoscritto sull'ubicazione dei manoscritti originali, il co-curatore Matteo Banzola ha affermato che essi erano in possesso del fratello di Strocchi, Lino, a San Pietro in Vincoli. Tuttavia, già nel 1991, c'era stata una parziale pubblicazione delle memorie in Roberto Roversi, *Il miele e il veleno*, in Tonino Guerra, *L'impiccagione dei pesci grossi*, Valverde (CT), Il girasole, 1991, pp. 103-107. Al 1998 e al 2003 risale la pubblicazione parziale di altri brani del diario, entrambi usciti sulla rivista «la Ludla»: Ermanno Pasini, «*Viaggio*» e «*Incontro con Tonino Guerra*» nel diario di Gioacchino Strocchi, «la Ludla», a. I, n. 4, giugno 1998, pp. 1-5; Gianfranco Camerani, *Tonino Guerra e i quadernini del dottor Gioacchino Strocchi*, «la Ludla», a. VII, n. 4, maggio 2003, pp. 6-7.

³⁶ Gianfranco Camerani, *Tonino Guerra e i quadernini del dottor Gioacchino Strocchi*, «la Ludla», a. VII, n. 4, maggio 2003, p. 6.

La streda morta
(versione trascritta da Strocchi)

U iè una streda morta da Pasquen
c'la fa da scurtadur par la stazion
e nou burdel c'ans fima una rason
a dgimi c'l'era longa e senza fen.

E raganeli e giaruli d' chi bel
e sas che d'nota i devenen testi ad
mort

e peli d'besa e roba d'ogni sort
mo l'era un sidi apostà pri burdel!

Ui è na strêda morta tla mi vita
pina d'pantan e c'un i pasa inson.

Le rest na tela rêgna sora i spion
e zo in te foss quelca lumega svuita³⁷.

La streda morta
(versione presente ne *I scarabócc*)

Al strèdi agl'i era grandi e sénza féin
par néun burdèll ch'a s'vlémi divértéi;

e raganèli e giarulin chi béll
e sass che 'd nòta e' dvénta tèsti 'd mórt
e pèli 'd béssa e ròba d'ogni sórt,
mo l'éra e' seid apòsta pri burdèll.

U i è una strêda mórtà tla mi véita
pina 'd pantén e u n' i pasa niséun.

L'è rest 'na télaragna sòura i spiéun
e dréinta e' fòss una luméga svéita³⁸.

La traduzione in italiano delle poesie contenute ne *I scarabócc* e nella successiva raccolta, *La s-ciuptèda*³⁹, è a cura dell'autore. In una nota introduttiva Guerra dichiara: «La traduzione in italiano, letterale, vuole essere soltanto un aiuto al lettore che non conosca il dialetto romagnolo». Interessante evidenziare, nel volume del 1946, la pionieristica soluzione tipografica consistente nella traduzione presente a fronte (pagine a numerazione dispari) e non in calce, trattando il dialetto alla stregua di una lingua straniera. Per ragioni di comprensibilità d'ora in avanti si riporterà nel testo la sola versione in italiano dei componimenti.

³⁷ Gianfranco Camerani, *Tonino Guerra e i quadernini del dottor Gioacchino Strocchi*, «la Ludla», a. VII, n. 4, maggio 2003, p. 7.

³⁸ «Le strade erano grandi e senza fine / per noi bambini che volevamo divertirci; / e raganelle e sassolini belli / e pietre che di notte diventano teste di morto / e pelli di biscia e roba di ogni sorta: / un mondo fatto apposta per bambini. / C'è una strada morta nella mia vita / piena di fango e non ci passa nessuno. / È rimasta una ragnatela sugli spini / e dentro il fosso un guscio di lumaca», in Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., pp. 26-27.

³⁹ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, Faenza, F.lli Lega, 1950.

Come riportato in innumerevoli testimonianze⁴⁰, per la maggior parte orali, Guerra vede il principio della propria attività poetica e artistica proprio all'interno lager, iniziando a comporre in dialetto romagnolo per sopperire ai dolori esistenziali come la fame, il freddo e la costante paura di essere uccisi. La resistenza psicologica e fisica, come si vedrà, è alimentata dalla vicinanza al proprio mondo "consolatore" d'appartenenza, quello dell'infanzia, della famiglia, delle tradizioni e dei ricordi. Non a caso, sottolinea Luca Cesari, «Guerra compone oralmente in dialetto nel lager, ma non nel dialetto di Santarcangelo ma il dialetto della propria madre, savignanese, un dialetto leggermente diverso»⁴¹. Ritornando al diario di prigionia di Strocchi, il nome del poeta affiora numerose volte, prima fra tutte in data 5 agosto 1944: «Nel pomeriggio sopraggiunge un grosso contingente di rastrellati del Casentino e del Riminese. Famigliarizziamo subito con alcuni del Riminese; uno di questi è Tonino G. Non si dà gran pensiero per questa avventura. Canta a squarciagola e declama versi di Stecchetti ed altre strofe più sconce»⁴². Questo suo atteggiamento, il declamare ad alta voce dei versi di Stecchetti (alias Olindo Guerrini⁴³), rappresenta un evidente tentativo di esorcizzare la paura per l'ignoto destino che lo attende⁴⁴. Secondo Guido Conti – nonostante l'irriverenza riportata da Strocchi – Guerra è sicuramente consapevole delle macerie materiali e morali che stavano

⁴⁰ Tra le testimonianze orali di Guerra, all'interno di documentari e videointerviste si rimanda alla sezione *Videografia*.

⁴¹ Luca Cesari, *Tonino Guerra: L'infanzia del mondo. A cinque anni dalla morte di uno dei poeti italiani più amati*, intervista nel programma radiofonico Fahrenheit, <https://www.raiplaysound.it/audio/2018/06/Tonino-Guerra-Laposinfanzia-del-mondo-7807d1d5-04b4-4b93-ab2c-3358fb154a0b.html>.

⁴² Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 25.

⁴³ Poeta e scrittore nato a Forlì nel 1845 e morto a Bologna nel 1916. Cfr. Umberto Pagani, *Olindo Guerrini uomo e poeta. Originalità e debiti*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1996; Mauro Novelli, *Il verismo in maschera. L'attività poetica di Olindo Guerrini*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2004; Olindo Guerrini, *Ricordi autobiografici*, a cura di Mariavittoria Andrini, Forlì, IN Magazine, 2016; *S'avi pazienza d'lezar ste librett. Olindo Guerrini e i Sonetti romagnoli: le carte e i libri*, a cura di Federica Marinoni e Floriana Amicucci, Catalogo della mostra presso la Biblioteca Classense di Ravenna, 28 febbraio - 6 maggio 2017, Ravenna, La Mandragora Editrice, 2017.

⁴⁴ Atteggiamento simile a quello di Giovanni Guareschi che compone durante la prigionia: Giovannino Guareschi, *La favola di Natale*, Milano, Edizioni Riunite, 1946. Sull'argomento si vedano i seguenti contributi: Paolo Nello, *La "resistenza clandestina". Guareschi e gli internati militari italiani dopo l'8 settembre*, «Nuova Storia Contemporanea», n. 6, 2001, pp. 147-158; Guido Conti, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Milano, Rizzoli, 2008; Giovannino Guareschi, *Il grande diario. Giovannino cronista del lager (1943-1945)*, Milano, Rizzoli, 2008; Alan R. Perry, "C'era una volta la prigionia": *Guareschi's Resistance in the "Favola di Natale"*, «Italica», vol. 86, n. 4, Winter 2009, pp. 623-650; Guido Conti, *Giovannino Guareschi: un umorista nel lager*, Milano, BUR Rizzoli, 2014; Guido Conti, *Modelli e forme della favola in Giovannino Guareschi*, in *La favola di Enrico Pea e Giovannino Guareschi*, Atti del IV Seminario Internazionale di Studi sulla Favola, Seravezza, 28-29 novembre 2018, a cura di Daniela Marcheschi, in collaborazione con Chiara Tommasi, Pisa, ETS, 2021, pp. 99-114.

prendendo forma in quel momento: proprio a partire da questa consapevolezza egli tenderà a imporre nei suoi futuri versi una valenza favolistica, ironica ma anche grottesca, atta a trasporre il trauma della prigionia subita in una dimensione irreali, onirica⁴⁵. Questa volontà a manomettere la realtà servendosi della fantasia è ribadita, anche decenni dopo, nel suo libro *I guardatori della luna* del 1981: «Insomma il bello è tale finché resta fantastico perché la realtà per essere vera deve essere sempre inventata, cioè ci vuole l'apporto di chi la guarda perché le aggiunte che si fanno non sono falsificazioni, sono la stessa cosa»⁴⁶. Da questa frase è possibile comprendere quanto lo scrittore rivendichi il diritto a inventare ma soprattutto a trasfigurare la realtà in qualcosa di "altro", plasmando gli elementi a proprio piacimento, decostruendoli e ricomponendoli attraverso aggiunte, deformazioni, sovrapposizioni e sottrazioni. Sull'argomento si è espresso anche Franco Brevini: «Si parte quasi sempre da un realismo minore, bozzettistico, ma per sommuoverlo con una furiosa tensione visionaria, nutrita da un fertilissimo gusto dell'invenzione fantastica. La visione, il sogno, l'allucinazione sono i modi di molti di questi testi»⁴⁷. La scelta di Guerra di declamare i versi di Olindo Guerrini non è affatto casuale. Quest'ultimo è infatti, secondo Guido Conti, un artista satirico e irriverente nei confronti dei costumi borghesi, fedele al genere satirico per mostrare le contraddizioni dei costumi italiani⁴⁸, come nel componimento intitolato *Rumagna*.

Rumagna

E dai! Tott quent i l'ha cun la Rumagna,
 Ch'e' pè ch'la sia la cheva d'i assassen.
 A gli è toti calogni d'birichen
 Che l'invigia smardosa la si magna.
 Invezi us pò zirè par la campagna

⁴⁵ Cfr. Guido Conti, *Le "favole" di Tonino Guerra*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra e la favola*, cit. Si veda a tal proposito anche la sezione *Al fòli (Le favole)* – con poesie stilisticamente più complesse e articolate – all'interno della raccolta *I scarabócc*. I componimenti in questione si presentano come narrazioni fortemente tipiche, da un punto di vista tematico al mondo contadino: in esse è possibile riscontrare elementi mitici e folkloristici. Anche la tendenza alla ripetizione, dal punto di vista formale, rimanda a una tradizione di racconto orale tipico, con la reiterazione dei versi finalizzata a facilitarne la memorizzazione.

⁴⁶ Tonino Guerra, *I guardatori della luna*, Milano, Bompiani, 1981, p. 98

⁴⁷ Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 324.

⁴⁸ Guido Conti, *Lezione 1. Impariamo a scrivere con Tonino Guerra*,
<https://www.youtube.com/watch?v=IO0bWb04aX0&t=903s>.

Ch'un baia gnanc un can da cuntaden;
 Nissò pensa a rubè, tutt is vò ben,
 I lavora, i fadiga e i si guadagna.
 E mel l'è ch'i va vi di tant in tant
 E un s'in sa più nutizia, tant'è vera
 Che e' Segreteri um ha cuntè che intant
 E' Sendich nov d'la Tera e d'Castruchera
 L'ha fatto pruposta d'butè zo e' campsant
 Che intignimod is mor tutt in galera⁴⁹.

In questa poesia, ad esempio, Guerrini prende le difese della Romagna, considerata avvezza ai piaceri quotidiani, dalla cucina alla sincerità a soprattutto alla libertà di esprimersi contro la Chiesa e contro la Repubblica⁵⁰. Proprio alla luce di questa considerazione, secondo Franco Brevini, la poetica dell'allora ventiquattrenne Guerra: «parte da Guerrini, con i suoi tipi strambi, le storie, gli angoli di paese, la *verve epigrammatica*, le uscite pittoresche o fulminanti, aggiornando però l'iconografia con un taglio più lampeggiante, moderno, ellittico»⁵¹.

Guerra si sente vicino a Guerrini sia per la comune provenienza geografica e culturale sia per quella spiccata propensione a descrivere abitanti, anziani e personaggi delle periferie popolari. Inoltre, entrambi ritraggono la popolazione romagnola come un'entità sottostante alle ingiustizie sociali, condannata a una miseria atavica e ineluttabile. Tuttavia, secondo il poeta e pittore Walter Galli⁵², conterraneo di Tonino Guerra e ad esso spesso associato, nella produzione letteraria di Guerra, rispetto a quella di Guerrini, è maggiore l'attenzione rivolta al «microcosmo urbano e al dolore»⁵³, sebbene sia sempre percepibile nella sua opera una certa tendenza a beffarsi delle sofferenze, partendo da un fatto reale per scovarne in seguito dettagli fantasiosi e lasciare così sempre un'impronta di spirito anche nelle tragedie. A conferma di questa coesistenza tra goliardico e tragico,

⁴⁹ Olindo Guerrini, *Sonetti romagnoli*, Bologna, Zanichelli, 1967, p. 21.

⁵⁰ Cfr. Friederich Schürr, *La voce della Romagna*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1974.

⁵¹ Franco Brevini, *Sulla poesia di Guerra*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit., p. 40.

⁵² Cfr. Davide Argnani, *La poetica di Walter Galli*, «La Rosa», nn. 11-12, gennaio 1989, pp. 144-145; Franco Contorbia, *Due paragrafi per Walter Galli*, «Il Lettore di provincia», n. 75, settembre 1989, pp. 45-50; Luciano Benini Sforza, Nevio Spadoni, *Walter Galli*, in *Le radici e il sogno. Poeti dialettali del secondo '900 in Romagna*, Faenza, Mobydick, 1996.

⁵³ Walter Galli, intervista rilasciata a Marino Buondi, Cesena, 13 agosto 1997. Il documento è stato poi pubblicato in Enrico Galavotti, *Pazinzia e distèin in Walter Galli*, Independently published, 2018, p. 191.

che caratterizza lo spirito di Tonino Guerra in questo periodo e che si nutre letterariamente della lezione di Guerrini, si può citare un episodio Strocchi datato 12 agosto 1944: «Ci conducono alla stazione ferroviaria [...] chiusi in un vagone bestiame, il caldo e il fetore danno una spossatezza indescrivibile [...] con le sue battute spiritose Tonino tiene sollevato il morale di tutti»⁵⁴.

In un contributo dedicato proprio a Strocchi, Nevio Spadoni evidenzia in questi termini il suo apporto all'origine dei primi componimenti poetici di Guerra: «Ma proprio in quel campo di oppressione e di miseria, è nata la voglia di scrivere poesia, scaturita dal racconto di una favola del dottor Gioacchino dal titolo *I tre capelli*»⁵⁵. In data 8 gennaio 1945 compare nel diario di Strocchi un primo e importante riferimento all'attività creativa di Guerra, con un riferimento al titolo appena citato.

Tonino, dietro mio incitamento, s'è messo a lavorare di gran lena: scrive poesie d'ispirazione paesana e familiare. Peccato che le scriva nel dialetto del suo paese, così aperto! La variante più sgraziata dei dialetti romagnoli. Mi legge le sue poesie la sera dopo cena (lo stomaco non è mai gravato da troppo cibo e permette al cervello di lavorare benissimo a qualsiasi ora). Gli amici romagnoli approvano incondizionatamente, ma dicono che nessuna poesia di Tonino batte la favola che ho scritto io precedentemente per muovere l'amico a scrivere. Ha per titolo *La vecchia dai tre capelli*: una cosa da poco ma agli amici è piaciuta moltissimo. In tutte le poesie di Tonino trovo qualche cosa da criticare; egli non se la prende: sa che lo piglio sul serio e, dopo le nostre discussioni, a volte anche molto vivaci, corregge, modifica, rifà da capo. Il suo stile è impressionistico. I concetti si susseguono legati da un filo tenuissimo e si presentano al lettore con balzi improvvisi ed arditi. Non ha una preparazione molto solida e la sua mente è alquanto disordinata, ma è cervellaccio che promette bene⁵⁶.

⁵⁴ Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 32.

⁵⁵ Nevio Spadoni, *Il dottor Strocchi compagno di prigionia di Tonino Guerra*, «il Resto del Carlino», 23 agosto 2022, <https://www.ilrestodelcarlino.it/ravenna/cronaca/il-dottor-strocchi-compagno-di-prigionia-di-tonino-guerra-1.8004953>. La poesia citata, *La vecia di tri cavèl*, si trova in Gioacchino Strocchi, *Fola Fulaja. Favole, leggende e fantasie in dialetto romagnolo*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1970, pp. 101-104.

⁵⁶ Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 123.

Da questa testimonianza emergono due principali considerazioni su Guerra: il riferimento alla suddetta vicinanza col mondo confortatore romagnolo, rappresentato nella fattispecie dai ricordi del paese e della famiglia; la valutazione che Strocchi fa della variante dialettale santarcangiolese, restia all'utilizzo di vocali in favore di un prevalente sistema consonantico, difficile da pronunciare, poco musicale ma tendente a valorizzare una certa sonorità gutturale e aspra⁵⁷.

Dopo circa un anno di prigionia le truppe statunitensi fanno il proprio ingresso nel lager di Troisdorf e, dopo un lungo viaggio di ritorno, Guerra ritorna a Santarcangelo il 9 agosto del 1945⁵⁸. Di lì a poco, Strocchi gli spedisce le sue poesie trascritte. Ad avvenuta pubblicazione, come ringraziamento, il poeta gli invierà una copia de *I scarabócc* con la seguente dedica: «Per ricordare un viaggio da dimenticare»⁵⁹.

Dopo circa un mese dal suo ritorno a Santarcangelo, il 25 settembre del 1945 Guerra chiede al Magnifico Rettore della Regia Università di Urbino, di essere iscritto al fuori corso di Pedagogia per l'anno accademico 1945-1946: «Il sottoscritto Antonio Guerra di Odoardo, reduce dai campi d'internamento in Germania, chiede di essere ammesso a frequentare il corso gratuito che codesta Università intende organizzare. Unisce all'uopo la dichiarazione del sindaco e del Comitato di Liberazione»⁶⁰. In allegato alla richiesta è presente, infatti, il certificato del servizio prestato in guerra firmato dal Comitato di Liberazione Nazionale di Santarcangelo di Romagna, con data 25 settembre 1945.

IL PRESIDENTE A RICHIESTA DELL'INTERESSATO CERTIFICA che
GUERRA Antonio di Edoardo e di Carabini Penelope nato a Santarcangelo il 16
marzo 1920 e qui domiciliato in via G. Verdi, 15 – è reduce dai campi di

⁵⁷ Cfr. Friederich Schürr, *La voce della Romagna*, cit.; Davide Pioggia, *Note linguistiche sul dialetto di Tonino Guerra*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., pp. 157-168.

⁵⁸ Rita Giannini, *Cronologia*, in *Tonino Guerra, L'infanzia del mondo*, cit., p. CLXVIII. Sulle peripezie del viaggio di ritorno dalla Germania si veda Claudio Altarocca, *Tonino Guerra. Ritorno al bosco incantato*, «La Stampa», sabato 20 agosto 1994, p. 21

⁵⁹ Tonino Guerra, *Il ricordo di Tonino Guerra: "A Troisdorf per me fu un padre"*, in Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 236. Sulla rivista «la Ludla» è presente una riproduzione fotografica del frontespizio della copia menzionata, sul quale si trova la citata manoscritta a Strocchi, datata 30 dicembre 1946. Incollata alla pagina, la foto segnaletica del campo di prigionia con l'indicazione della matricola: A11142: Si legga in merito Gianfranco Camerani, *85 per Tonino Guerra*, «la Ludla», a. IX, n. 5, maggio-giugno 2005, pp. 1-2.

⁶⁰ BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 10.

internamento della Germania ove ha passato il periodo che va dal 5 agosto 1944 al 9 agosto 1945. IL PRESIDENTE Franceschi Virgilio⁶¹.

Alla documentazione è allegato anche il certificato rilasciato dal Sindaco di Santarcangelo, Guido Ricci, recante la medesima data⁶². Dal libretto universitario di Guerra si evince che gli ultimi suoi esami universitari vengono sostenuti dal 18 febbraio al 6 giugno 1946⁶³, discutendo la tesi con il professor Francesco Valli il 13 giugno dello stesso anno, con una dissertazione intitolata *Saggio sulla poesia dialettale romagnola del Novecento*⁶⁴. Particolare attenzione nella tesi viene data ai poeti conterranei Olindo Guerrini e Aldo Spallicci⁶⁵ (a cui dedica il saggio), nonché alle sostanziali differenze tra poesia popolare e poesia dialettale di cui Tonino Guerra offre una chiara distinzione teorica.

Per poesia popolare s'intende quella poesia che nasce anonima in una data regione, quella poesia che a detta del Pancrazi «trova il suo nutrimento in atteggiamenti connessi al colore esterno e all'ambiente delle parole che usa. È più folklore che poesia. La poesia dialettale non accetta folklore e al dialetto chiede soltanto l'espressione, il suono, la qualità intima che si richiede ad ogni lingua⁶⁶.

Nelle diciotto pagine di dissertazione si riscontra uno stile più vicino alla narrativa che a un testo critico e scientifico: l'uso di metafore e divagazioni la dice lunga sulla padronanza linguistica dell'allora ventiseienne. Si veda per esempio il seguente estratto:

⁶¹ Ivi, f. 8.

⁶² Ivi, f. 9.

⁶³ Ivi, f. 2.

⁶⁴ *Ibidem*. Un certificato rilasciato dall'Ufficio di Segreteria dell'Università di Urbino, all'interno del Fasc. 20, recita: «Visti gli atti d'ufficio si certifica che il sig. GUERRA ANTONIO [...] ha conseguito presso la Facoltà di Magistero di questa Università, il 13 giugno 1946, la laurea in Pedagogia, con voti 105/110 (centocinque su centodieci). Si rilascia il presente certificato a richiesta dell'interessato per uso concorso. Urbino, 4 agosto 1953».

⁶⁵ Cfr. Aldo Spallicci: *studi e testimonianze*, Atti di un convegno svoltosi a Forlì nel 1983, Bologna, La fotocromo emiliana, 1992; Dino Mengozzi, Aldo Spallicci, in *Personaggi della vita pubblica di Forlì e circondario. Dizionario biobibliografico, 1897-1987*, a cura di Lorenzo Bedeschi e Dino Mengozzi, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 814-818; il numero speciale a lui dedicato: Aldo Spallicci, «La Piê», n. 6, 2013.

⁶⁶ Tesi di laurea, BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 2, p. 1. Per comprendere la stima che Guerra provava verso il poeta si veda la seguente dichiarazione contenuta nella stessa pagina: «Aldo Spallicci, senza dubbio il migliore (se non l'unico) poeta dialettale romagnolo».

«L'anima dello Spallicci, dimentica di sé nel breve istante, s'immedesima colle cose colla stessa spontaneità colla quale il contadino si ferma a guardare per un minuto la campagna fiammeggiante, l'alba, il tramonto umido e grigio»⁶⁷. Su Guerrini l'allora studente fornisce una descrizione meno articolata ma ugualmente pittoresca: «I suoi richiami, le sue similitudini, le sue esclamazioni sono spesso parole tremendamente crude. Poesia ANO-URO-FECALE mi disse una volta Aldo Spallicci»⁶⁸. L'inserimento di tale terminologia e stile all'interno di un documento come quello della tesi di laurea la dice lunga sulla volontà dissacratoria e provocatoria di Guerra, il quale utilizza un linguaggio mirato a sorprendere e ad attrarre su di sé l'attenzione del lettore. Nelle conclusioni, in un paragrafo chiamato *Gli altri*, Guerra chiama in causa anche il poeta e saggista cesenate Cino Pedrelli⁶⁹, che ritornerà più avanti: «Gli altri poeti romagnoli sono di scarso valore. Quasi tutti influenzati dalla poesia dello Spallicci. Si stacca da tutti un giovanotto cesenate: Cino Pedrelli. Con lui la poesia dialettale che è sempre un poco conservatrice tende a fare un passo in avanti»⁷⁰.

Sempre nel 1946 inizia a insegnare Lettere, fino al 1953, presso la Scuola di Avviamento professionale, a indirizzo agrario, nel comune di Savignano sul Rubicone (FC).

1.1.1 *I scarabócc* e il Circolo del Giudizio

Il 1946 è anche l'anno in cui Guerra esordisce ufficialmente con la prima raccolta di poesie, *I scarabócc*. Intervistato da Rita Giannini sulla questione, il poeta ritorna con la memoria all'apporto datogli da Carlo Bo per l'inizio della sua carriera di scrittore.

Lo sapete, tutto viene dalla Germania, dal tempo della mia prigionia. [...] Quando il dottor Strocchi, che era prigioniero nel campo di Troisforf con me, mi consegnò tutte le poesie che avevo detto a memoria agli altri romagnoli, io ebbi il coraggio di

⁶⁷ Ivi, p. 3.

⁶⁸ Ivi, p. 10.

⁶⁹ Considerato uno dei massimi ispiratori del filone neodialettale cesenate e romagnolo. Per un approfondimento delle sue opere si rimanda a: Cino Pedrelli, *La cumetta. Versi romagnoli, 1942-49*, Faenza, Fratelli Lega, 1949; Cino Pedrelli, *Meriggio in Romagna fra dialetto, folklore e poesia*, Imola, La Mandragora, 2009; Cino Pedrelli, *I mi gat*, introduzione di Pier Guido Raggini, Cesena, Il vicolo, 2013.

⁷⁰ Tesi di laurea, BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 2, p. 10.

mostrarle a Carlo Bo. Lui ne rimase affascinato al punto di scrivere la prefazione al primo libro *I scarabócc*, in cui ne ho raccolto una parte, che ho pubblicato nel '46 da Lega a mie spese⁷¹.

Carlo Bo – all'epoca suo insegnante di Letteratura francese all'Università di Urbino⁷² – cura la prefazione della raccolta. Sarà proprio il critico ligure, molti anni dopo, a dire: «Come tutti sanno, Guerra appartiene allo scaffale alto della poesia italiana fino dal suo primo volume *I scarabócc*»⁷³.

I componimenti e l'utilizzo del dialetto – in un periodo tutt'altro che florido per questo genere⁷⁴ – attirano l'attenzione della critica. Tra le prime recensioni c'è quella firmata dal poeta di Longiano Tito Balestra, pubblicata nel 1947 sulla rivista «La Fiera Letteraria»: il contenuto risulta essere lungimirante nel cogliere sin da subito i principali aspetti e le future tendenze di carattere immaginifico dell'opera guerriana. Nella critica in questione, Balestra ribadisce l'importanza della componente pittorica nelle descrizioni di Guerra, menzionando non a caso Ottone Rosai: «Uomini che camminano lungo la contrada, le mani in tasca e in testa un fazzoletto a quattro nodi ci fanno rimpiangere il quadro che Rosai non ha mai dipinto. Onesto, di una onestà rara a trovarsi, il poeta ha voluto offrirci un panorama totale»⁷⁵.

Nel catalogo della mostra *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis* è stata trascritta una parte della corrispondenza tra Guerra e Balestra, consistente di alcune lettere conservate nell'Archivio Tito e Anna Balestra di Longiano (FC), incentrate principalmente su questioni lavorative. In riferimento alla recensione sopra riportata, si veda il seguente estratto della lettera di Guerra in risposta a Balestra, risalente ai primi di marzo del 1947.

⁷¹ Rita Giannini, *Tonino Guerra: il dialetto e la poesia. Conversazione con Tonino Guerra*, «Il parlar franco», n. 4, Villa Verucchio (RN), Pazzini Stampatore Editore, 2004, p. 41.

⁷² Nella sua puntuale biografia su Guerra, Giannini riporta le seguenti parole di Bo a proposito dell'allora studente santarcangiolese: «Usa parole capaci di far sussultare gli insegnanti, non per millanteria ma perché non c'è altro modo di dire ciò che ha da dire e non ha paura delle parole!», Rita Giannini, *Cronologia*, in Tonino Guerra, *L'infanzia del mondo*, cit., p. CLXX.

⁷³ Carlo Bo, *Tonino Guerra: il grande poeta delle piccole cose*, «Gente», 17 aprile 1999, p. 132.

⁷⁴ Eccezion fatta per l'uscita quattro anni prima delle poesie dialettali di Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942.

⁷⁵ Tito Balestra, *I scarabócc*, «La Fiera Letteraria», a. II, n. 9, febbraio 1947, p. 6.

Carissimo Tito, questa mattina ti ho spedito 3 volumetti “Scarabócc”. Potrai regalarli a chi credi meglio. (Baldini, Cantimori ecc... fai tu! [...]) Ho mandato a Rimini per vedere della Fiera Letteraria. Non so quando me la porteranno. Forse verso notte; così il mio giudizio su quanto hai scritto l'avrai in quest'altra. Se credi opportuno regalare qualche altro mio libro mandamelo a dire⁷⁶.

Come si evince dal brano, Guerra è ancora in attesa di leggere la recensione sulla rivista in questione; nel frattempo tenta però di diffondere la sua raccolta di poesie. Altro esempio in cui si riscontra questa intenzione lo si ritrova in una lettera indirizzata a Cino Pedrelli, al quale Guerra scrive.

Egregio signore, certamente vi avrà parlato di me l'amico Balestra⁷⁷. In data di oggi vi trasmetto in omaggio il mio libro di poesie dialettali, *I scarabócc*. Vi pregherei di introdurmi nell'ambiente cesenate non conoscendo io nessuno su cui appoggiarmi. Tutto questo se la cosa (*I scarabócc*) sarà di vostro gradimento. Attendo un vostro benevolo cenno. Ossequi Antonio Guerra⁷⁸.

La richiesta di un parere sulle sue poesie viene presto accolta: una recensione di Pedrelli viene pubblicata qualche mese dopo sulla rivista «La Piê»⁷⁹. Il cesenate è il primo a parlare – a partire proprio da *I scarabócc* – di «terza stagione» della poesia dialettale romagnola⁸⁰, come manifesta e marcata discontinuità nei confronti delle due precedenti esperienze, attribuite alle produzioni poetiche proprio di Olindo Guerrini e di Aldo

⁷⁶ Luca Cesari (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, cit., p. 154.

⁷⁷ Tito Balestra, poeta di Longiano (FC) al quale Guerra dedica la poesia *E' mònd l'è bèll* (*Il mondo è bello*), in Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., pp. 34-35.

⁷⁸ Tonino Guerra, lettera a Cino Pedrelli (Santarcangelo, 17 maggio 1947), Archivio Cino Pedrelli, Cesena. Il documento è stato pubblicato in Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., p. 9.

⁷⁹ Cino Pedrelli, *Terza stagione*, «La Piê», ottobre-dicembre 1947.

⁸⁰ Per approfondimenti sull'argomento si rimanda ai seguenti contributi: Maria Spallicci, *La poesia dialettale romagnola*, Forlì, La Piê, 1953; Friedrich Schürr, *La voce della Romagna. Profilo linguistico-letterario*, Ravenna, Edizioni del girasole, 1974; *Lingua, dialetto*, cit.; Gianni Quondamatteo, Giuseppe Bellosi (a cura di), *Cento anni di poesia dialettale romagnola*, Imola, Galeati, 1976; Giuseppe Gaspare Bagli, *Saggi di studi sui proverbi, gli usi, i pregiudizi e la poesia popolare in Romagna*, Sala Bolognese, Forni, 1987; Giuseppe Bellosi, *Poeti romagnoli del secondo Novecento*, in *La maschera del dialetto. Tolmino Baldassari e la poesia dialettale contemporanea*, a cura di Andrea Foschi, Elio Pezzi Elio, Ravenna, Longo, 1988, pp. 17-39; Anna Modena, *La poesia dialettale romagnola del Novecento. Appunti sul convegno di Santarcangelo, 14-16 dicembre 1989*, Milano, Angeli, 1990; Gualtiero De Santi (a cura di), *La poesia dialettale romagnola del Novecento*, Rimini, Maggioli, 1994; Benini Sforza Luciano, Nevio Spadoni (a cura di), *Le radici e il sogno. Poeti dialettali del secondo '900 in Romagna*, Faenza, Mobydick, 1996.

Spallicci. Nella presente ricognizione i diversi rimandi a questi due autori risultano opportuni per conoscere la tradizione poetica che precede Guerra e che, come si desume dall'oggetto della sua tesi di laurea, egli ben conosce. Pedrelli descrive inoltre Guerra come «Un uomo legato al paese, che gli offre, negli ambienti e nelle figure, nei colori e nei ricordi, le occasioni umane del suo racconto; mentre gli dà, col dialetto, lo strumento nuovo, e forte, e aderente»⁸¹. Per quanto riguarda invece la richiesta di essere introdotto nell'ambiente culturale cesenate, grazie alla mediazione di Pedrelli, Guerra ha modo di entrare in contatto, tra i tanti, con il poeta e filologo Manara Valgimigli: «Mi piacerebbe che tu parlassi di queste cose a Valgimigli magari inviando questa mia stessa lettera»⁸². Come ricostruito da Manuela Ricci, c'è un'altra figura, già citata nelle pagine precedenti, Campana, che intercede per lui presentandolo ad Antonio Baldini⁸³: «Attraverso Augusto Campana e forse anche lo stesso Pedrelli, Guerra conobbe e corrispose con Antonio Baldini, direttore della «Nuova Antologia» dal 1931 e collaboratore di vari periodici, scrittore e critico letterario»⁸⁴.

Antonio Baldini aveva segnalato la poesia del conterraneo Guerra in varie occasioni: già nel 1948 in una lettera aperta al poeta romano Mario Dell'Arco, pubblicata su un foglio romano, egli riporta *La fin de' mònd*, e raccomanda: «Il poeta si chiama Antonio Guerra ed è di Santarcangelo di Romagna. Lo tenga d'occhio»⁸⁵. Tra i primi a menzionare Guerra in uno studio critico è Pier Paolo Pasolini nel 1952, all'interno di un'antologia sulla poesia dialettale del Novecento, curata proprio insieme al Dell'Arco⁸⁶: lo scrittore bolognese traccia uno schema basato sulla redazione di un percorso storico e geografico, a partire dal meridione fino ad arrivare al Friuli, dunque a sé stesso, a una vera e propria svolta.

⁸¹ Cino Pedrelli, *Terza stagione*, «La Piê», ottobre-dicembre 1947.

⁸² Archivio Cino Pedrelli, Cesena. Il documento è stato pubblicato in Manuela Ricci, a cura di, *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*. cit., 2000, p. 9.

⁸³ Giornalista, critico e scrittore romano con origini romagnole. Per approfondimenti vedi: Arnaldo Bocelli, *Antonio Baldini*, in Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 5, 1963, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldini_(Dizionario-Biografico)); Luigi Pasquini, *Ricordo di Antonio Baldini*, Forlì, Soc. tip. forlivese, 1964; Carmine Di Biase, *Antonio Baldini*, Milano, Mursia, 1973.

⁸⁴ Manuela Ricci, a cura di, *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*. cit., p. 10.

⁸⁵ Estratto di una lettera di Antonio Baldini indirizzata a Mario Dell'Arco, pubblicata su «Er Ghinardo», I, n. 4, 7 ottobre 1948, p. 15.

⁸⁶ Mario Dell'Arco, Pier Paolo Pasolini (a cura di), *La poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma 1952. Un approfondimento sulla critica mossa da Pasolini a Guerra nel volume in questione è realizzato nel par. 1.3.1.

Ciò che l'autore propone è una presa di coscienza di una originale corrente neodialettale⁸⁷. I nuovi contatti e le amicizie, dunque, determinano in maniera indicibile il percorso del poeta all'indomani della Liberazione: infatti, attorno a lui si riunirà in maniera spontanea il già citato gruppo di giovani santarcangiolesi. Tra i membri legati all'arte letteraria figurano Nino Pedretti⁸⁸, Flavio Nicolini⁸⁹, Raffaello Baldini⁹⁰, Rina Macrelli, Lucio Bernardi e Gianni Fucci⁹¹. Quest'ultimo ribadisce l'importanza di Guerra per la formazione della comitiva: «In questo clima di grande euforia, attorno a Tonino Guerra, appena tornato dai campi di concentramento, vero deus ex machina [...] andava formandosi, come per aggregazione spontanea, un gruppo composto di giovani [...] rumoroso, battagliero, spregiudicato, che turbò non poco il tranquillo ritmo di vita dei concittadini»⁹².

Sempre Fucci, in un'altra sede, fornisce uno dei ritratti più lucidi sulla società santarcangiolese nella quale prende forma il gruppo.

Santarcangelo (il decrepito acrocoro medievale), è una cupola di emozioni in un viluppo inestricabile di impulsi animaleschi e sublimi: è brulichio del sangue dai

⁸⁷ Sull'argomento si veda anche Pasolini Pier Paolo, *Sulla poesia dialettale*, «Quaderni internazionali di poesia», n. VIII, 1947, pp. 105-116.

⁸⁸ Cfr. Luciano Benini Sforza, Spadoni Nevio, *Nino Pedretti*, in *Le radici e il sogno. Poeti dialettali del secondo '900 in Romagna*, Faenza, Mobydick, 1996.

⁸⁹ Oltre ai testi già citati, relativi al Circolo del giudizio, per ulteriori approfondimenti si rimanda a: Emma Neri, *Écrire le cinéma et la télévision (entretien avec Flavio Nicolini)*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *Rimini et le cinéma. Images Cinéastes Histoires*, Rimini, Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 118-121; Flavio Nicolini, *Il segno maestro*, a cura di Silvia Baldini e Orlando Piraccini, Rimini, Istituto dei Musei Comunali-Città di Santarcangelo di Romagna, MUSAS (12 luglio-31 agosto 2008), 2008; Ivano Cipiriani, *Incontri e memorie a Santarcangelo di Romagna*, «Archivi del nuovo», nn. 10-11, 2002, pp. 113-119; Tullio Masoni, *Neorealismo di confine. La modernità del "Circal de giudéizi"*, «Archivi del nuovo», nn. 10-11, 2002, pp. 109-112; Davide Brullo, *I sorprendenti versi (di diverso cinismo) di Flavio Nicolini*, «Il Giornale», 23 luglio 2017; Gualtiero de Santi, *Flavio Nicolini, "Cahiers intimes" in versi*, «Fermenti», a. XLVII, n. 247, 2018, pp. 397-398.

⁹⁰ Raffaello Baldini inizia a pubblicare poesie dialettali soltanto negli anni Settanta: Id., *E' solitèri*, Imola, Galeati, 1976; Id., *La nàiva*, Torino, Einaudi, 1982; Id., *Furistír*, Torino, Einaudi, 1988; Id., *Ad nòta*, Milano, Mondadori, 1995. Per un approfondimento sulla sua produzione si vedano: Stefano Crespi, *Poesia in versi romagnoli di Raffaello Baldini*, «Otto-Novecento», n. 1, gennaio-febbraio 1980, pp. 299-303; Luciano Benini Sforza, Nevio Spadoni, *Raffaello Baldini*, in *Le radici e il sogno. Poeti dialettali del secondo '900 in Romagna*, Faenza, Mobydick, 1996; Pietro Civitareale, *Raffaello Baldini. Il borbottio infinito*, «Oggi e domani», 24, n. 4, 1996, pp. 11-13.

⁹¹ Per le rispettive schede biografiche e bibliografiche si rimanda a: Simonetta Nicolini, (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., pp. 125-142.

⁹² Gianni Fucci, *La fine della guerra ci trovò già uomini*, «Diverse Lingue. Rivista Semestrale delle Letterature Dialettali e delle Lingue Minori», a. VII, ottobre 1992, ripubblicato in Rita Giannini, *Tonino Guerra. Il sorriso della terra*, cit., p. 26. Si rimanda inoltre a Gianni Fucci, *Lettera a Tonino*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., pp. 63-68.

mille occhi dolenti, mito di povera gente abbarbicata disperatamente alla vita in un suo straordinario sodalizio di miseria e allegria, alla quale bastava un po' di sole agli abituali ridossi, per un'illusione di felicità. Umanità miseranda e cenciosa, ma pronta al lazzo, alla burla terribile, all'ironia feroce, anche sulla propria condizione⁹³.

Si aggiunge inoltre che nella già citata via Verdi di Santarcangelo, presso cui la famiglia Guerra risiedeva, c'era l'Osteria 'ad Pirul', frequentata da vari compaesani, amici del poeta, che troveranno la propria strada in diversi campi artistici: i pittori Federico Moroni⁹⁴, Giulio Turci⁹⁵ e il già citato maestro del ferro Giorgetti⁹⁶. Il primo luogo in cui con regolarità i membri del Circolo si incontrano è la casa di Pedretti, in via del Tavernello, chiamata ironicamente «Comune». Tale aggregazione spontanea dà avvio ad una serie di intrecci di relazioni e sviluppi che si estenderanno – in ambito letterario, pittorico, cinematografico e televisivo – in tutta la penisola ma anche oltre i confini nazionali: «Era lì, che magari fino alle ore piccole, si stava ad ascoltare dischi di musica jazz, entusiasti dalla tromba solare di Louis Armstrong e dalla sua incredibile voce cartavetrata, dallo swing arabescato del clarinetto di Benny Goodmann, dal torbido notturno languore dei “moods” di Duke Ellington»⁹⁷.

Renzo Cremante sostiene che la comitiva si ritrova in un contesto storico e sociale a metà strada tra il recente passato della guerra e dinanzi una società già protesa verso un rinnovato mondo democratico, «nel comune orizzonte politico della recuperata libertà,

⁹³ Gianni Fucci, «E' circal de giudeizi». *Un ricordo di Nino Pedretti*, «Il lettore di provincia», a. XVIII, n. 68, aprile-maggio 1987, p. 68.

⁹⁴ Autore distintosi dal secondo dopoguerra come precursore della cosiddetta Scuola del Bornaccino, esperienza didattica condotta proprio presso la scuola del Bornaccino, una piccola località nei dintorni di Santarcangelo, incentrata sul praticare la libertà espressiva del disegno infantile come mezzo educativo privilegiato. Cfr. Federico Moroni, *Arte per nulla*, Bologna, Calderini, 1965; Luca Cesari, *Prefazione*, in Federico Moroni, *Ricordi e amnesie*, Ravenna, Il Girasole, 1999; Luca Cesari, *La scomparsa di Federico Moroni. Addio, maestro*, «Ariminum», settembre-ottobre 2000, p. 22; *Federico Moroni (1935-1985)*, Cesena, Palazzo del Ridotto, 17 marzo - 8 aprile 1990, catalogo della mostra a cura di Gaetano Landolina, Cesena, Galleria Comunale d'Arte, 1990; *Federico Moroni pittore*, a cura di Silvia Baldini e Orlando Piraccini, Villa Verucchio, Pieve Poligrafica, 2010; Sandra Degli Esposti Elisi, *La scuola di Bornaccino e il maestro Federico Moroni (1950-1968)*, in *Ricerche di pedagogia e didattica*, vol. 5, n. 2, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 407-412.

⁹⁵ Si legga in merito Enrico Filippo Gasparrini (a cura di), *Giulio Turci*, Rimini, Ramberti, 1980; Romano Pieri, *Giulio Turci: pittore di un mondo fermo e incantato*, «Confini», n. 9, settembre-dicembre 2001, pp. 42-45; *Omaggio a Giulio Turci (1917-1978): una storia adriatica*, catalogo della Mostra a cura di Gabriello Milantoni, Viserba, Garattoni & C. Tipografia Litografia, 2008.

⁹⁶ Cfr. Rita Giannini, *Tonino Guerra. Il sorriso della terra*, cit.

⁹⁷ Gianni Fucci, «E' circal de giudeizi». *Un ricordo di Nino Pedretti*, cit., p. 69.

dell'irragionevole ottimismo e delle *great expetations* del secondo dopoguerra»⁹⁸. Addirittura Tullio Masoni, per l'influenza di questa comitiva definisce Santarcangelo «piccola Atene»⁹⁹. Il Circolo si ritrova con assiduità per disquisire di arte, musica, pittura, cinema, letteratura e politica. Alle discussioni vengono affiancate proiezioni e letture di libri: «Moravia, Faulkner, Fitzgerald, poi Hemingway, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Eliot, Kafka, Majakovskij, Éluard, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, García Lorca», come riportato da Gianni Fucci¹⁰⁰. Anche le riviste che circolano sono di varia natura: «Il Politecnico», «La Fiera Letteraria», i satirici «Candido», «Il Travaso» e «il Caffè», periodici con cui il gruppo cerca anche di collaborare¹⁰¹.

Impressionato dai disegni di Renzo Vespignani visti su «La Fiera Letteraria» e su «La Domenica», Guerra lo invita, insieme a Marcello Muccini e Graziella Urbinati¹⁰², a «svernare»¹⁰³ a Santarcangelo.

La famiglia di Graziella Urbinati aveva una grande casa a Rimini: ma quando, tra il 1945 e il 1946, - la cittadina balneare ancora segnata dalla guerra -, la pittrice e Vespignani incontrarono Tonino Guerra, il trasferimento a Santarcangelo apparve più attraente. Guerra, che già conosceva le opere di Vespignani pubblicate sulle riviste romane, il «Mercurio», «La Domenica» e «La Fiera Letteraria», le aveva fatte

⁹⁸ Renzo Cremante, *Introduzione*, in Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudeizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*. cit., p. IX. Per un opportuno approfondimento sul rapporto tra la cultura e la poesia nel secondo dopoguerra si rimanda a: Giorgio Bàrberi Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1968 e, sempre dello stesso autore, alla voce *La Romagna*, in *Storia della civiltà letteraria italiana. Il secondo Ottocento e il Novecento*, vol. 5, tomo 2, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1996, pp. 1093-1095.

⁹⁹ Tullio Masoni, *Neorealismo di confine. La modernità del Circal de giudeizi*, «Archivi del nuovo. Notizie di casa Moretti», nn. 10-11, Cesenatico (FO), Casa Moretti, 2002, p. 112.

¹⁰⁰ Gianni Fucci, «E' circal de giudeizi». *Un ricordo di Nino Pedretti*, cit., p. 70.

¹⁰¹ Vd. Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudeizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*. cit.

¹⁰² I tre sono definiti la “Banda del Portonaccio”: appellativo derivato dalla loro abitudine di riunirsi a dipingere nell'omonimo quartiere periferico romano. Cfr. *La pittura in Italia. Il Novecento / 2. 1945-1990*, a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1994, tomo I, pp. 27-304; *I pittori del Portonaccio*, catalogo della mostra, Roma, Galleria dell'obelisco, maggio 1949. Fanno parte del gruppo, seppur saltuariamente, anche Armando Buratti, Fausto Pinata e Spartaco Zianna: Vd. Simonetta Nicolini, (a cura di), *E' circal de giudeizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*. cit.

¹⁰³ Rina Macrelli, *Il profumo del set*, in Gianfranco Miro Gori, *Cinetivù. Santarcangelo-Roma '35. '99*, cit., p. 61.

conoscere agli amici santarcangiolesi, esprimendo l'intenzione di portare il pittore a Santarcangelo¹⁰⁴.

La curatrice del catalogo della citata mostra, Simonetta Nicolini, aggiunge anche un ulteriore dettaglio sull'amicizia venutasi a creare tra i due: «Renzo Vespignani ricorda che Guerra gli scrisse dopo avere visto alcuni suoi disegni pubblicati su «La Domenica» e di essere andato per la prima volta a Santarcangelo nell'autunno del 1945, dopo un viaggio a Venezia»¹⁰⁵. Una delle prime attestazioni in cui Guerra menziona Vespignani si ritrova in una lettera spedita a Tito Balestra, con timbro postale recante la data 23 giugno 1947: «Mi è venuta un'idea infernale. Voglio che Vespignani illustri gli «Scarabócc»¹⁰⁶. Scriverò una lettera che tu metterai nel libro e spedirai all'indirizzo di Roma. Cosa ne dici del colpo? Direi bello se riuscirà. Deve riuscire, altrimenti capito io a Roma»¹⁰⁷. Questa commistione tra arte pittorica e poetica, nonché l'elemento di influenza reciproca, è ripreso anche da Walter Galli che, in una lettera inviata a Cino Pedrelli in data 23 marzo 1948, quale azzarda l'ipotesi di una forte influenza di Vespignani sull'arte di Guerra.

¹⁰⁴ Simonetta Nicolini, (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*. cit., p. 21. In un'intervista rilasciata a Ennio Grassi, Guerra dichiara che la prima rivista che gli ha fatto conoscere Vespignani fu invece «La Fabbrica. Gruppo Arte Sociale», n. 1, agosto 1946, che vede tra i redattori i membri del cosiddetto Gruppo Arte Sociale (GAS), formato da Piero Dorazio, Giovanni Guerrini, Domenico Buratti, Erminio Maffioletti, Achille Perilli e dai citati Vespignani e Muccini. Cfr. Tonino Guerra, *Une civilisation qui disparaît. Entretien avec Tonino Guerra réalisé par Ennio Grassi*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *Rimini et le cinéma. Images Cinéastes Histoires*, cit., p. 107.

¹⁰⁵ Simonetta Nicolini, (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*. cit., p. 21.

¹⁰⁶ Invece a illustrare *I scarabócc* sarà il pittore Federico Moroni, con dieci disegni a china acquerellati, per una seconda edizione della raccolta purtroppo mai realizzata. L'unico esemplare – provvisto inoltre di numerose varianti manoscritte soprattutto per la parte delle autotraduzioni in italiano – è conservato presso CMUP, Fondo Tonino Guerra, GUE-01-0001. Sulla copia sono stati infatti incollati – in copertina, negli occhietti e a margine di alcuni testi – undici piccoli disegni originali a china acquerellati di Moroni. Per approfondimenti sul fondo citato si veda: Rossana Saccani, *Materiali poetici di Tonino Guerra*, «Autografo», a. 4, n. 10, 1987, pp. 107-19; Mariarosa Bricchi, *Materiali in prosa di Tonino Guerra*, «Autografo», vol. VI, n. 18, 1989, pp. 99-112; Maria Corti, *Ombre dal Fondo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 40-42; Giovanni Battista Boccardo, *Tonino Guerra al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit., pp. 171-189. La riproduzione dei disegni, fortemente caricaturali, è stata pubblicata in: Simonetta Nicolini, (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., pp. 31-33. Vespignani illustrerà invece, con un disegno a china che ritrae quattro logori scarponi, la copertina de *La s-ciupèda*: tra l'altro l'omonima sezione della raccolta è dedicata proprio al pittore romano (p. 29). Altro fertile incontro tra pittura e poesia è il caso di Lucio Bernardi che il 23 dicembre del 1973 pubblica la cartella linoleografica intitolata *Dieci incisioni per dieci poesie di Tonino Guerra*.

¹⁰⁷ Il documento è stato pubblicato in Luca Cesari (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, cit., p. 158.

L'anno scorso Guerra incontrò a Roma il pittore Vespignani, giovanissimo, che poi fu suo ospite per qualche settimana a Santarcangelo. Non so se lei conosce l'opera di Vespignani, ma immagino che creda all'influenza tra pittura e poesia. Ebbene, io penso che il segno scarno e tormentato di Vespignani, i suoi poveri personaggi, sminuiti e schiacciati da quelle alte massicce geometriche costruzioni o vaganti su dune di spiagge deserte, silenziose, quei mendicanti deformi, solitari, poveri cristi senza risurrezione, quei volti segnati, incisi come per una indagine sconsolata oltre la loro carne d'uomo, io penso che tutto ciò che non può non aver pesato su Guerra, già così incline a tali movimenti¹⁰⁸.

Tornando alla situazione del Circolo santarcangiolese, dall'iniziale casa di Pedretti il gruppo comincia a radunarsi presso il Caffè Trieste, di proprietà della famiglia Baldini. In maniera occasionale, alla comitiva si uniscono Balestra e il pittore Alberto Sughi da Cesena¹⁰⁹. Questa forza centripeta verso Santarcangelo fa sì che il borgo romagnolo diventi una fucina di idee, di confronti culturali ma anche di scambi di contatti.

1.1.2 *La s-ciuptèda* (1950) e la questione dialettale

Nel 1950 il santarcangiolese pubblica un'altra raccolta di poesie in dialetto romagnolo intitolata *La s-ciuptèda* [*La schioppettata*]¹¹⁰ – con la copertina illustrata da Vespignani – bissando la collaborazione con gli editori faentini Fratelli Lega. Il successo del libro è comprovato da diverse recensioni e apprezzamenti. Nello stesso anno Pier Paolo Pasolini scrive a Gianfranco Contini una lettera in cui gli parla in maniera positiva di Guerra e della sua nuova raccolta poetica, quasi intercedendo per lui.

Ho ricevuto questa mattina un libretto di Antonio Guerra (nome che penso non le sia nuovo) *La s-ciuptèda*. So che a lei non sfugge niente [...] ma vorrei scongiurare anche l'unica possibilità su mille che la schioppettata di Guerra non giungesse alle Sue

¹⁰⁸ Enrico Galavotti, *Pazinzia e distèin in Walter Galli*, Independently published, 2018, p. 182.

¹⁰⁹ Si veda il paragrafo *Verso la storia di un gruppo di pittori*, in Simonetta Nicolini, (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*. cit.

¹¹⁰ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit. La traduzione in italiano delle poesie, come nel caso de *I scarabócc*, è a cura dell'autore stesso.

orecchie. Ho letto subito il libro, tutto d'un fiato, e non so ancora se posso dire chiaro e tondo che è bello; comunque avrei voluto fare per la Bassa friulana quello che Guerra ha fatto per la sua Contrada. Ed è questo che mi ha spinto a scriverLe, supponendo che procurare al Guerra una Sua lettera, fosse il miglior ringraziamento per il dono della Contrada¹¹¹.

Anni dopo, nel 1968, lo stesso Gianfranco Contini loderà *La s-ciuptèda*, consigliatagli da Pasolini, rimarcando in particolar modo l'incisività e l'efficacia del dialetto adoperato da Guerra.

Specialmente in *La s-ciuptèda* la sua esperienza di un'Italia minore, proletaria e dialettale (Pasolini), tra crepuscolare-intimista (siamo nella terra di Pascoli e di Moretti) e populista (siamo in una delle regioni "rosse" d'Italia), si traduce in incisivi epigrammi che, nonostante la libertà metrica, non si concepirebbero scritti in lingua. La fonetica particolarissima e in genere la grammatica del dialetto adoperato, ben differenziate dalle altre varianti del romagnolo, già così largamente e spesso decorativamente collaudato in letteratura, aggiungono a tale incisività una forma inedita e come romanticamente primitiva¹¹².

Rispetto alla precedente, come si vedrà più nel dettaglio successivamente, in questa raccolta è maggiormente riscontrabile una vicinanza e una sintonia con le esigenze sociali del periodo, in particolar modo per quanto riguarda la sua terra d'origine: infatti emerge spesso, dalle parole di Guerra ma anche successivamente da quelle dei critici, la questione legata alla Contrada santarcangiolese, un'area urbana quasi indipendente, popolata di emarginati. "Al Cuntrèdi", oggi effettivo centro storico, era in origine un antico quartiere medioevale, costituito al tempo da abitazioni per lo più vetuste e fatiscenti nelle quali

¹¹¹ Dattiloscritto con firma autografa conservato presso il Fondo Gianfranco Contini. Il documento è stato poi pubblicato in Pier Paolo Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 362.

¹¹² Gianfranco Contini, *Antonio Guerra*, in *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1042.

viveva la classe meno abbiente¹¹³. Nella prefazione de *La s-ciuptèda* il poeta mette subito in chiaro di voler indagare il paesaggio geografico e umano di quell'area, con l'intenzione di denunciare situazioni abiette ma anche di salvaguardare con la poesia determinate immagini e fenomeni.

Ho osservato attentamente la Contrada, questo vecchio quartiere di Santarcangelo. La gente vive in case malmesse e umide. D'estate, molti vanno a lavorare nella fornace e altri cambiano le traverse lungo la linea ferroviaria. Immaginate questa povera gente che cammina per tutta la vita in mezzo a montagne di mattoni rossi costruiti con le loro mani, e che non potrà mai farsi una casa. E immaginate quelli che lavorano per lunghe ore sotto un sole a picco e che ogni tanto si vedono passare sotto il naso treni carichi di gente coi berrettini bianchi che va al mare e ai monti e loro non viaggiano mai o hanno viaggiato una volta soltanto durante la loro vita¹¹⁴.

Sin dalla prima frase è possibile denotare un certo stupore, una curiosità da soddisfare con un'osservazione da lontano, in quanto Guerra, di estrazione piccolo-borghese, cresce nella Santarcangelo bassa. Nella parte alta, quella appunto del quartiere vecchio delle Contrade, anche la lingua parlata «si distingueva allora sensibilmente per ricchezza e vivacità espressiva dal santarcangiolese della borghesia italianizzante del paese basso»¹¹⁵. In un'altra sede, Brevini conferma questa considerazione sull'interesse di Guerra verso la Contrada.

Certamente non è la Santarcangelo di cui il giovane aveva fatto esperienza prima della deportazione. Il poeta viveva infatti nella parte borghese del paese, la "Piazza", mentre nelle Contrade era affluita l'umanità eterogenea e raccogliatrice proveniente dal contado, che era andata a occupare le case abbandonate della parte alta di

¹¹³ Si legga in merito Gianni Fucci, *Lettera a Tonino*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., pp. 63-68. Delle Contrade ne parla così Pioggia: «Nucleo storico di Santarcangelo, che sorge su un colle, in testa a un crinale che divide la valle del Marecchia da quella dell'Uso. Il colle si affaccia sulla Via Emilia, lungo la quale s'è sviluppata la parte bassa della città, attorno all'attuale Piazza Ganganelli», in Davide Pioggia, *Note linguistiche sul dialetto di Tonino Guerra*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 1, cit., p. 159.

¹¹⁴ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., p. 8.

¹¹⁵ Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 70.

Santarcangelo. In tal senso le Contrade sono il luogo di un regresso, sociale e psicologico: sono derelitte e sono abitate da vecchi¹¹⁶.

Inoltre, sempre nella prefazione de *La s-ciuptèda*, il poeta evidenzia l'imminente e irreversibile cambiamento del *modus vivendi* di quella data società, un cambiamento inteso come un vero e proprio processo di annichilimento a causa della repentina ripresa economica e dell'incombente pressione della modernità.

È un errore, secondo me, credere che il paesaggio che ci circonda sia quello di cent'anni fa. Per esempio: che nella nostra campagna si vedano ancora molti buoi è verissimo, ma fino a che punto si può dire che il bue fa parte del nostro paesaggio se i primi trattori gialli sono comparsi in qualche podere e i contadini si fermano a guardarli e la sera ne parlano? Con quale attenzione si può parlare adesso del bue?¹¹⁷.

In seguito, Guerra si fa forte di uno spiccato spirito antiborghese, rintracciabile nella tendenza al consumismo e al circondarsi di nuovi oggetti: «E quelle sedie a tubi che stanno sostituendo nei caffè le vecchie creazioni degli artigiani, quale contatto nuovo di simpatia verso l'oggetto standard, stanno creando? E i tubi al neon già apparsi nei primi locali del paese come stanno umiliando, ai nostri occhi, le gloriose lampadine!»¹¹⁸.

Nella raccolta si nota sin da subito un certo orientamento verso la descrizione cronachistica, documentaria, atta a rappresentare una vera e propria galleria di personaggi e situazioni. Il precedente riferimento ai buoi, ai cambiamenti del secondo dopoguerra e al conseguente processo di rifunzionalizzazione del mondo contadino, trova un esempio emblematico nella poesia *I bui*, all'interno della quale viene descritto un mondo popolare in dissoluzione.

I buoi

Andate a dire ai buoi che vadano via
che quello che hanno fatto, hanno fatto

¹¹⁶ Franco Brevini, *Sulla poesia di Tonino Guerra*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit., p. 33.

¹¹⁷ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., pp. 6-7.

¹¹⁸ Ivi, p. 7.

e vadano dove i topi
mangiano i velieri.

Piange il cuore a tutti, anche a me,
vedere che hanno lavorato delle migliaia d'anni
e adesso devono andar via a testa bassa
dietro la corda lunga del macello¹¹⁹.

Lo slancio vitale presente, valorizzato dall'uso di un imperativo in apertura, può essere letto come un desiderio di far rendere conto il lettore di un problema impellente, sintetizzabile con il simbolo del bue, millenario animale da soma, destinato a essere sostituito con mezzi agricoli più moderni. Guerra riesce in queste poesie a far coesistere il mito e la fantasia con tematiche più propriamente realistiche come la povertà, la disparità e le disuguaglianze sociali. Giuseppe Amoroso sintetizza i caratteri principali de *La s-ciuptèda* parlando in particolare dei personaggi descritti e delle modalità con cui Guerra vi si approccia.

E lo stesso campionario umano fatto di persone senza volto, immerse in un'aria di pesante immobilità, di creature sfinite, agonizzanti al fondo di un letto, di vecchie sfiorate dall'ombra della follia, di matti, affidati al ritratto ariosamente grottesco, di straccioni, di emarginati nella loro stravaganza incantata, riflette con maggiore chiarezza quel senso di stremato abbandono, di innocente demenzialità, di umiliazione e di delusa impotenza in cui si aggira l'ispirazione poetica di Guerra, che, vocato a cogliere le contraddizioni violente della società contemporanea, si arricchisce anche dei risentiti toni della denuncia civile¹²⁰.

Un altro esempio di vicinanza alle istanze sociali del tempo, a fronte di un repentino passaggio dalla coltivazione della terra al settore terziario, è rintracciabile nella poesia *La chiesa nuova*.

¹¹⁹ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., pp. 38-39.

¹²⁰ Giuseppe Amoroso, *Tonino Guerra*, in *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, a. 1, n. 1, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1979, p. 440.

La casa nuova

C'è l'anno che tutti pensano di farsi una casa
dietro, nel prato che si vede dalla finestra
e lo dicono alla morosa, di mettere a parte
una lira, due lire, tre lire al giorno...

Dopo cinque anni rompono il salvadanaio
e trovano i soldi che bastano per l'anello
e un cencio da mettersi addosso per lo sposalizio
che vanno a dormire in fondo a un corridoio
col letto che cigola e lo sentono dappertutto.

Qualche volta parlano ancora di farsi la casa:
pensano di vincere al lotto, ch  hanno sognato
un cavallo, un galantuomo che diceva di s  con la testa
e la gallina morta nel pollaio¹²¹.

Anche nella poesia *I nostri bambini* emerge la constatazione di una disparit  sociale a cui si cerca rimedio attraverso l'osservazione e la descrizione della parte pi  profonda del contesto. Da un punto di vista politico, nonostante alcuni riscontri nei componimenti, imperniati sulla denuncia di ineguaglianze e ingiustizie sociali, non risulta chiara la posizione politica del poeta, pi  determinato a descrivere e a testimoniare che a porsi apertamente in una data corrente¹²².

I nostri bambini

I nostri bambini di campagna
non conoscono bene l'italiano
ch  stanno tra noi nei campi
a raccogliere il fieno, il grano, il granoturco;

¹²¹ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., pp. 12-13.

¹²² Guerra in pi  di un'occasione si definisce «uomo di sinistra zen, una specie di comunista zen». Cfr. Gianfranca Lavezzi, Rossana Sacconi (a cura di), *“Nell'officina degli scrittori” con Arbasino, Corti, Fortini, Guerra e Pontiggia*, «Bollettino per biblioteche», n. 34, aprile 1989, p. 58.

i nostri bambini se vanno alla processione
sono degli angeli brutti
e non li vogliono mettere attorno al Signore;
ma i nostri bambini non sono pecorine
sono fatti di carne e d'ossa come i vostri¹²³.

Uno degli aspetti imprescindibili per Guerra è legato all'utilizzo del dialetto, necessario per la descrizione dell'universo legato alla terra. Sull'aspetto linguistico così Franco Brevini riprende il precedente discorso di Contini sull'efficacia del vernacolo nella descrizione di tipiche realtà rurali.

L'accentuazione della componente autobiografica è in essa sottolineata fino dal ricorso a un dialetto periferico come il santarcangiolese, con quel tanto di irsuto e barbarico che lo caratterizzava rispetto ai più consueti idiomi della Romagna centrale, un dialetto privo di tradizione letteraria, che contribuiva a porre subito il suo autore al di fuori della più tipica intemperia della tradizione romagnola¹²⁴.

La parlata santarcangiolese viene dunque reputata aspra, un linguaggio «irsuto e barbarico», geograficamente decentrato e periferico. Sulla resa del dialetto santarcangiolese in Guerra è esplicativa una riflessione di Gianni Fucci sulla musicalità e sul rapporto tra suono e immaginazione.

Io ritengo che la caratteristica più significativa del dialetto stia nel fatto che esso è una lingua che ha in sé le cose: il dialetto al momento stesso in cui dice la parola crea l'oggetto. Cioè se dico “madéun”, io sento il peso di questa cosa. “Mattone” in italiano è una parola che non rende. Tonino Guerra ha scritto una poesia bellissima, dal titolo *L'aria*, in cui, usando delle parole, che sono se vogliamo inadeguate, riesce a trasmettere il senso della leggerezza dell'aria. Dice: «L'aria l'è cla roba lizira», ecco che già qui con questo «lizira» denota l'etereo, si sente il ronzio delle zanzare; «ch'la sta da tonda la tu testa e la dvénta piò cèra quand che t'roid». Questo «cèra»,

¹²³ Tonino Guerra, *La s-ciupètèda*, cit., pp. 30-31.

¹²⁴ Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 259.

va verso la luce, contiene la luce, il rischiararsi, il bagliore che dà un lampo d'illuminazione. Queste cose ritengo che si possano esprimere solo in dialetto¹²⁵.

Come suddetto, già a partire dal lager Guerra utilizza il dialetto nei suoi componimenti. Nel diario di Strocchi, in data 10 febbraio 1945, è riportato un brano in cui l'autore della memoria trascritta riporta un componimento di Guerra.

Io e Tonino, da qualche settimana, scrivevamo con grande fervore in dialetto romagnolo e la sera leggevamo ciò che avevamo scritto e facevamo le critiche del caso con grande semplicità e sincerità. C'illudevamo in questo modo di vivere nella nostra pianura soleggiata, dominata da colli a noi così familiari:

*che, 'd nota, la Rumagna la va in fom
la diventa zil, e' zil dal noti beli,
e San Maren l'è una campana ad steli
che, insen a e' car, la specca tra ch'j'èt lom.*

*di notte la Romagna va in fumo
diventa cielo, cielo di notti belle
e San Marino è una cappa di Stelle
che insieme al carro, spicca fra gli altri numi.*

Così terminava una delle ultime poesie di Tonino¹²⁶.

In questa poesia emerge nuovamente il discorso precedentemente affrontato a proposito del rifugiarsi nei ricordi legati ai luoghi di provenienza, favoriti e sostenuti da un'ostinata ricerca di immagini poetiche scaturite da situazioni quotidiane. L'utilizzo del dialetto è per Guerra imprescindibile nell'economia delle descrizioni delle realtà contadine, nonostante i comprensibili limiti dal punto di vista editoriale, causa la difficile comprensione in un pubblico extraterritoriale, sebbene diversi poeti dialettali abbiano adottato una simile soluzione¹²⁷. Ciò che Guerra intende raccontare è una realtà ai

¹²⁵ Gianni Fucci, *Un'idea della poesia*, in Gabriele Della Balda, *L'esperienza poetica di Gianni Fucci e la tradizione della poesia romagnola*, Tesi di laurea presso l'Università degli Studi di Urbino, relatore Prof.ssa Tiziana Mattioli, a.a. 2006-2007, p. 212.

¹²⁶ Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 135.

¹²⁷ Si pensi ad esempio al gradese adottato da Biagio Marin, al friulano di Novella Cantarutti, al bergamasco di Giacinto Gambirasio o al tursitano di Albino Pierro. Su quest'ultimo si veda l'esaustivo saggio: Luigi D'Amato, *Le parole ritrovate. Una lettura di Albino Pierro*, Venosa, Edizioni Osanna, 1993.

margin, diseredata e scarna e proprio il dialetto si presta in maniera idonea alla rappresentazione realistica del mondo contadino romagnolo. Anche Gianni Rodari, in una recensione a *La s-ciuptèda*, sostiene la tesi sull'importanza del vernacolo.

Per Antonio Guerra la scelta del dialetto non significa la scelta di ambizioni “minori”, ma del mezzo espressivo più adatto a rappresentare un determinato paesaggio geografico ed umano” (sono sue parole), una certa realtà: in questo caso, la realtà della vita di un vecchio quartiere di Santarcangelo, con le sue storie di uomini, di animali, di cose, con i sogni, i discorsi, i gesti e le speranze della gente, che la fantasia e l'amore del poeta trasformano in materia di poesia¹²⁸.

L'origine del dialetto, come deducibile dalle testimonianze orali del poeta, nasce all'interno del lager di Troisdorf. La maggior parte dei prigionieri a cui declamava i componimenti non conosceva che quella forma linguistica; inoltre, per tutti i prigionieri provenienti dal territorio romagnolo il dialetto santarcangiolese rappresentava l'idioma materno, la lingua della propria famiglia, propria infanzia, che diventa dunque «lingua-rifugio»¹²⁹ – come definita da Franco Brevini – per tenersi stretti alla propria identità durante la barbarie in corso. Nel 1953, sulla rivista «Il Belli», Pier Paolo Pasolini domanda a Guerra il motivo di questa scelta linguistica all'interno delle sue produzioni: «Mi pare che il dialetto sia più aderente a quello che voglio dire. Lo sento molto di più. Contribuirà anche il fatto che fin da piccolo ho sempre pensato in dialetto, mia mamma mi ha sempre parlato in dialetto e tutta la gente mi ha raccontato le sue storie e le sue pene in dialetto»¹³⁰. Dalla risposta emergono motivazioni legate sia a un certo retaggio culturale sia di tipo utilitaristico, in quanto il vernacolo si rivela funzionale ad esprimere determinati contenuti.

Come riportato da Andrea Montemaggi¹³¹, il primo riconoscimento a una poesia di Guerra risale all'estate del 1950: il Comune di Cattolica organizza in quell'occasione il Premio Cattolica, premio nazionale di poesia dialettale indetto dalla rivista «Il Calendario del

¹²⁸ Gianni Rodari, *La s-ciuptèda di Santarcangelo*, «l'Unità», 3 febbraio 1950.

¹²⁹ Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 258.

¹³⁰ Tonino Guerra, *Risposta a tre domande di Pier Paolo Pasolini*, «Il Belli», a. 2, n. 2, maggio 1953, p. 45.

¹³¹ Si rimanda a Andrea Montemaggi, *I primi passi nella poesia di Tonino Guerra*, «Ariminum», n. 118, Rimini, Rotary Club, gennaio-febbraio 2014, pp. 48-49.

Popolo», con una giuria presieduta dal critico Luigi Russo – critico letterario candidato come indipendente nelle liste del Partito Comunista nelle elezioni del 1948 – e composta da Eduardo De Filippo, Antonello Trombadori e Salvatore Quasimodo. Il concorso viene vinto da Giovanni Mei per la poesia *Su pitzinnu mutiladu* [*Il bambino mutilato*] mentre Pasolini si aggiudica il secondo premio¹³², in un periodo di poco successivo proprio alla sua espulsione dal Partito Comunista¹³³. Ad aggiudicarsi il premio “Emilia” è invece Guerra – per le poesie *Prèst arivarà la primavéra*¹³⁴ e *La lètra*¹³⁵ – con una motivazione espressa da De Filippo: «Mi pare che il Guerra abbia scoperto un’intimità universale con dei mezzi semplicissimi, con delle parole semplici, vere: ecco perché esse fanno paura. Ha cantato l’inconfessabile: ecco perché la sua poesia è universale. Quante mogli e quante madri hanno ricevuto lettere così»¹³⁶. Interessante anche evidenziare questo incontro tra Guerra e Pasolini: sarà proprio quest’ultimo uno tra i suoi primi sostenitori e ammiratori, come evidenziato nella precedentemente menzionata lettera a Contini¹³⁷. Del 1954 è invece la pubblicazione di *È Luneri*¹³⁸, che contiene tutte le poesie pubblicate nelle prime due raccolte più una sezione con lo stesso titolo del libro, nella quale sono presenti altri dieci componimenti poetici¹³⁹. Voglioso di dare spazio alla propria spinta creativa, Guerra si destreggia tra invenzione poetica e costruzione narrativa, dando vita a un caso di bilinguismo tra due forme espressive differenti: il santarcangiolese e l’italiano.

¹³² Per il componimento in dialetto friulano *Il testament Coràn* contenuto nella raccolta *Dov’è la mia patria*, Casarsa, Edizioni dell’Academiuta, 1949.

¹³³ Cfr. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978.

¹³⁴ Poesia poi pubblicata sul periodico «Emilia», II, n. 10, settembre 1950, pp. 10-11.

¹³⁵ Entrambe le poesie si trovano in Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., pp. 36-37; 40-41.

¹³⁶ Andrea Montemaggi, *I primi passi nella poesia di Tonino Guerra*, «Ariminum», n. 118, Rimini, Rotary Club, gennaio - febbraio 2014, p. 49.

¹³⁷ Si vedano Pier Paolo Pasolini, *Voci della Romagna*, «Il Lavoro Nuovo», Genova, 14 febbraio 1950 ma soprattutto Pier Paolo Pasolini, Mario Dell’Arco (a cura di), *La poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma 1952, la prima antologia nazionale, regione per regione, incentrata sulla poesia dialettale. Per approfondimenti sulla critica di Pasolini alle poesie di Guerra si rimanda al paragrafo successivo. Per un opportuno confronto tra i due approcci alla poesia dialettale si rimanda invece al capitolo *La parola e la maschera* in Franco Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 257-292.

¹³⁸ Tonino Guerra, *È Luneri* [*Lunario*], Rimini, Benedetto Benedetti Editore, 1954.

¹³⁹ Nel 1972 esce invece il volume *I bu*, Milano, Rizzoli, 1972 – con l’introduzione di Gianfranco Contini e la trascrizione in lingua di Roberto Roversi – che contiene le sei sezioni già presenti nel libro *È Luneri* [*Il lunario*] più una settima sezione di poesie, intitolata *Èultum vérs* [*Gli ultimi versi*] per un totale di sessantaquattro componimenti poetici. Sul volume de *I bu* si rimanda all’interpretativo saggio di Alfredo Stussi, *Analisi linguistico-stilistica de «I bu»*, in *Lingua, dialetto, poesia*, cit., pp. 39-52.

1.1.3 I due “Gettoni” e il trasferimento nella capitale

In una lettera inviata a Tito Balestra, con timbro postale recante la data 19 maggio 1947, Guerra dichiara: «Come vedi cerco di portare in italiano tutto il mio mondo dialettale. E sono abbastanza soddisfatto. Le poesie, continuo a farle in dialetto perché ti assicuro che l'italiano è una merda in confronto»¹⁴⁰. Al di là del commento colorito, grazie a queste parole veniamo a conoscere della doppia attività dello scrittore a quest'altezza cronologica: la poesia in dialetto e la narrativa in italiano.

Una delle prime figure a indirizzarlo verso questa riconversione linguistica è Cesare Zavattini. Già a partire dal 1949 quest'ultimo avvia con un carteggio con Guerra, mettendolo in contatto con autori, critici e artisti di vari campi¹⁴¹. Uno dei primi scambi è una lettera in cui il Zavattini commenta *Le cavallette*¹⁴², un racconto ricevuto da Guerra.

Non mi ricordo perché lei me l'ha dato: per un editore o per il cinema? Me lo dica. Per un editore, sarei felice di farlo leggere a Bompiani. Ma Lei non ha bisogno di commendatizie di sorta e avrà già il suo bravo editore. Per il cinema cominciano i guai: crede Lei che ci sia un produttore o un regista in grado di trovare interessante tutto quello che succede nel Suo libro? Sarebbe un piccolo miracolo, anche se il cinema sempre di più si avvia a raccontare quelle cose che una volta si chiamavano piccole. (Lei sa che la mia idea fissa è proprio questo, ecco la ragione per la quale il Suo libro me lo sono visto passare davanti come un film e mi divertivo e bastava un movimento del capotreno perché stessi col fiato sospeso)¹⁴³.

¹⁴⁰ Luca Cesari (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, cit., p. 157.

¹⁴¹ Con lo scrittore di Luzzara Guerra co-sceneggerà svariati film negli anni a venire: *Uomini e lupi* (1957) di Giuseppe De Santis e tre progetti diretti da Vittorio De Sica: *Matrimonio all'italiana* (1964) – con la collaborazione di Renato Castellani, Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi; *Amanti* (1968), insieme a Brunello Rondi, Ennio De Concini e lo stesso De Sica; *I girasoli* (1970), con Georgij Mdivani. Il carteggio tra Guerra e Zavattini – consistente di tredici lettere e attualmente conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia – è stato recentemente pubblicato a cura di Guido Conti: si veda il capitolo *Il carteggio Zavattini-Guerra*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra e la favola*, cit., pp. 161-191. Si veda anche il corposo campionario di documenti in Guido Conti, *Zavattini a Milano, 1929-1939. Letteratura, rotocalchi, radio, fotografia, editoria, fumetti, cinema, pittura*, Voghera, Libreria Ticinum Editore, 2019.

¹⁴² Racconto che confluirà nel 1952 nel romanzo *La storia di Fortunato*, Torino, Einaudi, 1952, nella collana enaudiana diretta da Elio Vittorini «I Gettoni», presso la quale nel 1956 pubblicherà anche *Dopo i leoni*.

¹⁴³ Lettera di Zavattini a Guerra datata 11 febbraio 1950, in Archivio Zavattini, Carteggi, G 569. Il documento è stato pubblicato in Guido Conti, *Il carteggio Zavattini-Guerra*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra e la favola*, cit., p. 177.

La perplessità di Zavattini circa la natura dell'opera – se sia un soggetto per il cinema oppure un romanzo – è di per sé esplicativa bene l'inclinazione alla prosa di Guerra. Inoltre emerge anche una certa attenzione di Zavattini per i giovani autori esordienti. Dalle parole della missiva è inoltre possibile immaginare una richiesta del santarcangiolese circa la possibilità di veder trasformato il suo racconto in un film, ricevendo però una risposta negativa. L'intercessione di Zavattini con Valentino Bompiani è testimoniata anche da una lettera del santarcangiolese a Tito Balestra, il cui timbro postale reca la data 23 maggio 1950: «Del mio racconto *Le cavallette* non so più niente. Zavattini l'ha raccomandato caldamente a Bompiani il quale aveva promesso di leggerlo. È passato già molto tempo e nessuno si fa vivo. La mia situazione a Santarcangelo è ancora la stessa»¹⁴⁴. Un paio di mesi dopo giunge un riscontro non proprio incoraggiante da parte di Zavattini, il quale gli fornisce una serie di consigli sulla struttura.

Caro Guerra, speravo di darti una buona notizia e invece non te la do. Bompiani mi ha fatto sapere che *Le Cavallette* gli sembrano un po' magre, e per quanto la scrittura sia molto accurata e di tono felicemente uniforme va spesso nell'impersonale. [...] Con Bompiani io vado molto d'accordo, ci siamo trovati tante e tante volte d'accordo sugli scrittori; qualche volta no, ed ecco una di queste volte. Penso che un libro come *Le cavallette* abbia necessità di essere lungo, corposo, lo vedo come un libro di 300 o 400 pagine. Le sue qualità hanno bisogno di spazio per essere viste completamente¹⁴⁵.

Parallelamente alla scrittura in dialetto e in italiano, nonché ai tentativi di trovare fortuna editoriale, Guerra si cimenta anche nel disegno. Nel 1952, il docente di storia Fabio Cusin – professore universitario di storia a Urbino¹⁴⁶ – lo chiama a collaborare al proprio libro sulla storia della città di Trieste, chiedendogli una serie di illustrazioni¹⁴⁷. Nelle figure realizzate a china da Guerra è possibile riscontrare una massiccia dose di ironia, con

¹⁴⁴ Tonino Guerra, lettera a Tito Balestra, timbro postale del 23 maggio 1950. Il documento è stato pubblicato in Luca Cesari (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, cit., p. 161.

¹⁴⁵ Lettera di Zavattini a Guerra datata 14 luglio 1950, in Archivio Zavattini, Carteggi, G 569/11. Il documento è stato pubblicato in Guido Conti, *Il carteggio Zavattini-Guerra*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra e la favola*, cit., p. 183.

¹⁴⁶ Come si evince dal libretto universitario di Guerra relativo al secondo anno di corso in Pedagogia presso l'Università di Urbino, in BCBSR, Fondo Tonino Guerra, Documentazione Università degli Studi Carlo Bo di Urbino, f. 2.

¹⁴⁷ Fabio Cusin, *Venti secolo di bora sul Carso e sul Golfo*, Trieste, Edizioni Gabbiano, 1952.

didascalie e titoli che vanno a dissacrare e ad alleggerire la carica drammatica delle vicende storiche, un'attitudine che emergerà successivamente anche nell'analisi dei suoi componimenti. In una lettera indirizzata a Tito Balestra, collocata da Luca Cesari intorno al 1952, Guerra conferma l'impegno preso con Cusin aggiungendo dettagli circa l'insoddisfazione provata nella sua permanenza a Santarcangelo: «In questo periodo sono molto abbattuto. Sto preparando una quarantina di illustrazioni per il libro di Cusin. Sono cose abbastanza simpatiche. Ma stare a Santarcangelo ormai mi rompe le palle. L'inverno è terribile in questi nostri paesi di campagna. Spero di cominciare al più presto il romanzo di cui ti ho sempre parlato»¹⁴⁸.

L'interesse verso la pittura, dagli acquerelli alle illustrazioni a china, unitamente alla voglia di mettersi in gioco e di sfuggire al tedio della vita in provincia, lo porta a collaborare per la rivista «Il Caffè Politico e Letterario»¹⁴⁹, con vignette satiriche, «nella quale pubblica disegni in tre numeri (nn. 10 e 12 del 1955 e n. 1 del 1956)»¹⁵⁰. Simonetta Nicolini afferma che le collaborazioni pittoriche di Guerra coinvolgono altri due periodici di stampo umoristico: «Candido» e «Travaso delle idee»¹⁵¹. La propensione del poeta alla pittura, sin da giovanissimo, è provata anche dalla seguente testimonianza di Strocchi, risalente al 18 dicembre 1944: «Passa la giornata dipingendo in una baracca alla periferia della fabbrica e i tedeschi fanno a gara per comperare la sua produzione artistica»¹⁵².

Nel Fondo Elio Petri a Torino¹⁵³ è presente un'altra traccia dell'approccio al disegno di Guerra, in particolare all'interno del materiale relativo alla lavorazione di *Roma ore 11* (1952, Giuseppe De Santis): si tratta di uno schizzo a penna di Guerra nel fascicolo denominato *Il fatto*, sunto della cronaca del crollo avvenuto a Roma il 15 gennaio 1951,

¹⁴⁸ Tonino Guerra, lettera a Tito Balestra, timbro postale del 23 maggio 1950. Il documento è stato pubblicato in Luca Cesari (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, cit., p. 163.

¹⁴⁹ Cfr. Anna Busetto Vicari, «Il Caffè» di Giambattista Vicari, «Cartevive», n. 2, 1996, pp. 22-27; Giovanna Tommasello, «Caffè» di Giambattista Vicari, indice analitico, Roma, Bulzoni, 1996.

¹⁵⁰ Rita Giannini, *Cronologia*, in Tonino Guerra, *L'infanzia del mondo*, cit., p. CLXXXIX.

¹⁵¹ Cfr. Scheda biografica di Tonino Guerra in Simonetta Nicolini, (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., pp. 129-130.

¹⁵² Giocchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 113.

¹⁵³ Fondo Elio Petri, Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Per approfondire il materiale ivi presente si rimanda a: Paola Petri Pegoraro (a cura di), *Lucidità inquieta: il cinema di Elio Petri*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2007, catalogo della mostra *Lucidità inquieta. Il cinema di Elio Petri*, Torino 14 settembre-4 novembre 2007, Museo Nazionale del Cinema, Mole Antonelliana, Torino. Nel catalogo in questione è stata infatti pubblicata una parte della collezione presente nel Fondo Petri.

episodio al centro del film. Il materiale di sintesi consiste di quattro fogli dattiloscritti (il foglio 2 risulta mancante) con correzioni manoscritte a penna da Petri (fig. 1)¹⁵⁴.



Fig. 1 Su concessione dell'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino - Fondazione Maria Adriana Prolo. Divieto di riproduzione. Fondo Elio Petri: ELPE0001.

Il disegno di Guerra risulta esplicativo per la sua capacità sintetica e per la componente dissacratoria, tipica di tutta la sua produzione. Situato alla fine del fascicolo, esso raffigura due coppie: la prima si tiene per mano; la seconda è formata da un uomo che cinge con un braccio le spalle di una donna. I contorni del corpo di quest'ultima risultano però essere soltanto tratteggiati, proprio a evidenziare la sua natura eterea, probabile riferimento alla donna realmente deceduta durante il crollo. Su questa attività coeva alla scrittura, Guerra dichiara: «Mi piaceva giocare sulle vicende storiche con ironia, sia le immagini che ho realizzato con la penna che le frasi o i titoli erano una sorta di divertimento scherzoso»¹⁵⁵.

¹⁵⁴ AMNC, Fondo Elio Petri: ELPE0001.

¹⁵⁵ Rita Giannini, *Con la poesia alle spalle. Dialogo con Tonino Guerra pittore*, in Luca Cesari (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, cit., pp. 38-39.

Manuela Ricci parla proprio di un'influenza da parte di alcune frequentazioni tra fine anni Quaranta e inizio anni Cinquanta: «forse ispirato dagli amici artisti, in particolare Moroni, Vespignani e Bernardi, cui forse per un certo periodo si sentì anche più legato che ai solidali scrittori, Guerra ha sempre praticato segno grafico e pittura, in particolare la tecnica del pastello»¹⁵⁶. Nel catalogo *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis* Luca Cesari attesta che, dal contatto epistolare con Zavattini tra il 1951 e il 1953, Guerra tenta anche la strada dell'illustratore di periodici, come ad esempio «Epoca», proprio grazie all'intercessione del luzzarese¹⁵⁷:

Roma, 14 aprile 1951

Caro Tonino, Alberto Mondadori mi ha mandato questi disegni perché non li giudica adatti a “Epoca”. Ti confesso che lo avevo previsto, ma glieli ho mandati lo stesso per il timore che ti dispiacesse che io non glieli mandavo. Essi sono molto spiritosi e pieni d'umore, ma non hanno la grafia, diciamo così, adatta a un settimanale per il grande pubblico. Bisogna sopportare le proprie qualità¹⁵⁸.

Parallelamente all'attività di insegnante, scrittore e disegnatore Guerra inizia a collaborare con riviste come «La Fiera Letteraria», «Il Nuovo Corriere», «Il Caffè», scrivendo recensioni, poesie e racconti¹⁵⁹. All'inizio degli anni Cinquanta, questo suo fervore produttivo ben si lega ad un periodo in cui il romanzo in Italia vive una serie di sperimentazioni, con maggiore avvicinamento al realismo e all'analisi di determinate realtà sociali e politiche. All'interno del dibattito tra la funzione dell'intellettuale e del

¹⁵⁶ Manuela Ricci (a cura di), *E' circol de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., p. 18. Per approfondire il rapporto tra Guerra e la pittura si vedano i seguenti cataloghi: Gabriello Milantoni, *I pastelli di Tonino Guerra*, «Il Titolo», n. 12, dicembre 1984; Marco De Santi, *Haiku a pastelli*, in *Tonino Guerra*, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., pp. 69-73; Armando Ginesi, *Il colore della poesia*, in *Tonino Guerra*, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., pp. 74-78; *Il Giardino Pietrificato*, Rimini, Ramberti, 2001; Bertrand Marret (a cura di), *Tonino Guerra poeta pittore*: MAR Museo d'arte della città di Ravenna, 26 giugno-25 luglio 2010, Valgimigli, Faenza (RA) 2010; Cesari Luca (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, Baskerville, Bologna 2014; Giannini Rita, *Tonino Guerra. Poesie nel Paesaggio*, Rimini, Ramberti, 2005; Sgarbi Elisabetta (a cura di), *Omaggio a Tonino Guerra. Artista totale*, Antica chiesa di San Barnaba in Bondo, 26 luglio – 28 settembre 2014, Bondo, Studio d'Arte Zanetti, 2014.

¹⁵⁷ Cfr. Luca Cesari, *Viaggio con i pittori*, in Luca Cesari (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, cit., pp. 32-37.

¹⁵⁸ Ivi, p. 182.

¹⁵⁹ Rita Giannini, *Cronologia*, in *Tonino Guerra, L'infanzia del mondo*, cit., p. CLXXV. Del 1948 è la pubblicazione del suo racconto *Il cacciatore Franz Weber*, «La Fiera Letteraria», a. III, n. 40, 26 dicembre 1948, p. 3. Il racconto è presente, seppur parzialmente riadattato nella forma e nel contenuto, anche in *Tonino Guerra, L'uomo parallelo*, Milano, Bompiani, 1969.

ruolo del romanzo nella società del secondo dopoguerra spicca la figura dello scrittore Elio Vittorini, il quale pianifica e cura la collana einaudiana denominata “I gettoni” a partire dal 1951¹⁶⁰. Il debutto assoluto di Guerra come romanziere avviene l’anno seguente, con la pubblicazione de *La storia di Fortunato*¹⁶¹. Con Vittorini lo scrittore ha in comune l’ottica proletaria, rispetto alla più diffusa tendenza borghese: per Cesare Garboli «l’humour contadino di Guerra, se da una parte s’imparenta a Zavattini, dall’altra deve forse qualcosa anche alla mitologia periferica dell’autore della *Conversazione*»¹⁶². Il testo è suddiviso in tre sezioni intitolate *Le cavallette*, *I coniugi Martini* e *La casa nuova*; le vicende ruotano attorno alla figura di Fortunato e della sua famiglia, alla ricerca di una stabilità economica nella Sardegna del secondo dopoguerra. Dopo un iniziale viaggio in treno dal nord dell’isola fino a Cagliari, i protagonisti stringono amicizia con i nuovi vicini di casa, i Martini. Dopo una serie di vicissitudini finalmente Fortunato riuscirà a garantire ai suoi familiari un alloggio dignitoso e cominciare così una nuova vita. Gualtierio De Santi scorge nella tripartizione del testo tre diverse angolazioni, «con personaggi che entrano in scena per poi sparire, a riprova della libertà e padronanza creativa»¹⁶³. La genesi del romanzo ha inizio presumibilmente durante l’estate del 1950, se ci si basa sul carteggio intrattenuto da Guerra con Vittorini e due suoi collaboratori in sede redazionale: Natalia Ginzburg e Italo Calvino. In una missiva inviata a Guerra il 28 novembre 1950, la scrittrice loda le sue doti narrativi evidenziando la questione della parzialità del racconto.

Caro Guerra, ho letto il suo manoscritto *Le cavallette*, molto bello davvero. Ma è tutto o ce ne ha mandato solo una parte? Finisce proprio lì, al capitoletto 6 della seconda parte? Ci scriva se finisce proprio lì. [...] Certo è molto bello, e si legge d’un fiato: e mi sembra che riveli delle grandi doti narrative. Aspetto di sapere da Lei se finisce lì. E mi dica anche se ha scritto altre cose; e se Le ha scritte ce le mandi da leggere¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Per approfondimenti si veda Vito Camerano, Raffaele Crovi, Giuseppe Grasso (a cura di), *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007, 3 voll.

¹⁶¹ Tonino Guerra, *La storia di Fortunato*, Einaudi, Torino 1952, quattordicesimo titolo della collana.

¹⁶² Cesare Garboli, *I sogni matti di Tonino Guerra*, «La fiera letteraria», a. XLII, n. 29, 1967, p. 20.

¹⁶³ Gualtierio De Santi, *I due “Gettoni”*, in Tonino Guerra. *Poesia e Letteratura*, vol. 2, cit., p. 14.

¹⁶⁴ Natalia Ginzburg, Archivio Einaudi. Dattiloscritta (copia). Il documento è stato pubblicato in Vito Camerano, Raffaele Crovi, Giuseppe Grasso (a cura di), *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007, vol. I, p. 495.

Nel brano riportato è presente il riferimento a *Le cavallette* – menzionato in precedenza da Zavattini – il cui commento circa la brevità e l'incompletezza del testo è analogo al giudizio espresso qui da Ginzburg. Inoltre, entrambi concordano sulle potenzialità espressive e stilistiche della scrittura. Calvino invece è più tiepido nel giudizio delle varie stesure giunte alla sua attenzione, come si evince da una lettera indirizzata a Vittorini e datata 29 febbraio 1952: «Ho letto invece il Guerra. Il mio parere è positivo. La terza parte è un po' inconsistente. Le altre due sono molto buone. È uno che non sa sviluppare una storia. Fissa una situazione, rifinisce tutti i particolari e continua così, sul "fermo" (non per niente fa il pittore), a scoprire particolari sempre più minuti. Perciò non sa finire»¹⁶⁵. Calvino coglie nella scrittura di Guerra forti problematiche legate alla struttura del romanzo in questione nonché della sua capacità di scrittura tout court intesa. Lo stesso aspetto viene colto anche da Giuliano Manacorda, che parla di «fiato corto»¹⁶⁶ e da Giuseppe De Robertis, che dichiara sul romanzo: «Comincia con un "allegro", ed è forse la riuscita più originale; seguita con una specie di intermezzo, che però risente dell'umore e dello scatto della prima parte; e tenta infine nella terza un'analisi e ricerca, con figure a contrasto, e significati e simboli, sovente niente altro che pretesti»¹⁶⁷.

Dopo i precedenti cenni legati alla sinossi di *La storia di Fortunato*, emerge la questione dell'ambientazione sarda, un'area remota il cui contesto bucolico e contadino – a proprio modo simile a quello romagnolo presente ne *La s-ciupràda* – fa da sfondo ai tentativi del protagonista di raggiungere due principali obiettivi: il lavoro e la casa. Il protagonista rappresenta la classe operaia che tenta di risollevarsi con dignità facendosi valere di fronte alle ingiustizie. Si veda il seguente passaggio estrapolato dalla prima pagina del romanzo, in un momento in cui il treno che lo sta portando nel capoluogo è fermo in una stazione e Fortunato ne approfitta per risolvere una questione con il capotreno legata alla logistica.

– Senta capo, – disse Fortunato; – io con la mia famiglia non resistiamo più nel carro bestiame.

¹⁶⁵ Italo Calvino, Archivio Einaudi. Dattiloscritta (copia). Il documento è stato pubblicato in Vito Camerano, Raffaele Crovi, Giuseppe Grasso (a cura di), *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007, vol. I, p. 499.

¹⁶⁶ Giuliano Manacorda, *La narrativa italiana nel biennio 1950-52*, «Società», a. VIII, n. 4, Einaudi, 1952, p. 714.

¹⁶⁷ Giuseppe De Robertis, *Due "gettoni"*, «Il Nuovo Corriere», Firenze, 25 settembre 1952.

- Perché?
- Siamo stretti come sardine e se continua così, è una cosa che toglie il respiro.
- E io che ci posso fare?
- Quelli là, invece, sono in paradiso, – aggiunge Fortunato indicando il vagone di seconda classe.
- I signori hanno pagato molto di più.
- Va bene, ma non potremo mica stare come bestie¹⁶⁸.

Questo dialogo serrato, scevro da descrizioni ambientali, è già di per sé esplicativo sulla condizione economica del viaggiatore ma soprattutto sul suo carattere, deciso a far valere le proprie ragioni quando si tratta di preservare la dignità. I colloqui con il capotreno saranno molteplici durante il viaggio, provando anche la sua determinazione a risollevarsi da una condizione non vantaggiosa. Ciò che inoltre emerge nel libro è l'attenzione alla dimensione quotidiana, minimale, ordinaria, con focalizzazioni sui piccoli gesti, descrizioni accurate e una pressoché totale assenza di avvenimenti significativi sul piano dell'intreccio. Nel passaggio dalla poesia dialettale al racconto vengono preservate caratteristiche come l'immediatezza e la cura nell'osservazione dei dettagli. Diversi anni prima del suo esordio da sceneggiatore, il critico Mario Spinella in questi termini avanza l'ipotesi di una responsabilità e di un'influenza del cinema nella costruzione del romanzo in oggetto:

Insieme, però, il metodo narrativo del Guerra rivela una consumata sapienza e modernità: forse la suggestione di presentare il suo personaggio in tre diversi racconti, e da angoli visuali sempre nuovi, gli proviene dal cinema. Ma sempre più il cinema va affermandosi come scuola di stile, e le sue suggestioni su scrittori sensibili al problema di individuare forme nuove di narrativa sono ormai un luogo comune dei nostri tempi¹⁶⁹.

Nel brano che segue, estrapolato dalla seconda parte del romanzo, l'autore si dilunga in una serie di dettagli per descrivere un gesto quotidiano e ininfluyente come quello di un risveglio in piena notte.

¹⁶⁸ Tonino Guerra, *La storia di Fortunato*, Einaudi, Torino 1952, p. 13.

¹⁶⁹ Mario Spinella, *La storia di Fortunato di Antonio Guerra*, «Emilia», ottobre 1952, p. 264.

Stavolta gettò giù i piedi dal letto perché sapeva che doveva fare qualcosa d'importante. Con gli occhi chiusi, si mise in ginocchio sullo scendiletto e cercò tastoni le ciabatte. Ne trovò una a portata di mano e l'altra era tanto lontana che dovette distendersi sul pavimento. Adesso cominciò a camminare appoggiando una mano sulla sponda del letto; arrivò alla porta e fece i dodici scalini uno alla volta, pesantemente. In cucina accese la luce e i suoi occhi si riempirono di spilli acutissimi. Sulla tavola brillava il bicchiere col quale aveva preso il bicarbonato e il rubinetto del lavandino gocciolava. Allora gli parve che fosse venuto a bere. Prese il bicchiere e lo mise sotto il rubinetto. Capì che era pieno quando l'acqua cominciò a traboccarli sulle mani. Bevve e tornò a letto¹⁷⁰.

Questa riproposizione di immagini dettagliate, insieme ad una spiccata predisposizione della rappresentazione dello spazio e degli oggetti, sembra già prefigurare una tendenza alla scrittura cinematografica. Si veda anche l'incipit della seconda parte del romanzo, *I coniugi Martini*: «Fare la storia dei coniugi Martini dal giorno che si sposarono fino all'occupazione alleata della Sardegna, quando dovettero lottare per non avere dei sinistrati in casa, sarebbe una cosa troppo lunga. Accontentiamoci di incominciare da una giornata di giugno del millenovecentoquarantasei: una domenica»¹⁷¹. L'utilizzo di un intervento in prima persona del narratore – quasi una sorta di voice over cinematografica – nonché il ricorso al flashback per presentare il passato dei due personaggi, sono caratteristiche che porterebbero a definire questa prova narrativa come un apprendistato per il futuro mestiere di sceneggiatore.

Nel maggio del 1956 ha invece luogo la pubblicazione di *Dopo i leoni*¹⁷², il secondo romanzo di Guerra pubblicato sempre nella collana Einaudi «I gettoni». La genesi sembra risalire addirittura a tre anni prima, come testimoniato da una lettera inviataagli di Vittorini e datata 30 marzo 1953: «Caro Guerra, a che punto è col Suo nuovo libro? [...] Forza, Guerra. Lei ha più numeri di tutti, tra i giovani dei “Gettoni”, e deve riuscire, stavolta, a mostrarli»¹⁷³. Il commento del critico e scrittore presuppone, con il termine «stavolta»,

¹⁷⁰ Tonino Guerra, *La storia di Fortunato*, Torino, Einaudi, 1952, pp. 55-56.

¹⁷¹ Ivi, p. 49.

¹⁷² Tonino Guerra, *Dopo i leoni*, Torino, Einaudi, 1956.

¹⁷³ Vito Camerano, Raffaele Covi, Giuseppe Grasso (a cura di), *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007, vol. I, p. 500, brano riportato anche in Giuseppe Lupo, *Il carteggio Guerra-Vittorini*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit., p. 60.

un implicito riferimento al romanzo precedente, probabilmente non pienamente soddisfacente dal punto di vista critico. Anche da un punto di vista numerico, se le pagine del primo sono centoventidue in questa pubblicazione ce ne sono trecentodieci.

Il contesto storico in cui la vicenda di *Dopo i leoni* è ambientata coincide con l'ultimo periodo del conflitto bellico e il successivo dopoguerra, in una società romagnola a metà strada tra le macerie dei bombardamenti e le difficoltà della ricostruzione. Nel risvolto di copertina del libro così Vittorini presenta l'autore: «Antonio Guerra, trentacinque anni, maestro elementare, soldato, deportato, romagnolo delle terre tra Rimini e Forlì in cui la gente non ha mai fissa dimora, oggi anche un po' romano e cinecittadino per giunta, è noto dal '46 come uno dei migliori poeti dialettali dei nostri giorni»¹⁷⁴. La frase «oggi anche un po' romano e cinecittadino» si riferisce al suo trasferimento nella capitale risalente a pochi anni prima: per una serie di esigenze professionali legati a collaborazioni cinematografiche, a partire dal 1952 Guerra fa spesso la spola tra Santarcangelo e Roma ma la necessità di essere spesso lì lo convince, nel 1953, a trasferirvisi stabilmente, come si vedrà nel dettaglio più avanti.

Al centro di *Dopo i leoni* il protagonista Carlo, disoccupato e orfano di padre, che vive con la madre a Santarcangelo di Romagna. Il giovane è alla costante ricerca di un posto nella società e di una sistemazione lavorativa. Nel corso della vicenda si troverà a vivere due principali relazioni sentimentali: quella con Susanna – con cui condivide la medesima estrazione sociale – e quella con Graziella, una disinibita ragazza borghese. Sempre nel risvolto di copertina, Vittorini elogia la capacità descrittiva di Guerra e l'aderenza alla realtà storica rappresentata.

Si è immedesimato con l'irrequietezza sentimentale tipica della gioventù senza mestiere né classe del dopoguerra, e l'ha esposta fase per fase, dalle sue prime manifestazioni tra le calamità e i gesti collettivi, i “prodigi” del tempo di guerra, fino alla distensione più o meno persuasa che sembra trovare riversandosi nella più vasta irrequietezza (economica, sociale) delle masse popolari¹⁷⁵.

Secondo lo studioso Renato Bertacchini, il titolo del romanzo allude al faticoso ritorno alla normalità dopo gli spettri della guerra, dunque al primo tentativo di riorganizzazione

¹⁷⁴ Elio Vittorini, risvolto di Tonino Guerra, *Dopo i leoni*, Einaudi, Torino 1956.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

delle comunità¹⁷⁶. Nel romanzo stesso si menziona il riferimento ai felini e al nuovo status verso cui la società sta protendendo all'indomani della Liberazione.

Si avvertiva un grande senso di leggerezza e di attesa, perché sembrava che ormai non ci fossero più i direttori, i capireparto, i generali e tutte quelle persone che bene o male ti pesano nella vita e ti tengono in uno stato continuo di soggezione. Era una foresta senza più leoni. Pareva che ogni cosa fosse più semplice e che tutto dovesse scaturire da una collaborazione fraterna¹⁷⁷.

Sempre Bertacchini definisce inoltre il romanzo come una sorta di controconto in prosa delle due precedenti plaquettes, riscontrando elementi in comune come il quartiere popolare, il fiume, il mondo contadino e gli agenti atmosferici ricorrenti come le neviccate, le piogge e il fango¹⁷⁸. Nel seguente passaggio viene messa in risalto l'ambientazione, con una cura quasi maniacale verso i dettagli legati alla descrizione del paese e della vita che un tempo lo animava.

A Santarcangelo erano rimaste popolate soltanto le Contrade, il vecchio quartiere medioevale, formato di piccole case aggrappate alla collina di tufo. Sotto, il paese basso, ormai abbandonato da alcuni mesi, era irrealmente silenzioso. Niente più fiere, niente più biciclette e niente automobili sulla via Emilia che attraversa il paese passando sotto l'arco Ganganelli. Erano scomparsi anche i tedeschi ma si sentiva la loro presenza sotto le arcate dei portici attorno alla Piazza Grande o nel silenzio delle strade¹⁷⁹.

Nel corso della storia si avvicinano personaggi di diversa estrazione sociale, tutti intenti ad assicurarsi una retribuzione stabile. Chi vendendo mobili, chi facendo carte false per farsi assumere in qualche fabbrica o in qualche famiglia benestante e chi acquistando proprietà e terreni, approfittando della disperazione di molti aristocratici costretti a vendere per necessità. Nel corso della storia sono diversi gli esempi in cui si ravvisano tentativi della classe borghese – rappresentata dalla famiglia Perosi (quella di Graziella)

¹⁷⁶ Vd. Renato Bertacchini, *Antonio Guerra*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, cit.

¹⁷⁷ Tonino Guerra, *Dopo i leoni*, cit., p. 93.

¹⁷⁸ Vd. Renato Bertacchini, *Antonio Guerra*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, cit.

¹⁷⁹ Tonino Guerra, *Dopo i leoni*, cit., p. 11.

– di sopraffare l’ormai decaduta cerchia dei nobili del paese, simboleggiata dal conte Sanesi. Proprio la giovane Graziella condurrà Carlo nei meandri del proprio status d’appartenenza mettendo inconsapevolmente in luce tutta una serie di contraddizioni. Come suddetto, questa seconda pubblicazione ha luogo quando Guerra si trova a Roma già da tre anni. Infatti, nei primi anni del decennio, grazie all’intercessione di Vespignani, lo scrittore incontra Elio Petri, la figura che forse più di tutti indirizzerà la sua carriera professionale verso il cinema. Iscritto al Partito Comunista dal 1946, il futuro regista romano vantava già a quell’epoca esperienze nella gestione di cineclub, di importazione di film sovietici nonché di critica cinematografica per «l’Unità», come vice di Tommaso Chiaretti¹⁸⁰. Nella seguente dichiarazione, Guerra descrive l’incontro con il futuro regista: «Avevo una grande ammirazione per i disegni di Renzo Vespignani. Lo andavo a trovare, e da lui ho incontrato Elio Petri. È nata un’amicizia. Per questa amicizia Elio è venuto a Santarcangelo a fare il suo primo documentario, *Nasce un campione*»¹⁸¹. L’affiatamento e l’amicizia tra Petri e Vespignani trova riscontro in una discussione tra i due a proposito dell’essenza dell’arte, pubblicata nel 1955¹⁸². Prima di entrare nel merito dei rispettivi progetti cinematografici – oggetto di analisi nel capitolo successivo – si premette che proprio grazie a Petri e alle frequentazioni degli artisti giunti a Santarcangelo, sempre nel 1953 Guerra conosce Aglauro Casadio, con il quale esordirà nella veste di sceneggiatore cinematografico.

¹⁸⁰ Vd. Alfredo Rossi, *Elio Petri*, Firenze, La nuova Italia, 1979. Per ulteriori riferimenti bibliografici sull’autore si rimanda ai seguenti testi: Alfredo Rossi, *Elio Petri*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; Lucia Cardone, *Elio Petri, impolitico: La decima vittima*, 1965, Pisa, ETS, 2005; Jean A. Gili (a cura di), *Elio Petri. Scritti di cinema e di vita*, Roma, Bulzoni, 2007; Paola Petri Pegoraro, Roberta Basano (a cura di), *Lucidità inquieta: il cinema di Elio Petri*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2007; Diego Mondella (a cura di), *L’ultima trovata – Trent’anni di cinema senza Elio Petri*, Bologna, Pendragon, 2012; Gabriele Rigola (a cura di), *Elio Petri, uomo di cinema: impegno, spettacolo, industria culturale*, Roma, Bonanno, 2015; Alfredo Rossi, *Elio Petri e il cinema politico italiano: la piazza carnevalizzata*, Udine, Mimesis, 2015; Natale Luzzagni, *Parola solenne. Dialoghi e visioni nel cinema di Elio Petri*, Padova, Venilia Editrice, 2021; Alfredo Rossi, *Il cinema di Elio Petri*, Roma, Gremese, 2022.

¹⁸¹ Tonino Guerra, *Immagini di poesia. Conversazione con Tonino Guerra*, in Gianfranco Miro Gori, *Cinetivù. Santarcangelo-Roma ‘35-’99*, cit., p. 12. Per approfondimenti sul film si rimanda al capitolo successivo.

¹⁸² Elio Petri, Renzo Vespignani, *Molti soggetti in cerca di autore. Atto unico di Renzo Vespignani ed Elio Petri*, «Realismo», a. III, n. 3, 1955, pp. 32-37.

1.2 La poetica guerriana tra lirismo e sceneggiatura. Temi, formazione e influenze

Dopo aver delineato le principali tappe biografiche di Tonino Guerra, fino alla pubblicazione del romanzo *Dopo i leoni*, vediamo ora i principali temi peculiari della sua opera, riscontrabili nella loro pressoché totalità già nelle prime due plaquettes: *I scarabócc* e *La s-ciuptèda*. Lo scopo è quello di evidenziare i contenuti fondamentali su cui l'autore costruisce le sue esperienze artistiche, anche con codici diversi, rintracciando le modalità in cui essi vengono rimodulati. Per far ciò sarà necessario anche evidenziare figure, eventi e atmosfere che ne hanno in qualche modo influenzato l'immaginario, la cultura e il *modus operandi* di Guerra. Infine si tenterà di determinare la sua considerazione della sceneggiatura e del fare sceneggiatura attraverso una serie di testimonianze. Nel pronunciarsi sulle due differenti forme, la poesia e il cinema, l'autore parla di una dissimile maniera nel dispensare immagini ma di una medesima modalità di produzione delle stesse, mettendo in seguito in risalto la sua tendenza a riutilizzare determinate trovate.

Essere uno sceneggiatore è una cosa, un poeta un'altra... è il modo di dare immagini che è diverso. La cosa più strana è che sembra identico. Quando provo a scrivere una sceneggiatura, cerco di trovare immagini poetiche. Non c'è niente di romantico, non mi è mai piaciuto. Non credo più alle cose romanzate, nemmeno ai romanzi meglio strutturati. Quindi è una somma di immagini, mi vengono allo stesso modo, le trovo allo stesso modo. Direi anche di più, spesso prendo cose che ho già fatto. Se i critici fossero più attenti alla poesia e ai romanzi che scrivo, probabilmente troverebbero molte cose che poi inserisco nelle sceneggiature¹⁸³.

Le tematiche delle sue opere si sviluppano e si intrecciano su una manciata di temi, riscontrabili già a partire dalle prime due raccolte poetiche, uscite nel 1946 e nel 1950. Con queste parole Luciano Benini Sforza e Nevio Spadoni tentano di sintetizzare i contenuti e lo stile di entrambe: «Linguaggio basico e quotidiano, galleria umana permeata di situazioni di povertà e grigiore, dove si accendono figure di bizzarri e matti, e si fondono realtà e fantasia, storia e autobiografia, storie per lo più brevi e concentrate,

¹⁸³ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988, p. 184.

riferimento critico alla società capitalistica, recupero nostalgico della sparente civiltà rurale»¹⁸⁴. Questa breve analisi mette in luce alcuni aspetti centrali delle due opere, dal linguaggio alla serie di ritratti che l'autore fa del mondo di provenienza e appartenenza, tale da far emergere la bizzarria di certe figure, a metà strada tra cronaca e mito, testimonianza e denuncia. Come si vedrà nei successivi capitoli, tali elementi si ritroveranno anche in alcune sceneggiature cinematografiche: dalla visione nostalgica di un mondo in dissoluzione, quello contadino, all'approccio umoristico nei confronti del quotidiano.

Il primo nucleo tematico riscontrato è legato agli ambienti di Santarcangelo o, più in generale, di realtà non industrializzate: la Contrada, le viuzze, le piazze, le abitazioni ma anche certe atmosfere. In particolare, tutto ciò emerge nella poesia *Il ghetto*, contenuta ne *I scarabócc*.

Il ghetto

Ho trovato un ghetto di case, abbandonato
con l'odore di fieno e di paglia che s'infradicia;
e sopra i coppi una campana verde
che di notte ha la civetta in cima al trave.

Ed era la contrada degli sbadigli
dove ci stavano dei poveri a porte spalancate;
banche, sedie, stracci, vecchi e lucertole
era una mostra fuori alle muraghe.

Poi venne l'inverno che non perdona:
e fece un mucchio di foglie e poveretti,
ma ancora adesso par che siano in strada:
un segno, un cenno, un frullo e poi svoltano¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Luciano Benini Sforza, Nevio Spadoni, *Le radici e il sogno. Poeti dialettali del secondo '900 in Romagna*, Faenza, Mobydick, 1996, p. 17.

¹⁸⁵ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 23.

Sia in queste poesie sia nei successivi romanzi si evince una certa influenza del gusto neorealista, fondato sulla descrizione cronachistica di eventi e situazioni, dove implicitamente viene denunciata una condizione aberrante, esasperata: addirittura Claudio Marabini attribuisce alla Romagna di Guerra una condizione post-apocalittica popolata di allucinazioni¹⁸⁶, come è possibile desumere dalla poesia *Il sanatorio*.

Il sanatorio

Andate piano a far delle risate
a battere i piedi a terra se andate a spasso;
tutto rimbomba dentro il sanatorio
che ha le camere sparse nelle città
che ha i pagliericci di fogli nelle Contrade¹⁸⁷.

Di nuovo una serie di descrizioni ambientali e di restituzione di realtà difficili, contrapponendo il riferimento alle risate alla tetra realtà del sanatorio, luogo per guarire in particolar modo da forme tubercolari. A questo tema si ricollega la questione della classe meno abbiente di Santarcangelo, sulla quale si articola a propria volta un discorso sul lavoro contadino, sulla miseria, sulle abitudini e sui sacrifici. Guerra si rivolge in particolar modo agli emarginati, a tutti quelli che conducono una vita inusuale o al limite, dettata dalla fatica e da speranze infrante: anziani, figure con problemi psichici, contadini, operai. Un esempio lampante è quello della poesia *La chiave*, con protagonista un'anziana signora nullatenente che un giorno trova la pietà di un angelo misericordioso.

La chiave

Stasera è passata per la contrada
la vecchia che non ha casa da stare,
e nascondeva qualcosa sotto la sottana:
era una chiave antica che ha trovato.

¹⁸⁶ Si veda la sezione *Introduzione*, in Claudio Marabini, *I bei giorni: saggi carteggi incontri*, Milano, Rizzoli, 1971.

¹⁸⁷ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., p. 21.

Di fuori è un freddo che non dà pace,
ma lei contenta vedeste come va!
Ha una chiave e le sembra d'aver la casa:
ci manca poco e poi arriverà.

La chiave gliel'ha gettata l'angelo di latta
ch'è sopra il Campanone, più povero di lei.
– Va in Paradiso, povera vecchia, prendi –
e le ha gettato la chiave ai piedi¹⁸⁸.

Preponderante è il sentimento di simpatia e tenerezza riservata a questa figura ai margini della società, così come per altri reietti, definiti da Pier Vincenzo Mengaldo con le seguenti parole: «vecchi e poveracci, dolci matti inoffensivi, strambe bestie anomale, stracci e spazzature»¹⁸⁹. Nella poesia intitolata *Rico* l'omonimo protagonista è costruito sulla falsariga del chapliniano personaggio Charlot.

Rico

Una giacchetta nera,
le scarpe di straccio,
con le fascie ai calzoni
e un fiore in mano,
Rico.

Un po' alla militare
e un po' da società;
e nelle tasche i soldarelli spiccioli
che suonano per la strada,
quando va¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 17.

¹⁸⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Tonino Guerra*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 1978, p. 845.

¹⁹⁰ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., pp. 50-51.

D'altronde, l'ammirazione per Chaplin si ravvisa anche all'interno di un'intervista rilasciata a Gianfranco Miro Gori, nella quale Guerra svela i fautori del proprio avvicinamento al cinema: «Le comiche di Ridolini e Buster Keaton, quello che amavo di più. E poi Charlie Chaplin. Ecco quelli che m'incantavano»¹⁹¹. La riproposizione di figure con scarsi mezzi economici si ritrovano anche nella poesia *Il casone dei poveretti*.

Il casone dei poveretti

Poter passare l'inverno
in una casa grande d'una volta
con quelli a letto dentro gli stanzoni
che colgono sorbe fatte sotto i travi.

Li senti camminare per le scale
chè vanno alla porta di sotto
a dar l'occhiata.
– È un tempo da neve –
dicono tornando indietro
e si gettano in fretta sotto i panni.

Di notte è freddo a scender giù.
Fanno ogni cosa dentro un bidone nella stanza;
se è pieno, che trabocca, lo vanno a vuotare
dalla finestra in fondo al corridoio
e fanno degli sguazzi, degli scrosci,
sulla strada di sotto!¹⁹².

Dalla descrizione della miseria spesso l'autore passa a quella della morte imminente, rappresentata da una civetta, come nel caso della poesia *Pirrone*.

¹⁹¹ *Poeta al cinema. Conversazione con Tonino Guerra a cura di Gianfranco Miro Gori*, in Giacomo Martini (a cura di), *Una Regione piena di cinema: Tonino Guerra*, cit., p. 132.

¹⁹² Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 59.

Pirrone

Ha cantato la civetta sopra il ghetto
e dal suo letto Pirrone l'ha sentita.
– Qualcuno muore, il mondo non va avanti,
c'è chi nasce e c'è chi se ne va.

Qualcuno muore – ha detto – ed ha pensato
al figlio di Pirinèla, Pirinèl,
ch'è da due mesi a letto, povero ragazzo,
e non possono capire e non sanno cosa fare.

La mattina presto le prime lattaie
si sono fermate insieme sotto un portone.
– Ma cos'è successo? – Sapete, è morto Pirrone,
aveva ottant'anni e ancora faceva le scale¹⁹³.

In questo componimento sono ravvisabili più personaggi, chiamati a interpretare il mondo della Contrada. Il poeta parla della comunità e, soprattutto, a nome della comunità, attraverso il personaggio di Pirrone. Il nucleo tematico appena presentato interpella, attraverso una galleria di ritratti, la questione sociale ma anche la denuncia di una serie di soprusi e ingiustizie subite da questi nullatenenti che si accontenterebbero anche solo di un tetto sopra la loro testa, ergendo a sogno principale quello della casa, appunto. Questa vicinanza è esplicata, come nel caso de *La chiave*, anche nella poesia *La casa nuova*.

La casa nuova

C'è l'anno che tutti pensano di farsi una casa
dietro, nel prato che si vede dalla finestra
e lo dicono alla morosa, di mettere a parte
una lira, due lire, tre lire al giorno...

Dopo cinque anni rompono il salvadanaio

¹⁹³ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 13.

e trovano i soldi che bastano per l'anello
e un cencio da mettersi addosso per lo sposalizio
che vanno a dormire in fondo a un corridoio
col letto che cigola e lo sentono dappertutto.

Qualche volta parlano ancora di farsi la casa:
pensano di vincere al lotto, ch  hanno sognato
un cavallo, un galantuomo che diceva di s  con la testa
e la gallina morta nel pollaio¹⁹⁴.

Un ulteriore menzione al sogno di possedere un'abitazione nonostante lo status sociale   al centro della poesia *I mattoni*, contenuta nella raccolta poetica del 1954. Il componimento verr  poi riadattato per la sceneggiatura di *Amarcord* e sar  declamato dal personaggio di Calcinaccio.

<i>I mattoni</i>	<i>Amarcord</i>
Mio nonno faceva i mattoni, mio babbo faceva i mattoni, io faccio i mattoni: ostia i mattoni! Mille, diecimila, le montagne di mattoni, e io la casa, niente.	Mio nonno fava i mattoni, mio padre fava i mattoni, fazzo i mattoni anche me... ma la casa mia dov'�? ¹⁹⁶ .
Ho fatto la chiesa nuova del Suffragio ho fatto tutte le case del passeggio, ho fatto le torri, i ponti e dei terrazzi, ho fatto la villa grande del padrone che prende tutto il sole, e io la casa, niente ¹⁹⁵ .	

¹⁹⁴ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., p. 13.

¹⁹⁵ Tonino Guerra, *Lunario*, Faenza, Benedetto Benedetti Editore, 1954, p. 139.

¹⁹⁶ *Il film Amarcord*, di Federico Fellini, a cura di Gianfranco Angelucci e Liliana Betti, Bologna, Cappelli, 1974, p. 156.

Altro tema ricorrente è legato alla guerra: la condizione di prigioniero, l'ambiente del lager, il clima bellico, la reclusione e le privazioni influenzeranno in maniera significativa la sua produzione, seppur in maniera trasversale. Nel caso delle prime due raccolte poetiche la descrizione della prigionia risulta essere ovattata, nella quale non si riscontra mai un impeto di rabbia repressa o di risentimento per i soprusi subiti; piuttosto Guerra crea immagini poetiche dal prevalente scopo terapeutico, per un bisogno di evasione¹⁹⁷. Interessante evidenziare, come nel caso della poesia *Piove*, anche il richiamo agli elementi naturali, al passaggio delle stagioni oppure ai corsi d'acqua.

Piove

L'acqua che bagna e fa lucenti i coppi,
cade in cortile dentro la tinozza.
– Chiudete la porta a catenaccio,
che fuori diventa una notte da lupi.

Piove su case, sugli alberi nudi,
e sotto il viale passa la carrozza;
ma su in contrada vanno le mani in tasca
e in testa un fazzoletto a quattro nodi.

Ho trovato un vecchio libro in una cassa
uno dei libri che tu credi smarrito;
racconta di una biscia nel suo nido
che sta a sentire se piove molto forte¹⁹⁸.

Oppure il componimento di carattere bucolico intitolato *L'orto*, dove emerge la figura di un anziano signore intento a prendersi cura dello spazio adibito alla coltivazione.

¹⁹⁷ La questione sarà approfondita nel terzo capitolo.

¹⁹⁸ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 19.

L'orto

Questo è il nostro orto: un quadratino di terra
chiuso da un muro
dove sono sepolti gli ossi di gatti morti,
col nonno che lo cura
che ha dei barattoli di semi e fagioli secchi
e una zappina col manico lungo
che appoggia dietro casa.

D'estate c'è un po' di tutto:
sono maturi anche i piselli
e quelle melanzane nere sopra l'insalata.
D'inverno, solo dei cavoli
con le foglie piene di buchi
e il nonno che guarda giù dalla finestra
ché gli piace di stare nel chiuso¹⁹⁹.

L'acqua, la notte, la pioggia, gli alberi, la coltivazione, i semi e i nomi delle verdure costituiscono un corollario di immagini bucoliche in un quadro più ampio legato alla natura. Forte di questa vicinanza al creato, al paesaggio e allo scorrere del tempo, nella raccolta poetica *Lunario* Guerra dedica quattro componimenti alle stagioni: *Primavera*, *L'estate*, *L'autunno*, *L'inverno*. In particolare ne *L'estate* riecheggiano ulteriori elementi della natura, dagli animali al fango.

L'estate

Qui è andata un'estate così calda
che si è bruciata la roba
e dentro i fossi sono morti tutti i ranocchi.
Nelle pile piene d'acqua benedetta
è rimasta un po' di melma in fondo²⁰⁰.

¹⁹⁹ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., p. 25.

²⁰⁰ Tonino Guerra, *Lunario*, Faenza, Benedetto Benedetti Editore, 1954, p. 133.

Ulteriore nucleo tematico riguarda la dimensione favolistica. Si pensi alla presenza, ne *I scarabócc* di quattro composizioni appartenenti a questo genere: *I tre capelli*, *Il bacherozzo*, *Piroz*, *Il gattino strabico*²⁰¹. Il suo avvicinamento a questa tendenza si riscontra infatti proprio a partire dal periodo di prigionia di Troisdorf, così come accade a Giovannino Guareschi in quello di Sandbostel. Lo stesso Guerra ribadisce il suo rapporto con la realtà e con la fuga da essa: «Ho sempre guardato la realtà per scoprire soprattutto dove essa diventava meravigliosa, dove si squagliava, diventando qualcosa d'altro. Io parto sempre dalla realtà per poi abbandonarla. Voglio che possa restare sotto, perché non mi piacciono le cose sospese in aria, però amo queste fughe magiche che traducono tutto in una favola, ma in una favola molto incisiva»²⁰².

Mutatis mutandis, l'elemento del favolistico percorre larga parte della sua produzione: la fiaba picaresca *Un ettaro di cielo*; *C'era una volta* di Francesco Rosi, ispirata a varie novelle de *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile; *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni (si pensi ad esempio alle scene erotiche nella Death Valley che vanno a plasmare, a detta di Grazzini, una «favola rabbiosa e mesta»²⁰³); *Amarcord* di Federico Fellini; *La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani (1982), con episodi in cui si intrecciano favola, cronaca e memoria; fino alle più recenti scritture dei film d'animazione *Il leone dalla barba bianca* di Andrej Khrjanovsky (1994) e *Il cane e il suo generale* di Francis Nielsen (2003). Non a caso, sostiene Guerra, «una sceneggiatura è una struttura che regge una ragnatela di parole, di racconti, di favole»²⁰⁴.

Altre ricorrenze nella sua produzione sono inerenti agli oggetti, come nel caso de *La lettera*.

La lettera

Ti scrivo per farti sapere
che qua è freddo

²⁰¹ Per quanto riguarda il suo rapporto con l'immaginario favolistico, mitico e fantastico si rimanda al seguente volume: Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra e la favola*, cit.

²⁰² Ennio Grassi, *Intervista a Tonino Guerra*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 2, cit., p. 114.

²⁰³ Grazzini Giovanni, *Zabriskie Point*, in «Corriere della Sera», 29 marzo 1970, p. 15.

²⁰⁴ Workshop di Tonino Guerra, Pennabilli, 2011. Diretto e montato da Maria Guskova, in <https://www.youtube.com/watch?v=wnJMO70ZjE>.

e bisogna che tu mi mandi una maglia, delle calze
e quelle mutande lunghe per l'inverno.

Mi raccomando che tu sorvegli i bambini
perché c'è un grande via vai di macchine
e poi mi mandi la sciarpa nera di lana
che era nell'ultimo cassetto del comò.

Un bacio a te, un bacio ai miei
e da per me un bacio grosso a quei bambini²⁰⁵.

Per quanto riguarda invece il mondo animale, oltre alle quattro favole citate e alla poesia
I bu, esso emerge anche nel componimento intitolato *Il Paradiso è brutto*.

Il Paradiso è brutto

Il Paradiso è brutto
se non c'è qualche animale
se manca la giraffa dal collo lungo
e le migliaia di uccelli che restano sotto terra
non volano più nel cielo per i cacciatori.

Ma come farà se ci capita mio babbo
che passa due o tre ore della sua vecchiaia
con una gattina bianca sulle ginocchia
e mia mamma che spera di ritrovare la gatta
che andò a morire lontano, fuori di casa²⁰⁶?

Ne *Il gatto sull'albicocco* si ravvisa un'ulteriore immagine riutilizzata per lo script di
Amarcord, nella celebre scena dello zio del protagonista che si arrampica su un albero.

²⁰⁵ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., p. 41.

²⁰⁶ Ivi, p. 33.

Il gatto sopra l'albicocco

Lui era un matto
che fingeva un animale
tra i rami d'albicocco.

Il suo povero babbo era il più buon uomo che ci fosse,
che in casa s'abbracciava all'armadio
e chiudeva il cassetto coi ginocchi.

Gli diceva: – Avanti Gino vieni giù
dai retta dunque a quello che ti dice tuo babbo –
Ma il matto si rannicchiava sull'albicocco
e tutta la notte faceva il verso dei gatti²⁰⁷.

Altro richiamo al mondo animale è contenuto nella poesia *Davvero Santino?*.

Davvero Santino?

Davvero Santino che non credi in niente?
Non vedi come tutto è organizzato:
i pesci sono dentro l'acqua a bagno
e in aria ci sono le farfalle con gli uccelli.

Ma guarda le galline che fanno l'uovo:
se noi non lo beviamo va a male.

Prega il Signore che ti dia la salute
che non faccia come a Gisto di Stabunéin
che è da dieci anni a letto con la pancia gonfia²⁰⁸.

²⁰⁷ Ivi, p. 17.

²⁰⁸ Ivi, p. 15.

In ultimo è stato individuato il tema della famiglia, intesa come riunione di affetti attorno al focolare, in particolar modo nel periodo dell'infanzia. Per quanto riguarda le figure dei genitori esse figurano già nella dedica iniziale di *I scarabócc*: «A mia madre e a mio padre»²⁰⁹, seguita da un breve componimento senza titolo.

Mia madre è stata
a Bordonchio, San Vito
e di là dal fiume.
Il mio babbo è stato in America,
a New York²¹⁰.

In questa poesia d'apertura si può riscontrare una chiave di lettura per le opere di Tonino Guerra: la coesistenza di una ricerca della semplicità e interiorità, ereditata dalla madre, legata maggiormente al territorio e alle tradizioni; l'esperienza paterna odepórica, foriera di inquietudine e di curiosità. Sul rapporto con l'universo materno e sulla riflessione su di esso si legga *I sacrifici*.

I sacrifici

Se io ho studiato
è stato per la mia mamma,
che fa una croce invece del suo nome.

Se conosco tutte le città
che ci sono in capo al mondo
è stato per mia mamma, che non ha viaggiato.

E ieri l'ho portata in un caffè
a far due passi, che non vede quasi più lume.
– Mettetevi a sedere. Che cosa volete? Volete un bigné²¹¹?

²⁰⁹ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 7.

²¹⁰ Ivi, p. 9.

²¹¹ Tonino Guerra, *Lunario*, Faenza, Benedetto Benedetti Editore, 1954, p. 143.

Per cercare di individuare ulteriori elementi, tali da illustrare il passaggio dalla poesia al cinema nell'opera guerriana, si mette subito in evidenza la generale differenza fra le due dimensioni ma soprattutto l'ardua fusione reciproca: infatti, più che al lirismo, la scrittura per il grande schermo si accosta maggiormente alla prosa, al dramma e al romanzo²¹². Tuttavia non sono rari i casi in cui si riscontra una vicinanza tra il cinema e la poesia, favorita dall'allontanamento dal mero racconto e, allo stesso tempo, da un avvicinamento di tipo poetico alla creazione di immagini o di dialoghi. Prima di interrogarsi sui modi in cui Guerra rielabora certe ricorrenze poetiche per il grande schermo si veda il seguente scambio a proposito di questo rapporto, a cura di Bernardo Valli: «D. Nella tua attività convivono la poesia e la sceneggiatura, quale delle due prediligi? R. La poesia; anche quando partecipo ad una sceneggiatura, i miei interventi tendono sempre a portare, spero, qualche cosa di poetico, perché io credo alla parola»²¹³.

Guerra ribadisce dunque la confluenza della poesia nella scrittura per il cinema, caratterizzata dalla dispensazione di elementi poetici in un registro espressivo, quello della sceneggiatura, che si nutre di immagini, battute, monologhi, ergendosi a terreno fertile per l'interferenza della componente lirica. Altra sostanziale differenza tra la scrittura poetica e quella cinematografica è evidenziata dallo stesso romagnolo.

Molti hanno pensato che la mia poesia venisse dopo il cinema. Amo molto il cinema, ma non mi piace il suo lato possessivo. Il cinema ti dice: «Questa pioggia sui tetti è questa e non un'altra». Ora, quando io suggerisco certe delle immagini della pioggia, poiché non si vedono, mi sembra che possano vivere nel tempo e chiedo la complicità del lettore. Vorrei che fosse un po' così anche nel cinema²¹⁴.

Quest'ultima testimonianza motiva certi pensieri di Guerra sulle differenti forme e sulla convinzione circa le potenzialità della poesia nella creazione di infinite immagini,

²¹² Per approfondimenti sul rapporto tra romanzo e cinema si rimanda a: Umberto Eco, *Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio*, in Id. *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti, 1982; Vincenzo Maggitti, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori Editore, 2007; *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, a cura di Guido Bonsaver, Martin McLaughlin e Franca Pellegrini, Firenze, Franco Cesati, 2008; Elena Dagrada, *Cinema e letteratura. Lo stato della questione o l'effetto "rebound" rivisitato*, in *Parole e immagini: tra arte e comunicazione*, a cura di Ilaria Bonomi e Luca Clerici, Torino, Accademia University Press, 2012, pp. 165-98.

²¹³ Bernardo M. Valli, *Ventisette domande a uno sceneggiatore: Tonino Guerra*, in Bernardo M. Valli (a cura di), *L'ultimo cinema 1980*, Torino, Studioforma Editore, 1982, p. 11.

²¹⁴ Tonino Guerra, *Une civilisation qui disparaît. Entretien avec Tonino Guerra réalisé par Ennio Grassi*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *Rimini et le cinéma. Images Cinéastes Histoires*, cit., p. 107.

partorite dalla mente del lettore, rispetto quella univoca elargita dal cinema. In un'altra sede ribadisce: «Il mio mestiere è di scrivere poesie, anche quando scrivo in prosa»²¹⁵. Per sottolineare questa tendenza si veda in via preliminare un esempio di applicazione nella scrittura cinematografica, nella fattispecie relativo alla fase creativa del film *La notte di San Lorenzo*.

All'inizio volevano mostrare che la guerra era iniziata. Volevano far esplodere tre bombe. Un normale sceneggiatore fa esplodere le bombe sotto un albero, l'albero esplode, tutto qui. Ma la guerra in questo modo la tv te la mostra tutti i giorni. Allora ho detto, invece, facciamo tre esplosioni molto lontane, così si vede solo un po' di fumo in lontananza. Ma in primo piano nell'immagine devono esserci alberi con dei frutti. Aspettiamo 10 secondi e poi mostriamo la guerra dalla pressione atmosferica. Ciò significa che una folata di vento arriva così violentemente che scuote tutti i frutti dagli alberi²¹⁶.

Con queste parole Guerra dimostra una spiccata attitudine a suggerire immagini poetiche non convenzionali, preferendo l'immagine "suggerita" a quella più palese di un bombardamento mostrato in primo piano. Il riferimento alla rappresentazione della guerra in televisione fa luce anche sul suo rapporto con la realtà circostante dalla quale prende invece le distanze rispetto un «normale sceneggiatore». L'attitudine di Guerra alla visualizzazione per immagini – emersa anche da questa pur parziale carrellata nella sua produzione poetica – affonda le radici sin dalla sua infanzia, anche nella stessa attività pittorica²¹⁷. In un'intervista rilasciata ad Enrico Giustacchini nel 2008 il romagnolo ha raccontato delle origini del suo rapporto con l'arte figurativa, chiamando in causa il già citato pittore Federico Moroni.

Avrò avuto dodici-tredici anni. Facevo piccoli acquerelli, vedute del mio paese, Santarcangelo, la carrozzella che portava la gente alla stazione. Vicino a me abitava Federico Moroni, che poi sarebbe diventato un celebre artista, il protagonista di quella meravigliosa esperienza che fu la Scuola del Bornaccino. Moroni mi ha insegnato

²¹⁵ Tonino Guerra, *Un mestiere da farsi con le mani*, cit., p. 52.

²¹⁶ Herbert Fell, *Tonino Guerra erzählt*, «Epd Film», vol. 7, n. 3, 1990, p. 28.

²¹⁷ Per l'argomento si veda Marco De Santi, *Haiku a pastelli*, in *Tonino Guerra*, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., pp. 69-73.

molte cose. Mi ha insegnato a guardare la natura in modo “orientale”. Ad ascoltare la pioggia che batteva sulle foglie del fico nell’orto che confinava con casa mia. Federico mi mostrava le impronte delle zampe delle galline sulla neve e mi diceva: «Vedi, è tutto scritto in giapponese». Ma io continuavo a dipingere brutte opere²¹⁸.

Addirittura in un’altra sede Guerra confesserà: «La sua presenza orientale nella mia vita ha creato il solco principale delle mie convinzioni»²¹⁹. Nella raccolta di racconti *Piove sul diluvio* (1997), il poeta aveva già chiarito: «Devo riconoscere che gran parte della mia preparazione e dei miei orientamenti sono dipesi da un cortiletto curato soprattutto dal pittore Federico Moroni quando aveva appena vent’anni»²²⁰. Simonetta Nicolini riprende il rapporto tra i due evidenziando che, a partire dagli anni Trenta, la produzione grafica di Moroni comincia ad affrontare «alcuni dei temi che resteranno cari alla sua visione poetica: animali e insetti, piccoli oggetti in disuso, figure della tradizione narrativa popolare; e costruisce in tal modo un parallelo figurativo della prima poesia dialettale di Tonino Guerra, al quale sarà legato da un intenso rapporto di amicizia»²²¹.

Alla luce di questo confronto fra memorie è possibile avanzare l’ipotesi che Moroni abbia in qualche modo indirizzato Guerra verso una certa attitudine, basata sull’osservazione “attiva” del reale per un successivo passaggio ad una dimensione magica, favolistica. Questa ipotesi, sommata ai suoi studi pedagogici, potrebbe aver orientato la sua scrittura verso una precisa intenzione comunicativa, prima orale (come quella prodotta a Troisdorf) e poi scritta. Lo stesso Guerra ribadisce, nel 1973, l’importanza della componente visiva e immaginifica applicata alla scrittura; l’aneddoto, risalente agli anni di insegnamento, getta inoltre luce sugli studi pedagogici applicati in aula.

Io prima di andare a Roma insegnavo a Savignano e mi ricordo che per quanto riguarda l’italiano davo un tema unico, sempre quello, e il tema era: «Ieri sera a cena». Naturalmente nel primo c’erano delle difficoltà, perché quando il giorno dopo

²¹⁸ Enrico Giustacchini, *La poesia dipinta. Incontro con Tonino Guerra*, «Stile Arte», a. 12, n. 117, aprile 2008.

²¹⁹ Tonino Guerra, *L’infanzia con Federico*, «Archivi del nuovo. Notizie di casa Moretti». Il contributo citato si trova su un fax inviato al poeta il 23 gennaio 2002 da Manuela Ricci, Responsabile di Casa Moretti. La studiosa, in una nota manoscritta: «Caro Tonino, ecco la trascrizione della tua pagina. Attendo i ritocchi, se ce ne saranno». Il documento è conservato in: BCBSR, Fondo Tonino Guerra, *Corrispondenza*.

²²⁰ Tonino Guerra, *Piove sul diluvio*, Rimini, Capitani, 1997, p. 52.

²²¹ Simonetta Nicolini, (a cura di), *E’ circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell’esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., p. 131.

o la settimana dopo davo lo stesso tema («Ieri sera a cena») tutti dicevano «Già fatto!» – «Eh no ragazzi, era l'altra sera!». Era una scuola secondaria, ragazzi di campagna. Il primo tema veniva di dieci parole: «Ieri sera abbiamo mangiato la carne, la piadina e l'insalata, poi mi sono alzato, sono andato a letto o sono andato al cinema». Ridavo lo stesso tema. Poi parlavo io. «Strano – dicevo – molto bene, quindi non è successo niente». Dicevo: «Anch'io ho mangiato queste cose, ma pensa che mentre mangiavo un pezzo di pane, contemporaneamente m'è venuta in mente una cosa che avevo fatto in campagna, m'erano venuti dei pensieri... e contemporaneamente c'era mia madre che diceva a mio padre: «ma se dopo andate su in montagna a prendere le fascine, il camion si rompe...», Andava a finire naturalmente che io discutevo un'ora su quello che era capitato a me a cena. «A voi, che avete scritto tre righe, è successo poco, si vede che non vi vengono i pensieri. Strano, che in un minuto nella testa di una persona passa un romanzo. Comunque tanti auguri, benissimo, non c'è male, è andato abbastanza bene». La settimana dopo di nuovo: «Ieri sera a cena». Questa storia è durata parecchio. Alla fine dell'anno scrivevano 10-20 pagine²²².

Guerra propone ai propri studenti sempre lo stesso tema per un anno, manifestando la sua ferrea volontà di risvegliare la loro parte creativa, chiamandoli a spingere la loro fantasia oltre l'evento quotidiano come quello di un semplice pasto. In sintesi, li esorta ad estraniarsi dalla realtà concreta e trascendere la banalità attraverso l'immaginazione. Si noti il passaggio in cui rivela: «contemporaneamente m'è venuta in mente una cosa che avevo fatto in campagna, m'erano venuti dei pensieri» oppure «Strano, che in un minuto nella testa di una persona passa un romanzo». In questo compito che quotidianamente assegna c'è già in nuce il suo metodo di scrittura e di elaborazione: allenare la capacità di percezione delle cose, trovare lo “straordinario” nell'ordinario. L'esperienza che più di ogni altra plasma la poetica e il percorso biografico di Guerra è però la prigionia in Germania, durata un anno, tra il 1944 e il 1945. Durante il lavoro a Troisdorf il romagnolo si ritrova a ingannare il tempo e la paura della morte rimuginando su cosa avrebbe proposto oralmente ai compagni la sera, nella baracca. In un passaggio della raccolta di racconti *Viaggi vagabondi*, a proposito del lavoro potenzialmente letale nel lager, vi è un passaggio che giustifica tale timore: «Abbandonò il forno della carta e io lo sostituii nel

²²² Tonino Guerra, *Collettivo del corso serale comunale di Santarcangelo: I bu come testo per una scuola nuova*, in *Lingua, dialetto, poesia*, cit., pp. 94-95.

caricare i carrelli collegati ai serbatoi dove altri prigionieri mescolavano la carta a degli acidi. Non ho mai capito a che cosa servisse quella mistura che ogni tanto produceva delle nuvole di gas tossico per cui bisognava correre a respirare aria sui terrazzini laterali»²²³. In un'altra sede ritorna sull'argomento della pericolosità specificando la mansione legata alla produzione di dinamite.

La fame era tremenda. Quando uno è sofferente vuole sentire la lingua che conosce meglio. La lingua sudata. La lingua del cuore. Lavoravo alla dinamite dove devo dire che accanto a me, alla macchina tremenda, c'era una russa che faceva il suo lavoro e poi veniva ad aiutare me. Era un angelo e un po' mi salvava il fatto che il giorno dovevo pensare di dire la poesia la sera, con endecasillabi in modo da ricordarli meglio la sera. Io, per allontanarmi da quel periodo in un certo senso meraviglioso, perché mi ha fatto pensare a cosa sia la vita, la morte, l'amore, ho fatto la poesia *La farfalla*²²⁴.

Guerra evidenzia in questi passaggi la costante sensazione di impotenza dettata dalla fame nonché la soluzione catartica affidata alla poesia dialettale, "chiamata" a rincuorare sé stesso e i suoi compagni di prigionia. Il componimento che il poeta cita, intitolato *La farfalla*, racchiude in pochi versi l'esperienza funesta vissuta.

La farfalla

Contento proprio contento
sono stato molte volte nella vita
ma più di tutte quando mi hanno liberato
in Germania
che mi sono messo a guardare una farfalla
senza la voglia di mangiarla²²⁵.

²²³ Tonino Guerra, *Viaggi vagabondi*, Valverde (CT), Il girasole, 2000, pp. 33-34.

²²⁴ Tonino Guerra, intervista per il programma russo Линия жизни (Linea della Vita), Культура (Cultura), 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=RnEZHPeyzQk>.

²²⁵ Tonino Guerra, *Il polverone*, cit., pp. 75-76.

A proposito di rimodulazione dei ricordi e delle immagini poetiche, l'incontro con una farfalla si ritroverà anche nel romanzo *I guardatori della luna*.

Marco chiude gli occhi e si rivede prigioniero in Germania con zoccoli, tuta di gomma e uno straccio attorno alla testa, durante una marcia di trasferimento, tra le macerie di Kassel distrutta. Ogni tanto enormi palazzi pericolanti crollavano per un colpo di vento riducendosi a dei montarozi di mattoni e calcinaccio. Poi il silenzio pieno di finestre vuote e disperate. Fu durante quell'attraversata della città deserta che Marco provò la sensazione di essere altrove, lontano dalle minacce e da quella vita miserabile. E per la prima volta guardò le farfalle senza la voglia di mangiarle, come poi scrisse in una poesia²²⁶.

Si può supporre dunque una sorta di rinascita dopo la condizione traumatica vissuta durante la prigionia, attiva nonostante il passare degli anni. A parlare degli strascichi dell'esperienza di prigionia in Guerra è Pasolini, uno dei suoi primi estimatori che, nel 1952, lo menziona nella sua antologia pubblicata da Guanda *La poesia dialettale del Novecento*. L'autore bolognese definisce il realismo di Guerra come un qualcosa di discendente da una coscienza estetica libera, senza influenze di gusto borghese, rappresentando una Romagna ormai destinata a scomparire.

In Guerra sono infatti frequentissimi i ritorni, ossia le ricadute in quel gusto "borghese", che del resto gli ha consentito fin dal principio di intonare col necessario rigore quella rappresentazione di una Romagna diseredata, di povera gente dalle passioni represses e mortificate, in cui la sua poesia trova le ragioni più urgenti. A quelle ricadute, del resto, non manca di contribuire una "patologia" del reduce (tale essendo il Guerra, che comincia a scrivere il suo romagnolo in un campo di concentramento in Germania), che acuisce una "individuale" inquietudine, assai in sincronia con l'inquietudine più attuale dell'epoca. Tanto che il "male" dello scrittore non è facilmente sezionabile dal "male" collettivo di questo mondo appena uscito dalla guerra²²⁷.

²²⁶ Tonino Guerra, *I guardatori della luna*, cit., p. 80.

²²⁷ Pier Paolo Pasolini, Mario Dell'Arco (a cura di), *La poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952, p. XCIV.

A dimostrazione delle ripercussioni della prigionia all'interno della produzione artistica di Guerra, Pasolini aveva già due anni prima parlato di «nevrosi da campo di concentramento e da dopoguerra».

Acutamente desolato, minacciato di aridità [...] ha anch'egli le sue disperazioni, e i suoi momenti d'abbandono [...] Permane, nel fondo, la nostalgia e un lieve torbido (quasi di nevrosi da campo di concentramento e da dopoguerra), ma sempre più sedimentati. [...] Ma questa malattia non segna solo lui, bensì anche il suo borgo, tutta la sua Italia romagnola: così egli trova la forza del documento, della protesta sociale e della definitezza poetica²²⁸.

L'influenza del continuo contatto con la morte e il successivo ritorno alla vita quotidiana è al centro delle ultime due strofe della favola *Piroz*. Esse possono essere infatti interpretate come un viaggio la cui meta ultima è proprio il naufragio, tappa imprescindibile per una rinascita in seguito ad una dipartita. Il personaggio in questione rientra di diritto nella galleria dei *purétt*, abbandonato dalla società e condannato ad una routine ineluttabile: passare la giornata su una barca fatiscante col solo scopo di sopravvivere con qualche pesce ogni tanto, fino a quando non decide di prendere il largo.

Piroz

[...]

È un viaggio di quelli più lunghi
che si è cacciato in testa;
e con una barca vecchia
e col mare in tempesta.
Vuole arrivare di là,
di là sull'altra sponda
ma mentre è dietro ad andare
la barca s'affonda.

Adesso è già arrivato
nel sito in cui voleva andare.

²²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Voci dalla Romagna*, «Lavoro nuovo», 14 febbraio 1950.

E fra conchiglie belle
che brillano lì attorno
la barca piano piano
si è appoggiata sul fondo²²⁹.

L'influenza dell'esperienza si ripercuote anche nella poesia *Solo*, dove emerge un tangibile senso di solitudine di un autore-protagonista relegato ai margini delle storie, osservatore passivo. Le immagini all'interno di una serie di componimenti si limitano ad un'asettica documentazione, frammenti che lasciano intravedere dure realtà anche nelle situazioni apparentemente più comuni e quotidiane.

Solo

Sono solo,
mamma,
qui
appoggiato al muro
con un filo d'erba in bocca.
Passa qualcuno
in fretta
sotto l'acqua
davanti a vetrine
illuminate.
Sono solo
mamma,
qui
nel buio.
E non voglio saperne di nessuno²³⁰.

In numerose pubblicazioni, come si vedrà in particolar modo nel terzo capitolo, Guerra ritornerà sul tema bellico. L'autore si presenta sostanzialmente come un sopravvissuto che reca testimonianza di un'apocalisse imperitura, come si riscontra nelle immagini che

²²⁹ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 85.

²³⁰ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 61.

ricrea e riformula nel corso della sua carriera: deserti, polveroni devastanti, fame, nebbia, siccità, luoghi abbandonati, figure solitarie. Uno dei primi riferimenti a questa dimensione coincide con l'immagine di crepe nei muri in una poesia dal titolo già di per sé esplicativo: *La fine del mondo*.

La fine del mondo

Le ruote dei carretti
si sono fermate,
le pipe di terra cotta
si sono bruciate la sera
a vegliare tra i pagliai;
i muri sono vecchi
e le crepe vengono giù
come dei fulmini.
Il chiodo della meridiana
è caduto²³¹.

Ancora un'insistenza su oggetti infranti, crepe e muri fatiscenti. A soffrire non sono solo i paesaggi naturali ma anche quelli artificiali. Si veda a tal proposito il riferimento alla tempesta in arrivo in *Nelle ultime case* e all'immagine dell'osso di pesca spiluccato.

Nelle ultime case

Sui monti è un pezzo che dura
la galaverna.
Sul mare il vento ruzzola
un pezzo di carta gialla
con un osso di pesca spiluccata.

Tra poco è una tempesta
che si porta via ogni cosa.

²³¹ Ivi, p. 57.

Ma c'è nelle ultime case
un uomo in fondo al letto,
che beve nel buio ad occhi chiusi
chè non vuole svegliarsi del tutto²³².

Altre immagini accostabili al tema sono senz'altro gli ambienti tetri e lugubri come il sanatorio nell'omonima poesia.

Il sanatorio

Andate piano a far delle risate
a battere i piedi a terra se andate a spasso;
tutto rimbomba dentro il sanatorio
che ha le camere sparse nelle città
che ha i pagliericci di fogli nelle Contrade²³³.

Le immagini relative alla dissoluzione del circostante sono disseminate in larga parte della sua produzione artistica: il riferimento all'apocalisse nel personaggio di Domenico in *Nostalghia* (1983) di Andrej Tarkovskij²³⁴, rievocato in questi termini anche nel secondo canto de *La capanna* (1985): «O il figlio di quel calzolaio che contava le stelle e si aspettava la fine del mondo da un momento all'altro»²³⁵; la mezzanotte dell'anno Mille

²³² Ivi, p. 55.

²³³ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., p. 21.

²³⁴ Per approfondire la questione legata al personaggio di Domenico si rimanda al seguente saggio: Cristina Matteucci, *Lo jurodivyj in Nostalghia. Genesi ed evoluzione di Domenico nella sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra*, «Linguæ & - Rivista di lingue e culture moderne», n. 2, 2020, pp. 87-104.

²³⁵ *O il figlio di quel calzolaio che contava le stelle e si aspettava la fine del mondo da un momento all'altro*, in Tonino Guerra, *La capanna*, Rimini, Maggioli Editore, 1985, p. 13. Per approfondimenti su queste figure si veda Ugo Amati, *I matti de «I bu» e il potere liberatorio della poesia di Guerra*, in *Lingua, dialetto, poesia*, cit.

in *Millemosche e la fine del mondo* (1973)²³⁶, durante la quale la popolazione impaurita corre ai ripari pregando e confessandosi, in un vero e proprio capovolgimento universale dovuto alla fine del mondo allo scoccare dell'anno Mille.

La grande ira dell'Onnipotente si abatterà sull'universo. Oscurerà il sole e la luna. Cadranno sulla terra tutti gli uccelli che volano e l'acqua brucerà come se fosse cera e moriranno tutti i pesci compreso il merluzzo la sardina e la sogliola. Crolleranno i muri e sprofonderanno le città e i castelli. E poi per sette giorni il vento spazzerà via la cenere facendo un gran polverone. Finché l'ottavo giorno ritornerà il silenzio e arriverà il perdono per chi lo avrà meritato²³⁷.

Altri richiami si ritrovano nel poema intitolato *Il miele*²³⁸, come nel passaggio delle pecore della Bina che si lasciano morire, episodio definito da Franca Mancinelli come un «suicidio collettivo che ha i toni di un incantesimo malefico»²³⁹. Altre immagini appartenenti a questo filone emergono nel componimento, intitolato *L'acqua in bocca*, contenuto ne *Il polverone* (1978).

La terra aveva una sete che non ne poteva più, con un'aria secca che faceva tremare gli alberi e i palazzi e non la respirava neanche il Padreterno. Nascevano fuochi come se ci fosse benzina e s'è bruciato tutto il grano e il granoturco. Attorno, la campagna sfarinata fino a mezza gamba era diventata un mondo di polvere che arrivava alle montagne. I boschi erano candelotti di cenere che crollavano. Gli uccelli e gli animali sono scappati dal cielo e dalla terra, ma gli scarabei le lumache e i topi sono morti a

²³⁶ Tonino Guerra, Luigi Malerba, *Millemosche e la fine del mondo*, Milano, Bompiani, 1973. I due scrittori avevano precedentemente collaborato alla sceneggiatura de *Lo scatenato* (1967), diretto e co-sceneggiato da Franco Indovina (già aiuto-regista di Michelangelo Antonioni), con il quale collaboreranno anche per *Tre nel Mille* (1971), trasposizione dei romanzi su Millemosche. Per approfondimenti si rimanda a: Gianfranco De Turris, *Millemosche: appena nato è già un grosso personaggio*, «Gazzetta di Parma», Parma, 7 agosto 1969; Alberico Sala, *Tra Brancalone e Don Chisciotte*, «Corriere della Sera», Milano, 28 gennaio 1973; Enrico Grandesso, «Ecco che mi gira la testa». *Imprese e sfortune di tre poveri eroi*, in Tonino Guerra, *Poesia e Letteratura*, vol. 2, cit., pp. 22-25; Gino Ruozzi, *Guerra e Malerba e i poemi cavallereschi*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit., pp. 191-206; Alessandro Macis, *Storie dell'anno Mille: dai racconti al cinema. Un Medioevo tra fame, miseria e millenarismi*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit., pp. 207-218.

²³⁷ Tonino Guerra, Luigi Malerba, *Millemosche e la fine del mondo*, Milano, Bompiani, 1973, p. 16.

²³⁸ Tonino Guerra, *Il miele*, Rimini, Maggioli Editore, 1981.

²³⁹ Franca Mancinelli, *La ricerca del miele e il ritorno alla madre*, in Tonino Guerra, *Poesia e Letteratura*, vol. 2, cit., p. 30.

bocca aperta. Dopo si è alzato un vento che ha tirato in aria un ginocchio di pianura e le nuvole nere hanno impolverato fino a Bologna strade, coppi e uomini²⁴⁰.

Altra immagine riferita all'apocalisse è presente nell'opera *Cenere* del 1990, con al centro la rappresentazione di un ritorno alla vita dopo un'esplosione atomica che ha ricoperto tutto di cenere. Nelle tre sezioni principali del testo si susseguono paesaggi desertici, oceani prosciugati, boschi arsi, violente bufere, metropoli semi-distrutte²⁴¹. Anche Roberto Chiesi – in un articolo chiamato *Tutto è fermo, immobile, senza peso. Amarcord (1973) dalla sceneggiatura al film* – ha brillantemente chiamato in causa questa tematica all'interno dello script di *Amarcord*, in particolare nell'episodio (assente nel film) della tromba marina che a un certo punto sconvolge il borgo:

A due chilometri dalla spiaggia un'immensa spirale fatta di vento e di acqua succhiata dal mare volteggia con moto vorticoso, dilatandosi. Ora avanza velocemente verso la spiaggia. Solleva montagne di polvere, sradica gli ombrelloni chiusi, sconquassa i capanni. Invade il Lungomare, avvolge il Grand Hotel battendo coi mille mille granelli di polvere sulle persiane chiuse. Penetra nei vicoli, nei viali, nelle strade principali, portandosi dietro giornali, carte, lenzuola, passa su automobili accostate ai muri e coi passeggeri chiusi dentro, avvolge il tram abbandonato in mezzo alla strada. Si frantuma in mille spirali di vento che scorrazzano per il Borgo²⁴².

L'idea della tromba marina devastatrice si ritrova anche ne *L'uomo parallelo* (1969).

Ci sono però i grandi venti, specialmente le trombe marine che invece mi piacciono molto. Una tromba marina nel 1883 ha svuotato uno stagno, largo una ventina di metri che era a cinque chilometri dal mio paese. Così s'è formata in cielo una palla d'acqua sporca che il vento ha trasportato verso Nord. L'hanno vista passare sulla campagna del bergamasco, lungo il Rodano e anche quando volava sulla Manica. La palla d'acqua s'è rotta su Londra lasciando cadere nelle strade e in Trafalgar Square

²⁴⁰ Tonino Guerra, *Il polverone*, cit., p. 35.

²⁴¹ Tonino Guerra, *Cenere*, San Lazzaro di Savena, Metrolibri, 1990.

²⁴² Tonino Guerra, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., p. 98.

foglie, rospi e ranocchie. C'è scritto anche sul London Times di quell'anno. Però non è precisato che quei rospi e le rane venivano dal mio paese²⁴³.

Da quanto emerso finora, l'attitudine solita di Guerra si concentra sul tentativo di alleggerire situazioni spiccatamente negative, talvolta tragiche, alleggerendole con accostamenti grotteschi, fantasiosi, evadendo dallo stato delle cose e allo stesso tempo sfuggendo alla resa dei conti con i traumi subiti. Vicino al versante anti-realistico, Guerra lavora inoltre sulla dissociazione, sull'umorismo, sulla dissacrazione e sull'evasione. Infatti, anche Nevio Spadoni parla di «realismo impuro, con varietà di modulazioni che lo dilatano verso gli ambiti della favola, della lirica, della satira»²⁴⁴. Guerra dipinge sì, in maniera pessimistica, un mondo contadino destinato a scomparire ma allo stesso tempo evoca elementi magici e poetici dall'esperienza umana. Si veda il caso della poesia *Il bagno dei poveretti*, con la popolazione meno abbiente che ritorna alle anguste e fatiscenti abitazioni della Contrada dopo una giornata passata a fare il bagno nel fiume.

Il bagno dei poveretti

I miei poveri
vanno a bagnarsi nel fiume
e stanno dentro l'acqua
tutto un giorno,
ch'è un'abbondanza d'aria
di sole e di sprazzi.

Ma quando tornano indietro
che gli s'è fatto notte,
ritrovano le case vecchie della contrada
con gatti che s'allungano
dai finestrini
e l'acqua chiusa negli orci di terracotta²⁴⁵.

²⁴³ Tonino Guerra, *L'uomo parallelo*, cit., p. 25.

²⁴⁴ Nevio Spadoni, *Tonino Guerra*, in <http://www.neviospadoni.com/a-cura-di-nevio-spadoni.html>.

²⁴⁵ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., pp. 54-55.

L'incipit della poesia, «I miei poveri», sembra dare l'idea di un narratore che ha preso a cuore le sorti della popolazione e dell'ambiente in cui vive: Guerra non si limita ad assistere o a partecipare a questo mondo proteso verso la sparizione bensì tende a salvaguardarlo con la fantasia e con la testimonianza edulcorata. Come visto in diversi esempi, la fase fantastica irrompe in quella più propriamente distaccata della mera osservazione di figure, di fenomeni o eventi, grazie a ripetuti slanci di ironia e umorismo intrecciati a temi e argomenti drammatici come la morte, la fame, la desolazione e la solitudine. Inoltre, risulta praticamente assente un'attitudine sentimentale a tali questioni, così come il mero senso di pietà o evidenti elementi autobiografici di comodo. Ciò che interessa a Guerra è di evitare sentimentalismi o elementi patetici: per far ciò si serve di trovate ironiche tese a sdrammatizzare date situazioni. Dalle composizioni interpellate è possibile dedurre alcune considerazioni circa lo stile di Guerra, come la capacità di creare immagini vivide attraverso metafore, confronti, personificazioni ed epiteti²⁴⁶. Si veda ad esempio il caso della poesia *Silvio, il matto*:

Silvio, il matto

Quando parlava,
parlava di scatto,
tutto un brandello
da capo a piedi,
e il berretto con la visiera voltata indietro,
ch'era vestito da corsa
Silvio il matto²⁴⁷.

Tali accorgimenti agganciano il lettore (o l'uditore) enfatizzando elementi privi di apparente importanza e conferendo sfumature anche a oggetti considerati inutili e inservibili. Da un punto di vista stilistico e strutturale, è emerso da questa serie di poesie uno spiccato gusto verso la composizione di immagini e il conseguente montaggio delle stesse, garantito da opportune soluzioni sintattiche. Guerra, che comincia a fare poesia

²⁴⁶ Cfr. Andrea Brendler, Francesco Iodice, *Intervista a Tonino Guerra sui nomi*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», a. XXXV, n. 2, maggio-agosto 2006, Pisa - Roma, Fabrizio Serra editore, 2006.

²⁴⁷ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 43.

senza alcuna ambizione e quasi spinto dalla casualità della prigionia, manterrà nelle produzioni successive un registro linguistico basso, un lessico comune, quasi aborrendo i termini aulici. Una lettura di Friederich Schürr conferisce addirittura alla sua opera un carattere metafisico.

A ragione si è parlato a questo riguardo di “engagement”, di letteratura “compromessa”, dei frutti delle proprie esperienze, della povertà vissuta tra altri poveri, della deportazione (in Germania), piuttosto che di un clima di origine pascoliana. Il Guerra si serve di particolari minimi e umili, osservando e raccontando la realtà dal basso, collaboratore e sceneggiatore dei film neo-veristi di Antonioni, com'è stato. E così non drammatizza né fa vedere direttamente le cose, ma intravede piuttosto il loro retroscena oppure intuisce un fondo metafisico²⁴⁸.

La rimodulazione della realtà seguendo la propria fantasia è al centro del suo metodo produttivo, come si può evincere dalle sue parole all'interno di un'intervista a cura di Ennio Grassi: «Ho sempre guardato la realtà per scoprire dove essa diventava meravigliosa, dove si squagliava, diventando qualcosa d'altro. Io parto sempre dalla realtà per poi abbandonarla. Voglio che possa restare sotto, perché non mi piacciono le cose sospese in aria, però amo queste fughe magiche che traducono tutto in una favola»²⁴⁹.

1.3 Riflessioni attorno alla scrittura per il cinema

L'idea di ragionare sulle influenze principali nella formazione di Guerra risulta proficua per motivare determinate scelte produttive. Guerra, infatti, acquisisce una precisa metodologia di lavoro, preliminare rispetto la sceneggiatura vera e propria: un approccio basato sull'osservazione e sull'ascolto di dati contesti seguito da una sistematica raccolta e catalogazione di idee, come si vedrà meglio nel dettaglio con un caso di studio nel quarto capitolo, che si è forgiata nelle sue esperienze letterarie.

²⁴⁸ Friederich Schürr, *La voce della Romagna*, cit., p. 228.

²⁴⁹ Ennio Grassi, *Intervista a Tonino Guerra*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 2, cit., p. 114.

D. Hai un metodo di lavoro?

R. I metodi cambiano, nei primi lavori, la sceneggiatura era fatta in un modo, cioè era piena di piani e contropiani, era piena di indicazioni e addirittura di inquadrature. E queste sono cose molto ridicole, perché tu non puoi dire ad un regista che si prepara a riprendere un personaggio che passa in questa piazza, di fare un primo piano. Si viene qua, si guarda la stagione, si guarda il tempo, l'inquadratura, e quindi sono cadute tutte quelle indicazioni. Quando si lavora, ci si vede, e si parla come noi due, e poi se viene l'idea giusta, si mette giù, si detta, e poi si ricorregge, e si fa.

Guerra rimarca l'applicazione di formule ben precise all'interno del testo di sceneggiatura, evidenziando la loro inutilità nelle collaborazioni con registi soliti a decidere sul set tali accorgimenti. Inoltre, si riferisce alla stesura come ad uno scambio di punti di vista, giudizi e opinioni in forma colloquiale. L'intervistatore focalizza poi l'attenzione sulla pratica di scrittura:

D. Quindi è un metodo di lavoro molto aperto, molto legato all'occasione di incontro, di colloquio.

R. No, molto aperto dentro quella camera nella quale ci si chiude. È un metodo di lavoro, non dico come l'ufficio, ma insomma ci andiamo vicino. È serio, duro, e naturalmente, si gira, si viaggia, però si sta lì.

D. Fate dei sopralluoghi fotografici?

R. A volte si va a vedere, le cose sono state viste prima, e dopo, il sopralluogo fotografico, ti può dare delle piccole variazioni o degli approfondimenti²⁵⁰.

Su quest'ultimo aspetto, legato ai sopralluoghi, ai viaggi e alle indagini preliminari, il figlio, il compositore Andrea Guerra, ricorda che il padre era solito scrivere impressioni, idee e immagini sulle sue agende: «Ne ho trovate a centinaia: ne aveva in tasca sempre quattro piene di titoli, suggestioni, frasi, scarabocchi e piccole poesie»²⁵¹. In aggiunta, a proposito del processo di digitalizzazione e catalogazione dei suoi materiali, ribadisce: «Era come Tex Willer ma invece di avere due pistole al fianco aveva due taccuini, che riempiva con storie, trame, pensieri ma anche scritti più lunghi. E nella tasca posteriore

²⁵⁰ Bernardo M. Valli, *Ventisette domande a uno sceneggiatore: Tonino Guerra*, in Bernardo M. Valli (a cura di), *L'ultimo cinema 1980*, Torino, Studioforma Editore, 1982, pp. 14-15.

²⁵¹ Si veda Malcolm Pagani, *L'uomo dei gatti e dei sogni*, «Il Foglio», sabato 2 gennaio 2021.

aveva l'albetto per i disegni. Solo queste agendine sono 400. Poi ci sono le lettere, le poesie...»²⁵².

Da questa testimonianza sulla intensa produzione di testi, diari e storie emerge l'attitudine lavorativa del poeta basata su una certosina raccolta di materiali. Lo sceneggiatore stesso rivela la sua abitudine di possedere addirittura quattro tipi di diari, sostenendo che non ci si poteva presentare ad un grande regista con una singola storia ma «bisognava possederne “cento”»²⁵³. Tale quantità di proposte a disposizione è frutto di una quasi compulsiva raccolta di idee provenienti da innumerevoli letture di giornali, di libri, racconti, da appunti nei viaggi, dall'osservazione e, naturalmente, da un pensare poetico. Conferma Guerra: «Uno sceneggiatore deve essere un contenitore di cose viste vissute e raccolte. Io ho sempre ritagliato tanti giornali e collezionato tutti i ritagli che ritenevo potessero servirmi in futuro»²⁵⁴. E ancora ritorna sull'argomento in un'altra sede.

Siccome ho avuto l'impressione che tutto si stia abbandonando [...] allora io raccoglievo certe cose che mi potevano piacere, certe storie e le tenevo in mente. E vi giuro che è arrivato il momento proprio che un po' traballavo, perché quest'abitudine di tenere sospese nel cervello bene o male tutte queste impalcature diventa anche fastidiosa. Il novanta per cento delle cose che ho scritto e che scrivo io le vado rubando²⁵⁵.

Questa propensione alla raccolta di dati con l'intenzione di servirsene in occasioni future è rimarcata anche in un'altra occasione: «L'immaginazione deve essere nutrita. Imparare vivendo. Camminare in giro. Prendere appunti, raccogliere i propri ricordi, la propria memoria»²⁵⁶. Sulla questione dei diari non è stato possibile accedervi per questioni legate alla loro catalogazione da parte dell'associazione a Guerra intitolata. Tuttavia, tale propensione è comprovata dalla ricca collezione di rassegne stampa e ritagli su diversi

²⁵² Mauro Gervasini, *Intervista a Andrea Guerra. Gocce di memoria*, «FilmTv», 16 marzo 2021, p. 12. Si ribadisce il mancato accesso al materiale citato, conservato a Pennabilli, dovuto al processo di archiviazione a cura dell'Associazione Culturale Tonino Guerra.

²⁵³ Intervista di Tonino Guerra, in <https://www.youtube.com/watch?v=NNosv8dJ4fY>.

²⁵⁴ Tonino Guerra, *Vi dico tanto di me*, «La Stampa», 3 settembre 1986, p. 17.

²⁵⁵ Gianfranca Lavezzi, Rossana Sacconi (a cura di), «*Nell'officina degli scrittori*» con Arbasino, Corti, Fortini, Guerra e Pontiggia, «Bollettino per biblioteche», n. 34, aprile 1989, p. 58.

²⁵⁶ Tonino Guerra, Roland Günter, *Aufbruch in Troisdorf*, cit., p. 77.

argomenti di cultura, cronaca, attualità, attualmente conservata presso il Fondo Tonino Guerra dell'Archivio Storico di Torino²⁵⁷.

Bisogna essere preparati. Io leggevo sempre tanti giornali e appiccicavo i ritagli sui grossi libroni. Personalmente facevo tanti appunti. Per esempio quando venne Tarkovskij, voleva vedere questi ritagli e c'era un appunto che diceva: nel Veneto un padre si era chiuso col figlio dentro una casa perché era sicuro che il mondo doveva crollare entro dieci giorni e pregavano. E noi lo abbiamo usato in *Nostalghia*. Quindi scegliere delle cose che ti riempiono e abbiano valore poetico. Appunti di cose che ti succedono. Togliere dai libri qualcosa di magico, di bello. Allora si è carichi di belle cose, di belle notizie²⁵⁸.

La cultura e il bagaglio culturale che Guerra fornisce ai vari registi si basano su conoscenze trasversali, dall'attualità alla Storia, dalla pittura alla cronaca, dall'architettura alla musica. La quantità di soluzioni va incontro, di conseguenza, alla possibilità eventuale di scartare la maggior parte delle soluzioni, col rischio che anche quella scelta non sia la migliore. Per adattarsi alle aspettative dei registi il poeta trascende dunque il ruolo canonico di sceneggiatore per assumere una veste di consigliere, ascoltatore, come evidenziato efficacemente dal critico Callisto Cosulich: «L'unica definizione che potrei dare di Tonino è quella di un confessore laico, di un interlocutore evidentemente indispensabile a stimolare l'immaginario dei grandi visionari del cinema europeo»²⁵⁹.

Prima di addentrarsi negli specifici casi di studio occorre introdurre la concezione di sceneggiatura che Guerra matura negli anni. Una considerazione centrale riguarda il mettersi sempre un passo dietro al regista, considerato dal poeta come il vero autore del film: «Uno sceneggiatore di qualità è uno sceneggiatore che aiuta il regista, perché poi in fin dei conti l'autore di un film è sempre il regista. Lo sceneggiatore può soltanto aiutare, alcune volte può dare delle indicazioni che possono entrare nello stile del regista»²⁶⁰.

²⁵⁷ Fondo Tonino Guerra. Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

²⁵⁸ Intervista di Massimo Puliani a Tonino Guerra, 2008, in <https://www.youtube.com/watch?v=MvzboQ-eix8&t=7s>.

²⁵⁹ Callisto Cosulich, in *A Tonino con affetto...*, a cura di Carlo Di Carlo, in *Tonino Guerra*, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., p. 53.

²⁶⁰ Tonino Guerra, *Un uomo generoso, artista di grande modernità*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, Fondi, Grafiche PD, 2007, p. 48.

Guerra ha sempre sostenuto che lo sceneggiatore è qualcuno che aiuta un regista suggerendogli opinioni, parole, storie precedentemente appuntate, schedate e poi offerte nei processi creativi. Alla base delle sue collaborazioni vi è dunque il suggerimento poetico, dal quale partire per poter rintracciare l'impronta tematica e stilistica nelle rispettive sceneggiature. Il fatto di fornire ai registi una serie di idee e soluzioni lo spinge ad un atteggiamento di discrezione, di umiltà, di autore dietro le quinte. Tuttavia, esistono anche altri eventuali apporti dati dallo sceneggiatore nel processo creativo: suggerimenti per la regia, la fotografia, il montaggio e le musiche. Questi elementi sono difficili da individuare se ci si riferisce al solo film finito e dunque risulta necessario chiamare in causa altri tipi di fonti, tra cui quelle orali o relative ai materiali preparatori. E ancora Guerra sull'argomento:

R. Ho sempre amato l'immagine, ma ho amato quell'immagine che poteva essere suscitata dalla parola.

D. Legandola al tuo discorso poetico.

R. Quando me lo permettono, perché molte volte un regista ha tutto un suo mondo, ed io cerco di introdurre in questo mondo qualche cosa di mio²⁶¹.

Come si vedrà nei capitoli successivi, le sceneggiature a cui Guerra collabora negli anni, nella maggior parte dei casi, si svolgono in gruppo, attraverso un lavoro di dialogo, ricerca, approfondimento e anche scontro. Alla base di questi scambi c'è un preliminare confronto orale dove, una volta stabilita l'idea iniziale, ciascuno propone un'immagine o un parere che però non infici sulla struttura fino a quel momento costruita, suggerendo dunque un qualcosa che stia bene in un determinato punto, in un ordine coerente.

Non sopporto lo sceneggiatore che si siede e dice: «Ora inventerò qualcosa». A che serve? Sì, devi pensare, ma soprattutto devi guardare dentro di te. Devi trovare cose vere, storie che sono state subite, combattute o raccolte con amore. Uno sceneggiatore deve prima vivere in un certo modo, deve avere gli occhi, deve guardarsi intorno, deve raccogliere. Deve diventare come un contenitore che prende appunti per poi conservarli. Non è possibile che due si siedano a scrivere la storia di

²⁶¹ Bernardo M. Valli, *Ventisette domande a uno sceneggiatore: Tonino Guerra*, in Id. (a cura di), *L'ultimo cinema 1980*, Torino, Studioforma Editore, 1982, p. 11.

uno che cammina e che canta una canzone. Queste sono cose casuali, i pensieri crescono in noi, e poi vanno cuciti insieme con un filo²⁶².

Nella testimonianza ci sono richiami al metodo di raccolta e catalogazione prima citato. A proposito di struttura, è necessario che ci sia di fatto una visione d'insieme complessiva, aggirando il rischio di proporre un'idea sì stupefacente ma inadeguata nell'impalcatura generale del progetto. Così Guerra a tal proposito: «Un film è una struttura. Io penso di essere davvero bravo con la struttura della sceneggiatura, nella sua costruzione. Una struttura è come un palazzo: deve reggersi in piedi, con tutte le sue precise innervazioni. Altrimenti cresce storto»²⁶³.

L'abitudine a "comporre" la scrittura di un film tramite colloqui orali e scambi di pareri rende più difficile uno studio basato sulla ricerca di specifici apporti. La menzione alla struttura ritorna in innumerevoli altre dichiarazioni di Guerra, il quale a più riprese sostiene che la sceneggiatura stessa sia una mera struttura che sorregge un racconto. Sempre a proposito del citato Tarkovskij – con cui lo sceneggiatore realizza nel 1983 *Nostalghia* e il documentario delle riprese *Tempo di viaggio* –, Guerra rimarca la predominante posizione del regista sullo scrittore ai fini della realizzazione del prodotto filmico.

Non bisogna avere molte pretese, quelli che scrivono una sceneggiatura non devono credere di essere loro quelli che hanno fatto il film. Il film è sempre del regista perché le parole, e le parole sono la sceneggiatura, hanno bisogno di un respiro di immagini, di un'invenzione che la dà il regista. Non è che andando al cinema tu vedi le parole, tu vedi le immagini. Prendendo ad esempio *Solaris*, tu scrivi: «L'astronauta dopo lunghi viaggi pericolosi torna a casa, si avvicina alla dacia dove stava suo padre in mezzo ai libri per incontrarlo». Questo è scritto in sceneggiatura. Allora io mi chiedo: l'incontro come deve essere, di un padre che incontra un figlio che torna dopo essere stato su un'astronave? Si devono baciare? Si devono abbracciare? E uno lo scrive in sceneggiatura. Tarkovskij ha fatto che il padre avverte che qualcuno è arrivato alla porta. Capisce che qualcuno è arrivato alla porta, capisce qualche cosa di molto strano

²⁶² La testimonianza è un estratto dal programma per la televisione realizzato in Germania: *Tonino Guerra-Kaffee der Schwebt* (1986), diretto da Josef Schwellensattl. Il brano è riportato in Herbert Fell, *Tonino Guerra erzählt*, «Epd Film», vol. 7, n. 3, 1990, p. 26.

²⁶³ Tonino Guerra, Roland Günter, *Aufbruch in Troisdorf*, cit., p. 70.

e di magico. Si avvicina, la apre. C'è il figlio. Non dicono una parola. Il figlio si piega e abbraccia le sue ginocchia. Questa qui è una cosa potente, è un'invenzione, un incontro incredibile di un grande regista come Tarkovskij²⁶⁴.

Da questa testimonianza sulla stesura di *Solaris* (1972), viene posto in evidenza il ruolo effettivo che Guerra attribuisce al regista, basato su una serie di invenzioni che provengono dalla fase di riprese. Il poeta sottolinea però anche l'apporto dato dallo sceneggiatore: suggerimenti circa la struttura, determinazione di un ordine preciso e costruzione delle fondamenta del testo, con eventi che abbiano un inizio e una fine ben definita. Si aggiunga a tutto ciò anche la distinzione che il romagnolo fa tra il cinema d'autore – attuato da registi in grado di plasmare la struttura del testo a proprio piacimento – e quello più largamente diffuso, nel quale il principale autore è per lui lo sceneggiatore, in particolare nei progetti in cui la mano del regista risulta praticamente assente, limitandosi a seguire pedissequamente e anonimamente il testo di partenza. Riferendosi alla commedia all'italiana, Guerra dichiara che in quel caso l'apporto degli scrittori è risultato maggiore rispetto a quello dei registi, arrivando addirittura a definire, come contraltare del cinema d'autore, la definizione di «cinema di sceneggiatura»²⁶⁵. A supporto di questa sua tesi sull'apporto dello scrittore in progetti condotti da autori incisivi, il santarcangiolese fa un altro esempio per esplicitare al meglio la sua convinzione.

Se io fossi lo sceneggiatore di Morandi e gli dicessi di fare delle bottiglie, il risultato non sarebbe merito mio, perché l'esito finale è dell'autore. Le bottiglie hanno un'impronta unica, riconoscibile. C'è un particolare sulle sceneggiature: nella pagina scritta, a volte, non c'è soltanto il suggerimento del racconto ma anche qualcosa che riguarda lo stile. Ci sono idee che riguardano ad esempio lo spazio. Se io dicessi a Morandi di fare le bottiglie una vicina all'altra, lo indirizzerei verso una concezione stilistica ben definita. Capire se uno sceneggiatore ha influenzato anche lo stile. La mia vera passione è scrivere poesie, racconti. La mia lotta con tutti i registi è di mettere cose che abbiano un tono, un odore poetico²⁶⁶.

²⁶⁴ Intervista di Gianfranco Zavalloni a Tonino Guerra, agosto 2011, in <https://vimeo.com/46700726>.

²⁶⁵ Tonino Guerra, *Un mestiere da farsi con le mani*, cit., p. 52.

²⁶⁶ *Lezione sceneggiatura*, AAMOD.

È ipotesi di Michele Guerra che lo scrittore di Santarcangelo lavora in misura maggiore alla struttura, alle regole compositive e alla sostanza delle sceneggiature, rispetto a quanto faccia nella produzione poetica, all'interno della quale troneggia invece la componente fonetica, l'attenzione al verso e alla scelta delle parole²⁶⁷. Alla domanda su come si possa leggere un copione, il poeta risponde di intenderlo come se fosse un diagramma, con salite e discese a mo' di partitura musicale, tanto da definire il tutto «una questione d'orecchio»²⁶⁸. Se ci si sofferma su questa metafora, risulta lampante quanto, così facendo, risultino subito evidenti eventuali cadute di tono. Metaforicamente, Guerra si avvicina al ruolo del compositore: il diagramma metrico e l'organizzazione del movimento restituiscono l'idea di ritmo, nella poesia così come nella sceneggiatura.

Per quanto riguarda questo strapazzare, non so; io, quando sceneggio, non mi accorgo di niente, a me sembra quasi un mestiere da farsi con le mani, quasi come modellare della terracotta, si inseriscono delle immagini, si cerca di fare un tipo di struttura che funzioni; quando lavoro è come se vedessi l'andamento delle cose attraverso dei grafici, quasi come quei saliscendi con i quali si misurano le tappe di montagna di un giro ciclistico oppure quelli con i quali si visualizza giorno per giorno l'andamento delle monete in borsa. Io vedo questa struttura e devo misurarla per ricercarne un'armonia, un'armonia di tipo musicale²⁶⁹.

E in un'altra ribadisce il proprio apporto nella maggior parte dei film da lui a cui prende parte, ponendo l'accento sul suo approccio alla lettura del copione.

Generalmente i miei interventi di sceneggiatura riguardano la struttura di un film, mi interessa molto la struttura di un film. Se leggo una sceneggiatura già fatta, o se sto facendo una io, o leggo un racconto, appena finito vedo davanti a me una cosa grafica, come un elettrocardiogramma, dove ci sono delle punte... Mi viene fuori un'immagine di questo genere. Cioè la struttura, una cosa che abbia un suo ritmo e un suo fascino. E la struttura il più delle volte non significa che uno comincia con A e deve finire con A, che ci sono delle linee che salgono e che scendono secondo delle

²⁶⁷ Per quanto asserito qui, rimandiamo a Michele Guerra, *Zabriskie Point*, in Alessandro Macis, Patrizia Masala (a cura di), *Tonino Guerra scrittore per il cinema*, Rimini, Digitalprint Rimini, 2021.

²⁶⁸ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988, p. 198.

²⁶⁹ Tonino Guerra, *Un mestiere da farsi con le mani*, cit., p. 52.

regole. A volte la struttura è anche un'antistruttura, si fa l'inverso di quello che si deve fare, eppure senti ugualmente nell'orecchio che anche quella è una struttura²⁷⁰.

Per quanto concerne invece lo studio del rapporto tra sceneggiatore e regista-sceneggiatore, in particolar modo nel cinema italiano tra anni Cinquanta e Sessanta, si va incontro talvolta a una corrispondenza di ardua lettura, a causa delle molteplici fasi creative nelle quali entrambe le figure risultano coinvolte: la raccolta delle idee, la progettazione strutturale della storia, la scrittura e la riscrittura del testo finalizzata al raggiungimento della forma definitiva in vista delle riprese. Ma Guerra, come si vedrà, è un collaboratore che si eleva sollevando gli altri, senza sopraffare ma senza essere sopraffatto, promuovendo sempre un vicendevole arricchimento con i suoi collaboratori. Fedele e leale verso i registi – con cui intreccia inoltre profondi e duraturi legami personali – dimostra attraverso l'eterogeneità della sua filmografia di essere uno scrittore che non si tira indietro di fronte a nuove sfide e sperimentazioni, rifiutando inoltre accostamenti a specifiche correnti, generi o altre etichette. Il suo bacino culturale e poetico lo porta ad affondare le radici nel passato senza tuttavia snobbare nuovi orizzonti tematici e produttivi, mirando sia in poesia sia nel cinema a una trasfigurazione della realtà in direzione della favola, del grottesco, della bellezza, della denuncia e dell'umorismo tipicamente romagnolo²⁷¹. Su quest'ultimo aspetto sono lampanti alcuni echi zavattiniani²⁷². Prima di esordire nel cinema, lo stesso Guerra manifesta un certo interesse a lavorare come disegnatore satirico alle pagine del giornale mondadoriano «Epoca»²⁷³. Se si chiama in causa anche il «Marc'Aurelio» risulterà chiara l'importanza dei giornali umoristici e satirici come apprendistato per gli scrittori che troveranno poi spazio nel

²⁷⁰ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 344.

²⁷¹ Si legga in merito il seguente volume: Wilmen Di Renzo Vianello (a cura di), *Umore romagnolo. Cesena, Faenza, Forlì, Lugo, Ravenna, Rimini tra le righe della carta... stampata*, Guidicini & Rosa, 1984. Il testo raccoglie articoli e annunci di carattere umoristico dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Settanta. Altro riferimento bibliografico sul tema è la seguente raccolta di racconti brevi: Piero Zama, *Umore romagnolo. Scherzi e schermaglie casalinghe dal vero e con un pizzico di fantasia*, a cura di Salvatore Banzola, Faenza, Tipografia faentina, 2012.

²⁷² Per l'argomento si veda Franco Venturini, *Profilo di Zavattini: teoria e prassi creativa*, «Bianco & nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema», a. XVI, n. 1/2, gennaio-febbraio 1955; Guido Conti, *Cesare Zavattini a Milano (1929-1939). Letteratura, rotocalchi, radio, fotografia, editoria, fumetti, cinema, pittura*, Voghera (PV), Libreria Ticinum, 2019.

²⁷³ Come evidenziato in Guido Conti, *Il carteggio Zavattini-Guerra*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra e la favola*, cit.

cinema, nella letteratura, nel giornalismo, nella radio e nella televisione, influenzando così la struttura culturale e mediatica italiana.

L'attività lavorativa di Guerra tra anni Cinquanta e Sessanta risulta fortemente condizionata anche e soprattutto da coevi contatti, incontri e relazioni con opere e autori appartenenti al mondo letterario. La sceneggiatura stessa può essere considerata come una sorta di anello di congiunzione tra l'antefatto letterario e il fatto filmico, una scrittura finalizzata a cambiare forma e a diventare scrittura "altra": in altre parole, una struttura che sta tra la pagina scritta e l'immagine, tra la parola e il film già fatto. Non a caso Tonino Guerra viene definito, da Rolando Caputo, «literary cineaste»²⁷⁴, capace di trovarsi a proprio agio, in egual misura, sia in ambito cinematografico sia in ambito letterario, alla stregua di Pasolini, Mario Soldati, Giuseppe Patroni Griffi, Pasquale Festa Campanile, Alberto Bevilacqua, Italo Calvino, Ottiero Ottieri ed Ennio Flaiano, solo per citarne alcuni. Nel santarcangiolese non risultano riscontrabili infatti tangibili differenze tra l'approccio alla narrativa e quello al cinema, come se il bacino da cui attingesse fosse lo stesso, declinato semplicemente in forme e strutture differenti, coi confini che perdono di intensità diventando porosi, permeabili e allo stesso tempo intangibili: il fatto che i suoi contributi sfuggano a precise definizioni – in termini di creazione e invenzione, di mero e singolo apporto o in un quadro più ampio di tecnica della struttura narrativa – lo rendono una figura professionale difficile da inquadrare, a maggior ragione per il lavoro con i grandi registi che spesso hanno messo in ombra la sua attività.

²⁷⁴ Rolando Caputo, *The Italian novel and the cinema*, in Peter Bondanella (a cura di), *The Cambridge Companion to The Italian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 182.

Capitolo secondo

I primi passi nel cinema con Petri, Casadio e De Santis (1953-1958)

2.1 L'avvicinamento al mestiere: il cortometraggio *Nasce un campione* (1954)

Prima di approcciarsi a un'analisi dei primi anni di Guerra in veste di sceneggiatore può essere utile richiamare il discorso sui letterati prestati al cinema nel secondo dopoguerra. Il rapporto tra scrittori e industria filmica è sempre stato controverso, la cui natura utilitaristica ha troppo spesso impedito il riconoscimento individuale nei confronti degli sceneggiatori, portati a cercare fama e rinomanza in altre forme artistiche – narrativa, giornalismo, teatro, poesia e pittura – come ad esempio Rodolfo Sonogo, Vincenzo Cerami, Ugo Pirro, Ennio Flaiano e Cesare Zavattini. Tra questi nomi spicca anche quello di Guerra, il quale si ritrova, nel corso dei decenni, a lavorare in svariati ambiti artistici: dalla scultura alla pittura, da installazioni e mostre fino al *design* per parchi, piazze e fontane. A prescindere dal mezzo utilizzato, lo stile di Guerra, anche su codici diversi, risulta riconoscibile grazie ad una serie di *topoi*, di orientamenti, di gusti, di immagini e pensieri ricorrenti, parzialmente individuati nel capitolo precedente. In poche parole, un costante tentativo di unire memoria, tradizioni, fantastico e cronachistico, destreggiandosi tra il mondo contadino e quello fantastico: i suoi interessi orbitano da sempre attorno realtà ai margini, semplici, quotidiane, prediligendo tratti fiabeschi a contatto con mondi derelitti, crepuscolari: frequente è infatti la coesistenza tra visioni idilliache e visioni argute e umoristiche. Questo caleidoscopio di orientamenti e tematiche lo portano a collaborare con vari registi, ognuno intento a sfruttare la memoria, la fantasia e l'inventiva del poeta. Giovanni Grazzini motiva questa capacità di legarsi a personalità diverse tra loro sostenendo che «il segreto va cercato nell'incrocio, in Tonino Guerra, fra un'anima poetica fortemente legata alle sue origini romagnole e una sensibilità intellettuale nella quale si riflettono inquietudini cosmiche»¹. Fin dal suo esordio artistico Guerra è riuscito infatti a infondere, in tutto ciò che lo circondava, un profondo senso di esperienza poetica, dalla narrativa alla scrittura per il cinema, attingendo agli aneddoti e alle sensazioni

¹ Giovanni Grazzini, in *Tonino Guerra*, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., p. 53.

appartenenti alla propria infanzia e ai luoghi di appartenenza: una Romagna popolare, rurale e vernacolare. Sull'origine della poetica guerriana, non a caso, Pasolini aveva individuato come motivi principali la memoria e l'infanzia. «Permane nel fondo, la nostalgia e un lieve torbido (quasi di nevrosi da campo di concentramento e da dopoguerra), ma sempre più sedimentati»².

La carriera cinematografica di Guerra, durata più di mezzo secolo, lo porta a lavorare in anni segnati da sperimentazioni ed evoluzioni ma anche da consolidamenti di tradizioni, di metodi e di sistemi produttivi. Il nome tutelare che introduce Guerra al cinema è Elio Petri, che si avvarrà della collaborazione del poeta di Santarcangelo per quattro dei primi sei film, ad eccezione de *Il maestro di Vigevano* (1963) – co-sceneggiato dal regista insieme ad Age e Scarpelli – e di *A ciascuno il suo* (1967), sceneggiato con Ugo Pirro.

Come precedentemente accennato, il vero e proprio esordio di Guerra come scrittore per il cinema coincide con il documentario, di soli undici minuti, intitolato *Nasce un campione*. Il progetto viene ideato nel 1952, ottiene il visto censura il 17 ottobre del 1953 e sarà proiettato nel 1954 (fig. 2)³. Diretto dall'allora esordiente Petri e girato tra Santarcangelo e dintorni, il film è una ricostruzione, con taglio neorealista, della vita quotidiana, nel borgo romagnolo, negli anni del dopoguerra: il lavoro, il tempo libero, gli ambienti naturali e, soprattutto, la passione della gente per la bicicletta. Con un commento declamato dalla voce narrante di Corrado Mantoni, l'opera si presenta come un prodotto ibrido, a metà strada tra il documentario e il film narrativo, nel quale emergono temi precedentemente introdotti appartenenti alla poetica guerriana: la dimensione popolare, rappresentata dal ciclismo, l'ironia e il realismo. Non avendo trovato alcuna traccia di copioni manoscritti o dattiloscritti, ci si riferirà in seguito al film finito⁴. Come sottolineato dai titoli di testa, a produrre *Nasce un campione* è la casa di produzione SODUIT (fig. 3). Le indicazioni del cast tecnico sono le seguenti: Sceneggiatura: Antonio Guerra, Elio Petri; Fotografia: Angelo Baistrocchi; Musica: Carlo Innocenzi;

² Pier Paolo Pasolini, *Voci della Romagna*, «Il Lavoro Nuovo», Genova, 14 febbraio 1950.

³ Nulla osta rilasciato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi della Cinematografia in data 20 ottobre 1953. Il documento è visionabile nell'archivio online della Mostra Virtuale Permanente per i Cento anni della Censura cinematografica in Italia, <https://cinecensura.com/cortometraggi/nasce-un-campione/>.

⁴ Una delle rare copie del film in circolazione, in formato VHS, è conservata presso la Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini, Collocazione: G0029a. La riproduzione delle immagini nel testo si riferisce ad una copia presente online al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=JKofya0MvMQ&t=46s>.

Organizzatore: Gianni Fucci; Montaggio: Alberto Carusotti; Speaker: Corrado Mantoni;
Regia: Elio Petri (fig. 4).

N. _____

15215

REPUBBLICA ITALIANA

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
(SERVIZI DELLA CINEMATOGRAFIA)

TITOLO: Nasce un campione

Metraggio { dichiarato 305
 accertato 305

Marca: SO.DU.IT.

Terenzi - 4 Fontane, 23

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

La Romagna è una regione che ha dato molti campioni al nostro paese:
Vicini, Ortelli, Servadei.
Sono uomini che hanno preso contatto con la bicicletta da ragazzi,
per andare a lavorare, come migliaia e migliaia di operai, muratori,
contadini, di garzoni che percorrono le assolate strade della Romagna
per recarsi ai cantieri sul mare, al lavoro nei fertillissimi campi
o da un paese all'altro per portare i giornali, la posta e il latte.
E' da questa massa incalcolabile di ciclisti che nasce il campione,
Ma la prima selezione si opera qui, nel vivo, sulla via Emilia, in tuta
da operaio o con il cappello di paglia del bracciante.

p. la SO.DU.IT.
Quirino Papi
(Amministratore delegato)

Operatore: Angelo Baistrocchi
Regista: Elio Petri

**DOCUMENTARIO
A
COLORI**

Si rilascia il presente nulla - osta, a termine dell'art. 10 del regolamento 24 settembre 1923, n. 3287,
quale duplicato del nulla - osta, concesso 17 OTT 1953 sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:
1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non
sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo
l'ordine senza autorizzazione del Ministero.
2°) _____

Roma, li 20 OTT. 1953 (P. G. de' Formosi)

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO
Teodoro Bubbio

Fig. 2. Archivio online della Mostra Virtuale Permanente per i Cento anni della Censura cinematografica in Italia.



Fig. 3



Fig. 4

La vicenda ruota attorno a un santarcangiolese di nome Stampa – appellativo datogli in quanto garzone di un giornalaio – che lavora consegnando quotidiani a cavallo della propria bicicletta: il giovane attraversa paesi e frazioni del territorio riminese coltivando il sogno di diventare un ciclista professionista. La macchina da presa lo accompagna durante le sue giornate mentre utilizza il veicolo a due ruote nelle funzioni più varie: portare la propria fidanzata in giro, gareggiare con treni a vapore e aiutare la madre a trasportare i panni lavati dal torrente fino a casa, a mo' di carretto. Un giorno si imbatte

in un cartello che recita: «Grande gara ciclistica libera a tutti con bicicletta propria. 1° premio: una bicicletta da corsa» (fig. 5). L'occasione si rivela ideale per coltivare il suo sogno sportivo così vi prende parte, senza divisa da corridore ma con il numero di gara attaccato dietro la schiena. *Nasce un campione* è, come suddetto, un vero e proprio omaggio al mondo delle due ruote: si veda la riproposizione di immagini inerenti alla preparazione dei partecipanti che, con cura certosina, ingrassano le catene e indossano per la gara abiti da lavoro. La vittoria finale di Stampa gli garantisce un nuovo modello, fondamentale per inseguire l'obiettivo del circuito professionistico e, in seguito, aprire un negozio di articoli per il ciclismo.



Fig. 5

Proprio questo ambito sportivo viene messo in chiaro sin dalle prime parole in voice over che scorrono sull'immagine di un cartello, posto sulla parete esterna di una casa cantoniera (fig. 6).

Via Emilia, dodicesimo chilometro. Siamo in Romagna, dove la bicicletta accompagna l'uomo nel giro più lungo che si conosca: dai tre anni agli ottanta. Qui tutti vanno in bicicletta: preti, contadini, scolari, maestri, lattai, levatrici, operai e medici condotti, per andare al mercato, alla messa, ai matrimoni, ai funerali e nelle gambe si accumulano migliaia e migliaia di chilometri.



Fig. 6

Dopodiché si fa riferimento al sogno, di qualsiasi ragazzo romagnolo, di emulare le gesta di Fausto Coppi, aggiungendo che la bicicletta è il primo oggetto che si regala ai bambini. Il tema dell'epica ciclistica in letteratura si trova perfettamente in linea coi tempi se si pensa che, nello stesso anno e sempre nella collana einaudiana «I Gettoni», Giovanni Testori pubblica *Il Dio di Roserio*⁵, ambientato nella periferia milanese della prima metà degli anni Cinquanta, protesa verso la rincorsa del benessere economico. Ma ci sono ulteriori esempi di produzioni di letterati legate a questa tematica: nel 1901 Olindo Guerrini, in dialetto romagnolo, racconta le avventure in bicicletta dalla Romagna al Monte Rosa⁶; nel 1940 Giovannino Guareschi parte con la bicicletta e scrive due ciclo-reportage per il *Corriere della Sera*⁷; Vasco Pratolini redige la cronaca del Giro d'Italia nel 1947⁸, così come farà anche Dino Buzzati⁹.

⁵ Giovanni Testori, *Il dio di Roserio*, Torino, Einaudi, 1954.

⁶ Vd. Olindo Guerrini, *In bicicletta*, Catania, Niccolò Giannotta, 1901.

⁷ Cfr. Vittorio Nichilo, *Stupori a Brescia e sul Sebino nel «Giretto» di Guareschi*, «Giornale di Brescia», mercoledì 6 ottobre 2021, p. 31.

⁸ Vasco Pratolini, *Cronache dal Giro d'Italia. Maggio-giugno 1947*, Milano, La vita felice, 1995.

⁹ Dino Buzzati, *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, Milano, Mondadori, 1981. Altri esempi si possono riscontrare in: Alfredo Oriani, *La bicicletta*, Bologna, Zanichelli, 1902; Giovanni Pascoli, *La bicicletta*, in Id., *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli, 1903; Alfredo Panzini, *La bicicletta di Ninì*, in Id., *Piccole storie del mondo grande*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1920; Luigi Graziani, *Bicycula*, in Id., *Lira classica. Versioni e poemetti originali*, Bologna, Zanichelli, 1931.

Per quanto riguarda altri richiami al mondo del ciclismo nell'opera guerriana, fino a quel momento, si veda la già menzionata poesia *Silvio, il matto*¹⁰, con al centro il cosiddetto “scemo del villaggio” sempre vestito da ciclista, con la visiera del berretto di sbieco, copia improbabile e doppio parodico di grandi campioni del ciclismo italiano come Coppi e Gino Bartali. I due sono considerati nel film come veri e propri miti popolari, utilizzati per azzardati paragoni: ad esempio, a un certo punto la voce narrante dice, in merito alla competizione tra il protagonista e il treno a vapore, che «i ferrovieri devono incassare, c'è poco da sfottere perché Stampa è più veloce di loro e se ne va quando vuole, proprio come Coppi sull'Izoard» (fig. 7).



Fig. 7

Oppure, in riferimento alle varie funzioni della bicicletta, in particolare quella di carretto per trasportare i panni, così il commento: «Anche Coppi e Bottecchia forse hanno fatto così come Stampa e chissà che Bartali non abbia qualche oscura tifosa tra le lavandaie fiorentine» (fig. 8). Oppure: «La Gazzetta è la bibbia dei vent'anni e il barbiere tifoso di Bartali il suo sacerdote». E ancora: «Stampa mette in atto il suo progetto coppiano», telecronaca durante il tratto più impegnativo della corsa ciclistica.

¹⁰ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., p. 43.



Fig. 8

L'apporto di Guerra è facilmente riconoscibile nell'ironia che contraddistingue la sua scrittura, nonostante si tratti, dichiaratamente, di un documentario¹¹. Si veda ad esempio l'accostamento tra matrimoni e funerali nel commento prima citato, in cui vengono posti sullo stesso piano i due sacramenti. La voce narrante prosegue dicendo, a proposito della carriera sportiva di Stampa, che «tra un anno o due si parlerà di lui sui giornali rosa, verdi o gialli dello sport». Oppure la seguente battuta: «L'orologio del campanile segna i progressi del suo personale primato che lui solo conosce» (fig. 9).

¹¹ Si pensi ad esempio alle differenze di tono rispetto al quasi coevo *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1949, Carlo Lizzani), nel quale è preminente il taglio documentaristico e cronachistico.



Fig. 9

Un riferimento ironico a Dante Alighieri si trova invece nel commento da sfondo alle immagini di Stampa e della fidanzata mentre, in bicicletta, raggiungono il mare: «A Rimini non si dice più adesso “Galeotto fu il libro e chi lo scrisse” perché i moderni Paolo e Francesca usano la bicicletta, il libro non è più di moda. Galeotte sono l’Atala, la Bianchi, la Legnano e chi le fabbricò» (fig. 10).



Fig. 10

Si veda anche il tono di incredulità relativa all'abbigliamento dei partecipanti alla gara: «Eccola la corsa vera. Ma come? Vestiti in borghese? Ma che importa! Ci sono i numeri e le motociclette davanti ai corridori quindi è una corsa vera». Oppure la canzonatura a un corridore sovrappeso che si ritira esausto dalla competizione: «Dicono che sia più in superalimentazione che in superallenamento» (fig. 11).



Fig. 11

Dopo essersi aggiudicato la vittoria, Stampa si reca dalla sua fidanzata per festeggiare mentre la voce narrante recita: «Raccontaglielo a Marisa: oggi è una bicicletta e una maglia colorata, domani guadagnerai di più e aprirai un bel negozio di belle biciclette fiammanti come Vicini a Cesena o Servadei a Forlì o Minardi a Faenza» (fig. 12).



Fig. 12

Nel film i due autori mettono in luce sia la forma documentaristica, basata sul resoconto di eventi e di dettagli, sia quella favolistico-romagnola comprensibilmente attribuibile a Guerra. Secondo Pier Maria Bocchi e Luca Malavasi, *Nasce un campione* è un esempio di contrapposizione alle produzioni quasi esclusivamente legate all'ambiente della capitale, «lavorando alle spalle di quel contemporaneo movimento di appiattimento romanocentrico dettato dal cinema emerso, ufficiale e di lungometraggio»¹². Sarebbe stato interessante e forse opportuno proporre un ulteriore caso di studio per il binomio Guerra-Petri, in particolar modo per quanto riguarda le due pellicole precedentemente menzionate: *L'assassino* e *I giorni contati*, uscite nelle sale rispettivamente nel 1961 e nel 1962. In tale direzione il discorso avrebbe assunto risvolti sicuramente più complessi e variegati, offrendoci l'occasione di individuare al meglio un preciso metodo di lavoro dei due. Bisogna a tal proposito considerare anche il perdurare della loro collaborazione, che attraversa tutto il decennio degli anni Sessanta da *La decima vittima* (1965) a *Un tranquillo posto di campagna* (1968). Ci si propone tuttavia di sviluppare in futuro i processi creativi dei titoli in questione, lavorando su una serie di documenti già individuati in vari archivi. L'attenzione rivolta esclusivamente a *Nasce un campione* ha

¹² Pier Maria Bocchi, Luca Malavasi, *Inchieste, documentari, film a episodi: Petri "in minore"*, in Gabriele Rigola (a cura di), *Elio Petri, uomo di cinema. Impegno, spettacolo, industria culturale*, Acireale, Bonanno, 2015, p. 58.

avuto origine dalla volontà di indagare un'opera imprescindibile per la ricostruzione del metodo di lavoro di Guerra precedente all'esordio nel lungometraggio. Ci sarebbe di fatto tanto altro da aggiungere ma nei limiti di questo lavoro ci interessava unicamente questo progetto, che ci ha permesso di approfondire sfumature legate all'apprendistato di Guerra in un preciso momento della sua carriera artistica.

2.2 L'esordio nel lungometraggio: *Un ettaro di cielo* (1958)

Riallacciandoci al percorso biografico di Guerra occorre sottolineare che la proposta per lavorare alla sceneggiatura del film *Un ettaro di cielo* risale già al 1953, sebbene il film esca nelle sale solo cinque anni dopo. Per tentare di ricostruire il suo avvicinamento alla produzione e il successivo coinvolgimento nella realizzazione, ci si rifarà a svariate fonti orali e archivistiche. Guerra descrive il regista Aglaucio Casadio, responsabile del suo arruolamento, facendo emergere una certa comunione di interessi: «Un giovane sul quale si concentrava l'interesse dei produttori. Scriveva. Era un intellettuale raffinato molto vicino alla pittura, alle arti grafiche, alla poesia più polverosa ma segreta e piena d'intimità luminosa»¹³. Il poeta prova a motivare la natura della richiesta di collaborazione ricevuta – ottenuta grazie all'intercessione di Petri – sostenendo che Casadio voleva lavorare con lui per la definizione di alcuni dialoghi.

Una volta a Santarcangelo venne a trovarmi Elio Petri. Con lui ho sceneggiato *Un ettaro di cielo*. Con Petri venne anche Aglaucio Casadio. Io avevo scritto libri di poesie a mie spese che avevano suscitato un buon interesse. Petri mi venne a trovare a Santarcangelo per la definizione di alcuni momenti di Mastroianni del dialogo, delle variazioni di certe frasi¹⁴.

Lo stesso Mastroianni racconta dell'esordio di Guerra, relativo alla stesura di *Un ettaro di cielo*, in una monografia uscita nel 1980.

¹³ Giacomo Martini (a cura di), *Una Regione piena di cinema: Tonino Guerra*, cit., p. 134.

¹⁴ *Lezione sceneggiatura*, AAMOD.

Era il film di un altro esordiente, Aglaucio Casadio, il quale aveva già fatto dei documentari molto interessanti e fu anche l'esordio, o quasi, di Tonino Guerra che allora si affacciava al cinema e che poi è diventato uno dei più bravi sceneggiatori italiani. Era partito dal suo paese, Santarcangelo di Romagna, e come poeta e scrittore si era avvicinato al cinema scrivendo questa storia per Casadio¹⁵.

Quando Mastroianni dice che «fu anche l'esordio, o quasi, di Tonino Guerra» è chiaro il riferimento a *Nasce un campione*: infatti, ad eccezione del commento scritto per questo documentario, non sono pervenute ulteriori tracce di un precedente contatto con il cinema in veste di sceneggiatore. Ritornando all'assoldamento del santarcangiolese e stando alle testimonianze del diretto interessato, questa convocazione da parte di Petri e Casadio nasce con lo scopo di servirsi di Guerra, almeno in una fase iniziale, come consulente per la realtà romagnola e per la vicinanza al mondo contadino: usi e costumi, cadenze e gergo da utilizzare nei dialoghi. Così il poeta, nel 1988, sulla natura del suo arruolamento per il film: «Avvenne quando Aglaucio Casadio, che voleva girare *Un ettaro di cielo* qui in Romagna, mi chiamò come collaboratore alla sceneggiatura di Petri e Flaiano. Ero quello che viene dalla campagna, capisce? Il consulente per le scene agresti»¹⁶.

Infatti, Casadio sceglie di ambientare la storia nelle "gettonate" Valli di Comacchio¹⁷: secondo il sito del Centro di Documentazione Cinematografica del Delta del Po, il fiume più lungo d'Italia compare in oltre cinquecento tra documentari, lungometraggi, cortometraggi e inchieste televisive, a dimostrazione dell'interesse e del fascino suscitato nell'industria audiovisiva¹⁸. Proprio nel 1955 esce nelle sale *La donna del fiume*, diretto

¹⁵ Del film dirà: «Sono stato contento di fare questo contadinello simpatico nel film di De Santis, e poi c'era il ritorno un po' a certe origini perché si svolgeva in Ciociaria e io sono ciociaro. Fu un piccolo viaggio sentimentale in questa terra; è un film di cui conservo un bel ricordo», in Claudio G. Fava, Matilde Hochkofler, *Marcello Mastroianni*, Roma, Gremese, 1980, p. 19.

¹⁶ Lina Coletti, *Tempi di Guerra*, «Europeo», 15 luglio 1988, p. 114.

¹⁷ Situate tra il territorio di Ferrara e quello di Ravenna, sul versante settentrionale della riviera romagnola: un territorio condizionato dalla coesistenza tra uomo e ambiente naturale, ricco di paludi, di acqua salmastra che vede, come attività economiche principali, la produzione del sale e la pesca di anguille. Vd. Rete Natura 2000, Valli di Comacchio - quadro conoscitivo (atto normativo), gennaio 2018, <https://ambiente.regione.emilia-romagna.it/it/parchi-natura2000/rete-natura-2000/strumenti-di-gestione/misure-specifiche-di-conservazione-piani-di-gestione/misure-di-conservazione-per-sito/QC602.pdf/@download/file/QC602.pdf>.

¹⁸ Si veda in merito <http://cdoc.parcodeltapo.it/il-centro/>.

da Mario Soldati e girato in quell'area¹⁹, così come vi erano stati precedentemente girati *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, *Gente del Po* (1943-1947) di Michelangelo Antonioni, *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis e nuovamente Antonioni con *Il grido* (1957)²⁰.

Altro motivo che sembra determinare la richiesta di collaborazione con Guerra è l'apprezzamento delle sue produzioni letterarie fino a quel momento (*I scarabócc*, *La sciupètta* e *La storia di Fortunato*), dato che si evince anche in altre testimonianze dell'autore: «Io sono stato chiamato per un film da fare in Romagna perché avevano letto le mie poesie pubblicate in romagnolo. Io ero professore e il mio stipendio era di 39.000 lire. Il produttore me ne propone 300.000 al mese. Io accetto, come una prostituta»²¹. In un'altra occasione, Guerra sottintende che sia stato proprio Petri a coinvolgerlo nel progetto.

Elio Petri, che era un giovanissimo sceneggiatore italiano, è venuto a Santarcangelo di Romagna chiedendomi se potevo aiutarlo per una sceneggiatura, *Un ettaro di cielo* del regista Aglaucio Casadio. Io l'ho aiutato e son rimasti tutti soddisfatti al punto che il produttore mi ha chiesto «Quanti soldi prendi per insegnare?». Ho risposto: «Trentanovemila lire» e lui: «Se vieni a Roma te ne do trecento». Sono andato a Roma e ho fatto per dieci anni la fame. È stato un momento terribile ma molto esaltante, e in questo periodo c'è stata la trasformazione dalla parola all'immagine. Non è stato molto faticoso anche perché, per me, la parola è piena di visioni che si allargano, le mie poesie erano cariche di immagini, contenevano già il cinema prima che vi lavorassi²².

Conoscendo dunque la scrittura di Guerra, Casadio e Petri sanno che il santarcangiolese è in grado di destreggiarsi con un argomento favolistico come quello che avevano in

¹⁹ Il film di Soldati è stato girato proprio nelle Valli di Comacchio e nella zona del Lido di Volano, <http://cdoc.parcodeltapo.it/movie/la-donna-del-fiume/>. Secondo l'Archivio del Cinema Italiano di ANICA gli sceneggiatori del film accreditati sono: Basilio Franchina, Ennio Flaiano, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini, Florestano Vancini, Antonio Altoviti e Mario Soldati, <http://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=CD7094&jjj=1666528112509>.

²⁰ Per quanto asserito qui, rimandiamo a Cineturismo, Cineteca di Bologna, <https://www.cineturismo.cinetecadibologna.it/film?director=&title=&place=>.

²¹ Testimonianza di Tonino Guerra nel programma russo *Linea della Vita*, in <https://www.youtube.com/watch?v=RnEZHPEyzQk>.

²² Cfr. Michela Canzian, Marco Minuz, *La parola è piena di visioni che si allargano. Conversazione con Tonino Guerra*, in Michela Canzian, Marco Minuz (a cura di), *Tonino Guerra. Diario di un poeta*, Pordenone, Comune di Pordenone, 2011, p. 15.

mente di trasporre sul grande schermo, un progetto che risente ancora del gusto neorealista ma che tende ad assumere una connotazione fantastica, tra il melanconico e il comico. Come rilevato da Livio Lepratto in un recente studio sulla figura di Guerra, le ambientazioni rustiche rilette dallo sceneggiatore assumono significati notevolmente diversi da quelli riscontrabili, ad esempio, nella tradizione neorealista, e poco hanno a che fare con il cliché della realtà provinciale e rurale di riposante locus amoenus contrapposto alla realtà urbana, il quale la rivitalizza e soprattutto attualizza²³. Il film è ispirato ad un fatto di cronaca, così come riportato nei titoli di testa, in concomitanza con parte del cast tecnico²⁴ (fig. 13).



Fig. 13

Prima di addentrarsi nel fulcro delle vicende di *Un ettaro di cielo* è importante una riflessione sul contesto in cui Guerra scrive per questa produzione. Nella citazione precedente, il poeta menziona il suo trasferimento nella capitale avvenuto in concomitanza con questo progetto, aggiungendo anche un dettaglio sulla difficoltà

²³ Per quanto asserito si veda Livio Lepratto, *From vernacular art to the auteur moment: Tonino Guerra as a poet, writer and scriptwriter in the 1940s and 1950s*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», vol. 11, n. 1, January 2023, pp. 25-40.

²⁴ Aglaucio Casadio, *Un ettaro di cielo*, Cristaldi Film, Italia, 1958 (86 minuti). Il riferimento è dell'edizione DVD edito da Cristaldi Film (Italia, 2018).

economica dei primi anni. A tal proposito si veda il seguente estratto di una lettera inviata a Elio Vittorini nell'agosto del 1954.

Come già le scrissi quando spedii il manoscritto, la storia del *Giovane Carlo* non è finita: manca la terza parte. Mi ripromettevo di sistemarla e spedirla per la fine di giugno quando, l'arrivo della Sua prima lettera in cui mi diceva che era molto impegnato e alcuni grossi debiti cui dovevo far fronte, mi spinsero a partire per Roma alla ricerca di qualche sceneggiatura. Ora mi trovo appunto a Roma impegnato fino al 31 agosto. [...] La pregherei di farmi sapere qualche cosa a questo indirizzo: A. G. presso Renzo Vespignani – Via Dei Riari 46 Roma²⁵.

In questo brano Guerra, che risiede temporaneamente a casa di Renzo Vespignani, parla della prima fase del romanzo *Dopo i leoni* (a quell'altezza cronologica ancora con il titolo *Giovane Carlo*); dopodiché parla di alcuni debiti che lo obbligano a partire per Roma in cerca di qualche contratto cinematografico. In un'altra dichiarazione emerge il dato economico, legato al mestiere più redditizio di sceneggiatore.

Sarò sincero: le sceneggiature danno da vivere, le poesie no. Quindi quando vennero a Santarcangelo, dove io ero insegnante, Elio Petri e Aglaucio Casadio che volevano fare il film *Un ettaro di cielo* e mi chiesero una collaborazione io accettai, e così cominciai a sceneggiare. Nel film vi era una realtà contadina da rappresentare anche attraverso il nostro dialetto e io che ero già noto come poeta dialettale dovetti sembrargli la persona adatta²⁶.

Nell'ultima parte Guerra conferma anche il suo arruolamento per la questione dei dialoghi e dell'utilizzo del vernacolo romagnolo: infatti, le vicende di *Un ettaro di cielo* si sviluppano in un paesino situato tra le paludi del fiume Po. Nel giorno della festa principale le vie del borgo si riempiono di freaks, di venditori ambulanti, fenomeni da baraccone, giostre, animali esotici, addirittura di una donna con due teste e di una donna cannone. Un gruppo di anziani e ingenui pescatori d'anguille, che non hanno mai visitato

²⁵ Tonino Guerra, lettera parzialmente pubblicata in Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 210. Il documento è stato poi ripubblicato in Vito Camerano, Raffaele Covi, Giuseppe Grasso (a cura di), *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007, vol. I, p. 503.

²⁶ Tonino Guerra, *Un mestiere da farsi con le mani*, cit., p. 52.

una grande città, passano le giornate cercando di tenere lontana la miseria, barcamenandosi tra la pesca di frodo e discorsi d'ogni sorta. Tra essi l'anarchico Germinal, i soci Nicola e Bixio, Cleto, il più vecchio e saggio, infine la guardia valliva Omero. Il gruppo rappresenta un'ideale fascia sociale sottoproletaria in attesa del riscatto e di un roseo futuro. La loro speranza è incarnata da Severino Balestra²⁷, picaresco venditore ambulante di cianfrusaglie sul cui camioncino campeggia il suo nome seguito dalla scritta «Grandi rappresentanze» (fig. 14).



Fig. 14

Nel fascicolo del film – conservato presso la Direzione Generale dello Spettacolo nell'Archivio Centrale dello Stato a Roma – è presente il soggetto di *Un ettaro di cielo*, consistente di cinque fogli dattiloscritti.

Che cosa può vendere un ciarlatano d'ingegno ai poveri, ai puri di cuore sempre in cerca di un qualcosa che miracolosamente li liberi dalle ristrettezze terrene? Tutto: la polvere per lo sviluppo della personalità, l'unguento che rende invulnerabili contro

²⁷ Il cui cognome sembra richiamare quello del poeta Tito Balestra.

la bomba atomica, e persino un pezzetto di cielo, grande quanto basti a viverci tranquillamente in eterno con la famiglia²⁸.

La prima mercanzia che Severino Balestra tenta di vendere è così introdotta: «Scienziati tedeschi, americani e russi hanno collaborato alla scoperta di un prodotto rimasto segreto fino al congresso di Ginevra». Si tratta invero di comune sale da cucina mascherato da imprescindibile soluzione contro le radiazioni nucleari in caso di guerra atomica: quella di Severino è una figura che, come Guerra, fa dell'arte affabulatoria la sua arma principale, se si pensa che sin da subito convince il barbiere Cleto che, nelle città, i barbieri si suicidano in massa quando arrivano i rasoi elettrici, colpevoli di rubar loro i clienti. L'altro obiettivo del protagonista è quello di sedurre Marina, giovane e affascinante cameriera della trattoria del paese, corteggiata anche dal vitellone di provincia Riccardo. Tuttavia il momento in cui le cose prendono una piega più amara coincide con la proposta fantasiosa di Severino al gruppo di anziani: in America si può acquistare legalmente la superficie della Luna ma che il grande affare è ormai il cielo in quanto, attraverso una partnership di cui lui il protagonista si fa garante, è possibile acquistare appezzamenti di cielo per poi rivenderlo o, al limite, su cui applicare una tassa di transito agli aerei che sarebbero passati di lì, ottenendo così una rendita considerevole. Consegnati i soldi a Balestra, gli ignari frodati, per velocizzare il ritorno economico, tentano un suicidio collettivo, preparandosi ad annegare uno per volta, nelle acque della palude, con una pietra al collo. Il racconto passa dunque dal grottesco al tragico, prima di dirottare verso il comico: infatti, il livello dell'acqua si rivela essere troppo basso (fig. 15).

²⁸ ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, Soggetto. CF 16-5000, 1946-1965 (d'ora in avanti *Un ettaro di cielo* ACS). Nel faldone sono inoltre presenti i seguenti documenti: cast tecnico e artistico, soggetto, piano di lavorazione, richiesta del certificato di nazionalità italiana del film.



Fig. 15

Durante un momento di intimità con Marina, arriva l'anarchico Germinal – felice di godersi ormai da solo la palude dopo il suicidio degli altri anziani – che informa il truffatore dell'intenzione del gruppo. Giunta sul posto per sventare *in extremis* la tragedia, la coppia li trova in uno stato d'allegria, dettato dal consumo abbondante di vino ma soprattutto dalla scoperta di una rete piena di anguilla che li ha convinti ad un ultimo e abbondante pasto in allegria. Il film si risolve così in un lieto fine con il protagonista che, amaramente pentito, riesce comunque a coronare il suo sogno d'amore con Marina, portandola con sé a Milano.

Volendo etichettare il film si potrebbe utilizzare la denominazione data da José Maria Latorre, ossia «neorealismo fantastico», un realismo con componenti magiche e bizzarre, persino surreali. Lo scrittore spagnolo, all'interno di una sua recensione al film, lo accosta inoltre alle prime produzioni di Fellini, da *Lo sceicco bianco* (1952) a *Il bidone* (1955)²⁹. Anche Morando Morandini fa un accostamento al regista di Rimini: «Nel suo esordio registico il romagnolo Aglaucio Casadio, ex-critico d'arte e giornalista, documentarista e scenarista, si rivela un nipotino di Fellini. Non a caso s'è preso per comporre questa sua favola padana due abituali collaboratori del regista de *La strada*: Flajano e Rota»³⁰.

²⁹ Jose Maria Latorre, *Una Hectarea de Cielo*, «Dirigido Por», January 2002.

³⁰ Morando Morandini, *Un ettaro di cielo*, «La Notte», 27 maggio 1958

Come evidenziato invece da Gualtiero De Santi, questa favola neorealistica presenta più evidenti soluzioni di influsso zavattiniano: didascalie che rimandano al commercio locale che ha come moneta l'anguilla («Barba 1 anguilla, Capelli 3 anguille») (fig. 16); l'albero della cuccagna simile a quello in *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951)³¹ (fig. 17); l'idea di venderci gli occhi; la menzione al paese natale di Zavattini: «avevo detto che a Luzzara questo numero non sta più a galla»³².



Fig. 16

³¹ Cfr. Cesare Zavattini, *Totò il buono*, Milano, Bompiani, 1943, ripubblicato in Id., *Opere, 1931-1986*, Milano, Bompiani, 2001.

³² Gualtiero De Santi, *Il testo di sceneggiatura*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit., p. 119.



Fig. 17

Nel giudizio redatto dalla commissione di censura preposta si ribadisce il parallelismo con il film del 1951 scritto da Zavattini e diretto da De Sica.

Si tratta di una sorta di favola umana che, nel suo clima, riecheggia certi motivi del film *Miracolo a Milano*. Solamente, nel caso presente, risulta assai velato il diaframma tra il campo realistico e surrealistico, talché la vicenda assume nei suoi toni un voluto carattere veristico, sia pure adombrato sotto aspetti di marcata liricità. I “barboni” di De Sica sono qui sostituiti dai “poveracci” della palude (Comacchio), vecchi pescatori di frodo, ridotti a vivere ai margini della civiltà moderna in condizioni di isolamento e di ingenua primitività, per cui può riuscire sufficientemente credibile l'accoglimento da parte loro della prospettata lottizzazione del cielo, fatta dal giovane ciarlatano Severino (Mastroianni)³³.

La menzione agli «aspetti di marcata liricità» rimanda all'intervento di Guerra in alcuni dettagli e all'interno di certi dialoghi, così come il riferimento alla componente favolistica contrapposta al «voluto carattere veristico» nella descrizione dei «poveracci»: questi ammiccano ai «purétt» presentati nel capitolo precedente, relativi alle prime composizioni poetiche guerriane. Come gli abitanti della Contrada santarcangiolese

³³ *Un ettaro di cielo* ACS, Revisione cinematografica preventiva.

anche il gruppo di anziani di *Un ettaro di cielo* vengono attratti da un agognato riposo dopo anni di lavoro e di privazioni subite.

2.2.1 Gli apporti di Guerra nella stesura

Per quanto riguarda i documenti inerenti alla stesura del copione, ci si riferirà alla sceneggiatura completa del film conservata presso l'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, precisamente nel Fondo Felice Minotti³⁴. Il copione consiste di duecentosedici fogli dattiloscritti, suddiviso in due colonne e datato sempre 1957. Sul frontespizio si legge: «*Un ettaro di cielo*. Soggetto e sceneggiatura di: Aglaucio Casadio, Antonio Guerra, Elio Petri, con la collaborazione di Ennio Flaiano. Regia di Aglaucio Casadio»³⁵ (fig. 18).

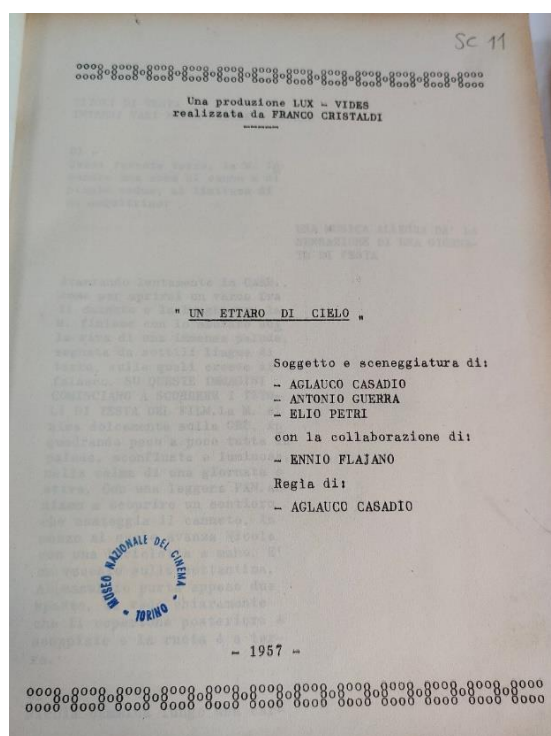


Fig. 18. Su concessione dell'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino - Fondazione Maria Adriana Prolo. Divieto di riproduzione. Fondo Felice Minotti: SCFM0006.

³⁴ Intitolato all'attore milanese che recita nel film in un ruolo secondario, quello della guardia valliva di nome Omero.

³⁵ Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Felice Minotti, SCFM0006 (d'ora in avanti *Un ettaro di cielo* AMNC).

Il fatto che la copia sia appartenuta a Minotti, attore del film, fa supporre che si tratti di una delle ultime versioni della sceneggiatura, realizzata e distribuita al cast in vista delle riprese. Alla luce delle motivazioni emerse dalle testimonianze circa l'arruolamento di Guerra – chiamato cioè a suggerire immagini, a curare il contesto ambientale, a prestare il proprio contributo per il gergo usato dai personaggi e a fornire umorismo tipicamente romagnolo all'interno di battute lapidarie –, si riporteranno di seguito alcune mirate ipotesi di attribuzione alla sua penna.

Durante la descrizione del gruppo di anziani pescatori, a un certo punto Cleto si rivolge alla guardia Omero, utilizzando un'espressione gergale del luogo nel tentativo di giustificare il suo tentativo (illegale) di catturare un esemplare di anguilla: «É mio. Ci faccio l'amore da stamattina. Se potesse parlare te lo direbbe anche lui. Mi avrà toccato i piedi almeno dieci volte»³⁶. Dopo aver perso l'occasione, Cleto si sfoga con Nicola, il garzone di Bixio.

– CLETO: Ormai sono più le guardie che i pesci...

– NICOLA: Il male non è nelle guardie... Siamo noi che siamo troppo in là con gli anni.

– CLETO: Credimi, Nicola. Siamo nati a vanvera!³⁷

Alla notizia dell'arrivo delle bizzarre figure in paese, in occasione della festa, Nicola e Alfredo si lamentano delle presenze ricorrenti e dell'assenza di soddisfacenti novità.

– NICOLA: Ma se sono sempre le stesse facce! I venditori ambulanti, la giostra, la donna cannone che le conosciamo ormai le pieghe della pelle a memoria...

– ALFREDO: Il leone Macallè ce lo portano a vedere da quando è finita la guerra d'Abissinia: fa' un po' il conto. Sono vent'anni...³⁸.

Il riferimento al leone anziano è quasi sicuramente un intervento di Guerra, se si considera che la medesima figura si ritrova anche nel pressoché coevo romanzo *Dopo i leoni*:

³⁶ *Un ettaro di cielo* AMNC, p. 6.

³⁷ *Ivi*, p. 7.

³⁸ *Ivi*, p. 10.

«Anche da Santarcangelo andò a Rimini molta gente e Carlo capitò proprio quella mattina che le vie della città erano completamente deserte perché era scappato dalla gabbia un vecchio leone e si era sdraiato in cima alla gradinata del palazzo comunale»³⁹. L'immagine del leone attempato ritornerà nel 1983 anche nel racconto *Il leone con la barba bianca*⁴⁰, trasposto nel 1995 sul grande schermo dal regista russo Andrej Chržanovskij, con la sceneggiatura dello stesso Guerra⁴¹.

Nello script di *Un ettaro di cielo* assume rilievo la figura di Germinal, il girovago della palude che lavora come cacciatore di volpi e faine intascando ricompense da parte degli allevatori, stanchi di ritrovare galline senza vita. Il mestiere di Germinal è a proprio modo analogo a quello dei lupari, protagonisti del primo lungometraggio sceneggiato da Guerra con Giuseppe De Santis, il pressoché coevo *Uomini e lupi* (1956). A un certo punto arriva in paese Severino Balestra, febbrilmente atteso dal gruppo di pescatori.

– ALFREDO: Chissà che cosa avrà da vendere quest'anno. La prima volta è venuto con la polvere per lo sviluppo della personalità, quella che pizzicava...

– CLETO: Io mi ricordo che una volta mi ha venduto un paio di mutandine di seta di quelle che portano le donne in città! Si stava così freschi!⁴²

Altro probabile intervento di Guerra in sceneggiatura si ritrova in una battuta pronunciata da Severino. Una volta raggiunti gli anziani, il protagonista si rivolge a loro chiedendogli: «Ma voi non morite mai?»⁴³. Questa “pittoresca” forma di saluto sembra trovare una certa consonanza con una dichiarazione di Guerra a proposito del carattere e del modo di fare degli abitanti della Romagna.

Il romagnolo mi piace perché è molto sentimentale ma non lo vuole dimostrare. Quasi lo fa in modo inverso. Se incontri un amico dopo dieci anni, una tipica battuta romagnola, molto commovente, è dire: «Ma come, sei ancora vivo?». Questa può far piangere un romagnolo. E poi questi bagliori di vanità grossa, questo vantarci di tante

³⁹ Tonino Guerra, *Dopo i leoni*, Torino, cit., p. 173.

⁴⁰ Tonino Guerra, *Il leone con la barba bianca*, Milano, Emme, 1983.

⁴¹ *Il leone con la barba bianca* (*Lev s sedoj borodoj*, 1995).

⁴² *Un ettaro di cielo* AMNC, p.16.

⁴³ Ivi, p.17.

cose, di alzare un quintale con un dito. Ma sono parole, poi nella sostanza ha una sua tenerezza⁴⁴.

La similitudine tra le due battute è un primo chiaro segnale dell'intervento di Guerra all'interno dei dialoghi. Quando Severino e il gruppo arrivano in paese trovano già tutto in subbuglio, con i fenomeni da baraccone già all'opera (fig. 19).



Fig. 19

Un altro scambio di battute caratterizzato da una forte componente ironica di probabile matrice guerriana avviene tra Cleto e uno degli impresari:

Sopra un palcoscenico si esibisce una giovane a due teste:

– IMPRESARIO: Anche lei ha una madre e un padre...

– CLETO: Ci vorrebbe un marito doppio però!⁴⁵

Per dare un'idea della capacità affabulatoria del personaggio di Severino è utile riportare un'altra sua battuta: «Lo sapete che alla Fiera di Milano c'erano i muti che parlavano con

⁴⁴ Testimonianza di Guerra nel documentario intitolato *Due o tre cose che so di lei. Tonino Guerra e la Romagna* (2003) di Nene Grignaffini e Francesco Conversano (prod. Movie Movie).

⁴⁵ *Un ettaro di cielo* AMNC, p.24.

le pipe... e hanno mostrato due ciechi che vedevano con gli orecchi...»⁴⁶. L'uomo, venendo dalla città, è come se diventasse ai loro occhi una proiezione stessa della realtà urbana, un mondo per loro ignoto, contrapposto alla campagna. Come visto in precedenza, il contrasto tra le due realtà geografiche emerge sin dalle prime produzioni poetiche di Guerra. Un altro esempio di opposizione tra le due dimensioni – urbana e rurale – è all'interno dello scambio di battute tra Marina e il protagonista, intento a convincerla a partire con lui per Milano.

– MARINA: Ma io sto bene con i miei tacchini... Fanno delle uova così...

– SEVERINO: In città abbiamo gli allevamenti artificiali che ne fanno mille al minuto... nascono a macchina, come i maccheroni...

– MARINA: Sì, ma non sono come i miei...⁴⁷.

Una serie di millanterie e di esasperazioni del protagonista rivolta agli anziani sfocia poi nella proposta che dà il titolo al film: l'acquisto di porzioni di cielo per affittarlo e guadagnarci.

– SEVERINO: Basta pensare al divieto di transito che si può mettere per non far passare gli aeroplani. Chi gli ha detto di passare di lì? Prima era zona libera, ma quando diventa di mia proprietà, io li fermo... Dico: altolà, qui comando io... Se vuoi passare paga, altrimenti buonanotte...

– NICOLA: E se non si fermano?

– SEVERINO: Peggio per loro. Così gli fai anche la multa. Senza pensare che se ti arriva nel tuo cielo una cometa, dopo non ha più prezzo... è uno spettacolo che tu dai al mondo intero... devono riconoscerlo... il minimo che puoi fare, metti la tassa sui cannocchiali...⁴⁸.

Nel momento della stipula del contratto, il protagonista si fa inoltre garante delle pratiche burocratiche.

– BIXIO: E il contratto? Bisogna farlo con quelli di Roma?

⁴⁶ Ivi, p. 60.

⁴⁷ Ivi, p. 78.

⁴⁸ Ivi, pp. 65-66.

- SEVERINO: Basto io. Ho carta bianca.
- BIXIO: Meno male. Avevo paura che si dovesse andare fino là e poi voi siete un amico... per combinare tra noi basta una stretta di mano... senza troppe cerimonie... come si usa qui⁴⁹.

Poco dopo il gruppo di anziani scopre che di lì a poco cominceranno dei lavori per bonificare la palude e rendere così coltivabile il terreno (fig. 20). L'operazione, attuata con moderni macchinari, occhieggia al discorso attuato da Guerra nella prefazione a *La s-ciuptèda*, nella quale l'autore parla dell'incombente pressione della modernità e del conseguente annichilimento di realtà rurali e ancorate a pratiche ritenute desuete e non abbastanza produttive: «Fino a che punto si può dire che il bue fa parte del nostro paesaggio se i primi trattori gialli sono comparsi in qualche podere e i contadini si fermano a guardarli e la sera ne parlano? Con quale attenzione si può parlare adesso del bue?»⁵⁰.



Fig. 20

Dall'atmosfera festosa della fiera in paese si passa poi ad un forte elemento di contrasto, rappresentato dalla donna cannone, in realtà un uomo sposato travestito, profondamente

⁴⁹ Ivi, p. 99.

⁵⁰ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., pp. 6-7.

amareggiato per il proprio lavoro e per la miserabile esistenza intrapresa al fine di contrastare la miseria (fig. 21).

– ADA: Non mi parlare di avvilito perché allora è finita...

Ada guarda con disgusto la parrucca:

– ADA: ... Con 'sta parrucca fa un caldo da morire... è un mestiere che non posso più fare...⁵¹.

E ancora: «Che buffonata. Ma tu lo sai lo schifo che mi fa 'sta gente? Mi toccano, mi palpano... prendono le misure...»⁵². Possibile anche qui un accostamento alla tendenza guerriana a presentare realtà fortemente realistiche che si disvelano smettendo i panni di forme solo apparentemente favolistiche.



Fig. 21

Verso il finale il gruppo di anziani si decide a compiere il suicidio collettivo, pratica a proprio modo riformulata nel già citato passaggio ne *Il miele*⁵³, delle pecore della Bina che si lasciano morire. Essi si legano una pietra al collo per affogare nell'acqua della

⁵¹ *Un ettaro di cielo* AMNC, p. 127.

⁵² *Ivi*, p. 128.

⁵³ Tonino Guerra, *Il miele*, Rimini, Maggioli, 1981.

palude ma si rendono preso conto dell'impossibilità del gesto in quanto il livello non risulta essere abbastanza alto. Addirittura il personaggio di Cleto prova inutilmente a bere e non respirare sott'acqua. In questa situazione grottesca e dalle tinte amare sopraggiunge all'improvviso una battuta di spirito che rende l'operazione di suicidio più beckettiana che kafkiana.

– CLETO: Non si può mandar giù... è schifosa... Bisognerebbe che fosse vino...

– BIXIO: Sarebbe troppo comodo affogare nel vino...⁵⁴.

Il gruppo di anziani trova poi casualmente sott'acqua una rete piena di anguille, posizionata lì da qualcun altro in precedenza, e decide così di rimandare il suicidio di gruppo. Così Alfredo: «Dite quello che vi pare. Ma prima di morire una bella mangiata di anguille ci voleva proprio...»⁵⁵.

Scongiurata la catastrofe, gli anziani pescatori decidono di convertire le proprie mire dall'ettaro di cielo all'ettaro di terra, in seguito all'operazione di bonifica del territorio. Il richiamo alla coltivazione ben si lega al tema della terra emerso nella poesia di Guerra *L'orto*: «D'estate c'è un po' di tutto: sono maturi anche i piselli e quelle melanzane nere sopra l'insalata. D'inverno, solo dei cavoli con le foglie piene di buchi»⁵⁶.

– CLETO: Quest'acqua adesso diventa terra... Da domani asciugano tutto.

– ALFREDO: Sai cosa mi è venuto in mente? Noi dovremmo chiedere a quelli della bonifica un ettaro di terra vicino alle capanne...

– CLETO: Questa è una buona idea... piantiamo i cavoli, le melanzane... Sono proprio stanco di mangiare sempre del pesce...⁵⁷.

Il film si regge sostanzialmente sulla descrizione e sulle battute di certi personaggi ma anche sulle atmosfere, alcune delle quali vicine alle produzioni felliniane di inizio anni Cinquanta: dal padrone del leone Macallé che piange la sua morte alla donna cannone fino al "vitellonismo" negli anziani pescatori. Volendo tirare le somme su questa serie di richiami, occorre rimarcare l'originale natura anfibia di *Un ettaro di cielo*, divisa tra un

⁵⁴ *Un ettaro di cielo* AMNC, p. 148.

⁵⁵ Ivi, p. 151.

⁵⁶ Tonino Guerra, *La s-ciupàda*, cit., p. 25.

⁵⁷ *Un ettaro di cielo* AMNC, p. 206.

versante realistico e uno favolistico, tra una rappresentazione sociale concreta e mirata e un lavoro sulla psicologia dei personaggi attuato con ponderatezza, tra il romanzesco e il poetico. Sin dalle prime immagini è chiara l'intenzione, tipicamente guerriana, di voler partire da una dimensione vicina alla realtà neorealista – popolata da reietti e dimenticati con sottintese accuse alla società – per approdare poi ad una dimensione fiabesca.

2.3 L'incontro e l'apprendistato con Giuseppe De Santis: *Uomini e lupi* (1957)

Il nome che sancisce il reale apprendistato artistico e professionale di Guerra – durante la seconda metà degli anni Cinquanta – è sicuramente quello di Giuseppe De Santis, con cui realizza tre film: *Uomini e lupi* (1957), *La strada lunga un anno* (1958) e *La garçonne* (1960)⁵⁸. Il poeta di Santarcangelo ha in questi titoli l'occasione di lavorare con un nutrito gruppo di sceneggiatori, creando nuovi contatti e apprendendo il mestiere grazie alla loro vicinanza. Il tipo di lavoro è del tutto collettivo, come ricorda Petri: «Con De Santis e gli altri sceneggiatori facevamo un vero e proprio lavoro collegiale, c'erano discussioni che sembravano assemblee. Il nostro gruppo aveva questo metodo, poi ci si suddivideva le parti del film, e le si scriveva. Mai da soli, almeno a quattro mani, a casa di Peppe»⁵⁹.

Sempre Petri, in un'intervista del 1962, aveva accennato all'importanza di De Santis nel fornirgli gli strumenti per apprendere il mestiere di sceneggiatore: «De Santis mi insegnò a dare una struttura a uno scenario, e a volere cocciutamente che i film non fossero giochi inutili, divertimenti privati, ma in qualche modo partecipi della vita e delle aspirazioni

⁵⁸ Per approfondimenti sulla filmografia generale di De Santis si rimanda a: Alberto Farassino, *Giuseppe De Santis*, Milano, Moizzi Editore, 1978; Lino Micciché, *De Santis e la "trilogia della terra"*, in Id., *La ragione e lo sguardo*, Cosenza, Lerici, 1979; *Giuseppe De Santis: l'avventura neorealista*, «Cinema & Cinema», n. 30, gennaio-marzo 1982; Vincenzo Camerino, *Il cinema di Giuseppe De Santis*, Lecce, Elle, 1982; Antonio Parisi, *Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e ideologia*, Roma, Edizioni Cadmo, 1983; Valerio Caprara (a cura di), *Giuseppe De Santis*, Roma, Edizioni Cinecittà International, 1991; Antonio Vitti, *Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 1996; Alberto Farassino (a cura di), *Dossier. Giuseppe De Santis: esplorazioni d'archivio*, «Bianco&Nero», a. LXIII, nn. 3-4, Scuola Nazionale di Cinema, maggio-agosto 2002; Marco Grossi (a cura di), *Giuseppe De Santis. La trasfigurazione della realtà*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni Sabinae - Associazione Giuseppe De Santis, 2017.

⁵⁹ Testimonianza di Elio Petri riportata in Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p. 57.

dei nostri contemporanei»⁶⁰. Dalle parole di Petri – e da quelle di Guerra che seguiranno – è possibile intuire il metodo di lavoro di De Santis, basato su una scrittura di gruppo, partecipata, con un’attenzione particolare al circostante e al contesto socio-culturale in fase di stesura. In merito alla conoscenza con il regista di Fondi, Guerra attribuisce a Petri il merito di averglielo presentato, proprio durante il menzionato periodo di ristrettezze economiche nei primi anni romani: «Mi ha tirato fuori da questi momenti di disperazione Peppe De Santis, presentatomi da Elio Petri»⁶¹. In un’altra dichiarazione, risalente a otto anni prima, Guerra ribadisce la questione aggiungendo ulteriori dettagli.

Sono capitato a Roma quando *Riso amaro* era già esploso negli occhi del mondo e io avevo abbandonato la scuola incantato da un assegno di trecentomila lire per la collaborazione alla sceneggiatura a *Un ettaro di cielo*, il film di Aglaucio Casadio interpretato da Marcello Mastroianni. Quei soldi sono finiti in un baleno e fu Peppe De Santis che mi tirò fuori dai guai insegnandomi a diventare sceneggiatore e a muovermi nella città. Restammo vicini diversi anni e con lui ebbi il tempo di mettere nella memoria i paesi bianchi delle Puglie e l’aria polverosa della sua amata Fondi⁶².

Questa di Guerra è una ideale sintesi del suo approdo alla settima arte, includendo nella testimonianza: il suo arrivo a Roma, la profonda stima verso la filmografia di De Santis, il lavoro con Casadio, i problemi finanziari e il contributo del regista nella sua formazione, professionale ma anche personale. A proposito della questione economica e dell’avvicinamento tra i due autori, in un’altra sede dirà: «In quel periodo ero un mendicante. Facevo la fame. Mi ha raccolto De Santis. Gli piaceva particolarmente il mio modo di raccontare»⁶³. In un’intervista incentrata sul suo lavoro con Petri e uscita nel 2012, Guerra parla del primo periodo lavorativo con De Santis: «Ero un po’ ai margini rispetto ai suoi collaboratori fondamentali, Puccini o Petri. Io ero quello nuovo che

⁶⁰ Elio Petri vorrebbe rifare il suo film «*I giorni contati*», «l’Unità», 10 aprile 1962, p. 3. L’intervista citata non presenta alcuna firma ma secondo Lorenzo Pellizzari essa è attribuibile a Ugo Casiraghi, Vd. Lorenzo Pellizzari, *Un filo rosso per il cinema italiano*, in Tonino Guerra, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., p. 28.

⁶¹ Tonino Guerra, *Un uomo generoso, artista di grande modernità*, in Grossi Marco, Palazzo Virginio (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, cit., p. 39.

⁶² Tonino Guerra, *Mi insegnò a diventare sceneggiatore*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Giuseppe De Santis. Maestro di cinema e di vita*, «Quaderni dell’Associazione Giuseppe De Santis», n. 1, Fondi, 1999, p. 22.

⁶³ Giacomo Martini (a cura di), *Una Regione piena di cinema: Tonino Guerra*, cit., p. 131.

arrivava con le sue cosette poetiche, con la sua ammirazione per Fellini, che De Santis condivideva mentre gli altri mi prendevano in giro»⁶⁴. Il riferimento a Petri e Puccini è opportuno per comprendere lo stato delle relazioni professionali nel momento in cui Guerra vi si inserisce. Il santarcangiolese si aggrega a un gruppo di lavoro già piuttosto consolidato, portando con sé, con profonda umiltà, «le sue cosette poetiche». La stima reciproca tra Guerra e De Santis diventa il presupposto per una duratura amicizia, fortificata dalla collaborazione in progetti incentrati sul realismo sociale, vicini alla visione guerriana dell'universo rurale e contadino. La prima occasione lavorativa fra i due risale a *Uomini e lupi*, come si può evincere da una lettera inviata da Guerra a Flavio Nicolini.

La promessa decisiva di De Santis di mettermi nella sceneggiatura del suo prossimo film. Sceneggiatura che inizierà a Gennaio. Prenderò qui soltanto 300.000 mila perché sono in prova. Naturalmente se vado bene allora salirò moltissimo nella seconda che dovrebbe essere nell'anno 1955. Ho rifiutato un lavoro che poteva portarmi nelle tasche 500.000 con Gianni Puccini ma che mi avrebbe impedito di lavorare con De Santis⁶⁵.

Il riferimento al 1955 fa supporre che la lettera sia stata scritta tra il 1953 e il 1954, dunque nei primi due anni in cui il poeta si trova stabilmente a Roma: la conferma è data dall'inizio della stesura (gennaio 1955) della prima versione del soggetto di *Uomini e lupi*, consistente di sessantatré pagine dattiloscritte, sul cui frontespizio si legge: «*Uomini e lupi*. Racconto cinematografico di Giuseppe De Santis, Tonino Guerra, Elio Petri. Luglio 1955»⁶⁶. Da questo dato veniamo a conoscenza che il poeta fa parte del comparto sceneggiatura di *Uomini e lupi* sin dall'inizio e solo successivamente, allo stesso “tavolo”, si aggiungeranno anche Gianni Puccini, Cesare Zavattini, Ugo Pirro, Tullio Pinelli e Ivo Perilli⁶⁷.

⁶⁴ Tonino Guerra, *Era innamoratissimo della pittura. Tonino Guerra in conversazione con Jean A. Gili*, «MicroMega. Almanacco del cinema», n. 6, 2012, p. 228.

⁶⁵ Tonino Guerra, lettera a Flavio Nicolini, AFN. Il documento è stato pubblicato in Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., pp. 39-41.

⁶⁶ CSC, Sezione Sceneggiature, *Uomini e lupi*, Inventario: 57006, Collocazione: SCENEG 00 09717.

⁶⁷ Informazione deducibile dal frontespizio di una versione della sceneggiatura datata febbraio 1956, conservata sempre presso: CSC, Sezione Sceneggiature, *Uomini e lupi*, Inventario: 39971, Collocazione: SCENEG 00 05174.

Sempre nel 1955 Guerra è impegnato anche nella scrittura del film *La strada lunga un anno*: in un altro documento dello stesso anno, il suo nome compare per la prima volta nella presceneggiatura del film, intitolata provvisoriamente *Chiaravalle va in pianura, oppure, La strada lunga un anno*. Il documento è firmato dal santarcangiolese, da De Santis, Maurizio Ferrara, Petri, Puccini e Mario Socrate⁶⁸; la versione del copione definitiva è datata invece 1956, recante il titolo finale di *La strada lunga un anno*, firmata sempre dai sei sceneggiatori citati⁶⁹. Altra informazione presente nella lettera inviata a Nicolini riguarda il “sacrificio” fatto da Guerra pur di lavorare con De Santis, ossia rinunciare ad un progetto con Gianni Puccini che gli avrebbe fruttato «500.000» lire: questo dato rende bene l’idea della grande stima del poeta nei confronti del regista di Fondi. Dalla missiva emergono infatti la questione economica e il bisogno di denaro, centrali nella formazione dei primi anni di Guerra sceneggiatore. Come già più volte riportato attraverso le sue testimonianze, il trasferimento a Roma è condizionato da notevoli ristrettezze. Specialmente nel 1953 Guerra mantiene ancora saldo un certo legame con la Romagna, si pensi ad esempio al rapporto con Federico Fellini, risalente all’incirca alla produzione de *I vitelloni*.

Federico l’ho incontrato abbastanza presto. Mi portava a fare delle passeggiate in macchina e mi parlava de *I vitelloni* e dei suoi primi film. Ogni tanto riusciva a farmi arrivare nelle mani un po’ di soldi. Erano soldi d’amicizia e non per l’ascolto che davo ai suoi racconti. Una volta fermò la macchina in via Po, salì di corsa le scale e scese per consegnarmi 50 mila lire, credo li avesse chiesti al signor [Lorenzo, N.d.R.] Pegoraro⁷⁰.

Questa mano costantemente tesa nei confronti di Guerra viene ben ripagata con vari apporti – dispensati da quest’ultimo nei progetti filmici del riminese – pur non venendo mai accreditato (almeno fino ad *Amaracord*). Fellini, infatti, domanda a più riprese consigli e suggerimenti sulla vita che i “fannulloni” di provincia conducono: «Hai pensato a qualcosa? Ti sarei molto grato se tu volessi spedirmi a Roma gli appunti che penso tu abbia annotato. Spediscimi tutto quello che hai in testa e io farò in modo di farti avere un

⁶⁸ CSC, Sezione Sceneggiature, Inventario: 57107, Collocazione: SCENEG 0009774.

⁶⁹ CSC, Sezione Sceneggiature, Inventario: 56944, Collocazione: SCENEG 0009685.

⁷⁰ Rita Giannini, *Tonino Guerra e la sua valle*, cit., p. 21.

po' di quattrinelli abbastanza presto. Scusami se vado così per le spicce ma tra romagnoli non è il caso di far storie. Allora d'accordo? Attendo tue notizie impazientemente»⁷¹.

La metodologia adottata da Fellini risulta essere abbastanza chiara, impostata su una collaborazione ufficiosa garantita da compensi sottobanco, senza tuttavia alcun accreditamento ufficiale. In un'intervista rilasciata a Giacomo Martini, Guerra fornisce alcuni dettagli a proposito della sua consulenza per la sceneggiatura del film.

A *I vitelloni* ho dato un piccolo contributo. Federico mi chiedeva – all'epoca lavorava con Pinelli e Flaiano – come potevano comportarsi. Allora gli parlavo delle scommesse: se ti do dieci lire ti butti in mare d'inverno? [...] *I vitelloni* di Rimini passeggiavano sulla spiaggia e noi, a Santarcangelo, stavamo nel caffè della piazza nella nebbia. I discorsi erano gli stessi: quanto pesa un occhio? Poi via, all'una di notte, a svegliare il dottore per chiederglielo...⁷².

In un'altra sede il santarcangiolese conferma la natura di questo rapporto con Fellini rivelando le attestazioni di stima ricevute, nei confronti delle proprie poesie, dal regista stesso e da Ennio Flaiano, con cui Guerra si ritroverà di lì a poco accreditato per la sceneggiatura di *Un ettaro di cielo*: «Lo conosco da sempre. Mi raccontava i suoi progetti e io gli dicevo qualche ideuzza, ma collaborare è un'altra cosa. Vivevamo e lavoravamo in due mondi diversi. Ecco tutto. [...] Federico ha sempre apprezzato le mie poesie dialettali. Di lui e di Flaiano ho una lettera bellissima, incredibile, ancora del tempo in cui stavo in Romagna»⁷³. La lettera a cui Guerra fa riferimento, nella quale emerge una dichiarata attestazione di stima nei propri confronti, è datata 14 ottobre 1952.

Tonino, qualunque cosa possa accadere noi siamo due amici, ma proprio amici fitti fitti e questo è quel che più conta. Se la cosa ti può far piacere aggiungerò che Flaiano, il quale si trovava a casa mia quando mi è stata recapitata la tua busta, ha sfogliato da quel curiosaccio che è i due libri, e ne ha riportato la stessa esaltata, commossa impressione. Lui le ha lette in italiano e giura che sono più belle in italiano e che tu non sei un poeta dialettale, che il tuo mondo non è dialettale ma universale,

⁷¹ Lettera di Federico Fellini a Tonino Guerra, 8 ottobre 1952, Archivio Tonino Guerra. Il documento è stato pubblicato in Tonino Guerra, *L'infanzia del mondo*, cit., p. CII.

⁷² Gianfranco Miro Gori, *Noi ci ricordiamo*, in Tonino Guerra. *Poesia e Letteratura*, vol. 2, cit., p. 102.

⁷³ Tonino Guerra, *Il segreto della semplicità*, in Matilde Passa (a cura di), *Fellini! Le parole di un sognatore da Oscar*, Roma, l'Unità, 1993, p. 82.

pregno di autentico dolore... Dice che la tua poesia è poesia vera, genuina, e che non devi scrivere in dialetto⁷⁴.

Al di là del parere di Flaiano, Fellini continua insistendo sulla richiesta di «ideuzze» per il film in corso di stesura.

Per il copione, sto lavorando a tutto spiano perché il tempo è poco. Le cose che mi hai mandato sono ottime, però penso che dovresti mandarmi altre cose, quelle che vuoi, battute, situazioni, immagini... (bellissima quella dei pretini sulla spiaggia. Ecco cose così soprattutto!) Tu butta giù quello che ti passa per la testa e spedisci. Ora vedrò di parlare al produttore e di fare in modo che tu abbia un poco di polenta gialla. Va bene?⁷⁵.

Da quest'ultima missiva emerge chiaramente l'arte affabulatoria di Fellini, che in un incipit dal sapore di *captatio benevolentiae* manifesta apertamente tutta l'ammirazione per la produzione guerriana, prima di passare a una rinnovata richiesta di suggerimenti per il film in cambio di «un poco di polenta gialla». Al di là delle strategie comunicative e delle attestazioni di stima, dalle testimonianze riportate è deducibile la centralità della questione economica nelle scelte lavorative di Guerra. È possibile dunque desumere che, prima di approcciarsi in prima persona alla sceneggiatura di lungometraggio, il santarcangiolese avesse già avuto modo di entrare nella sfera lavorativa specifica, acquisendo una serie di esperienze legate alla prassi produttiva.

Per quanto riguarda l'analisi di *Uomini e lupi* è stato visionato il faldone del film conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma⁷⁶. Nella denuncia di inizio lavorazione del film – inviata dalla TITANUS S.p.A. alla Direzione Generale dello Spettacolo in data 9 gennaio 1956 – sono riportati, come autori del soggetto, i nomi di

⁷⁴ Lettera di Federico Fellini a Tonino Guerra, 14 ottobre 1952, Archivio Tonino Guerra, ora in Tonino Guerra, *L'infanzia del mondo*, cit., p. CIII.

⁷⁵ Lettera di Federico Fellini a Tonino Guerra, 14 ottobre 1952, Archivio Tonino Guerra, ora in Luca Cesari, *Antologia critica*, in Tonino Guerra, *L'infanzia del mondo*, cit., p. CIII.

⁷⁶ ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, Soggetto. Busta 148, CF 2350. Nel faldone sono presenti i seguenti documenti: richieste di finanziamento, cast tecnico e artistico, soggetto, piano di lavorazione, piano finanziario, preventivo di spesa, copia denuncia inizio lavorazione, copia domanda alla Presidenza per il parere del Comitato Speciale per il Credito, richiesta del certificato di nazionalità italiana del film, copia contratto co-produzione, copia domanda presentata alla Direzione dello Spettacolo e Ministero Commercio Estero.

Petri, Guerra e De Santis; come autori della sceneggiatura figurano anche Gianni Puccini, Ugo Mattone (in arte Pirro) e Ivo Perilli (fig. 22)⁷⁷.

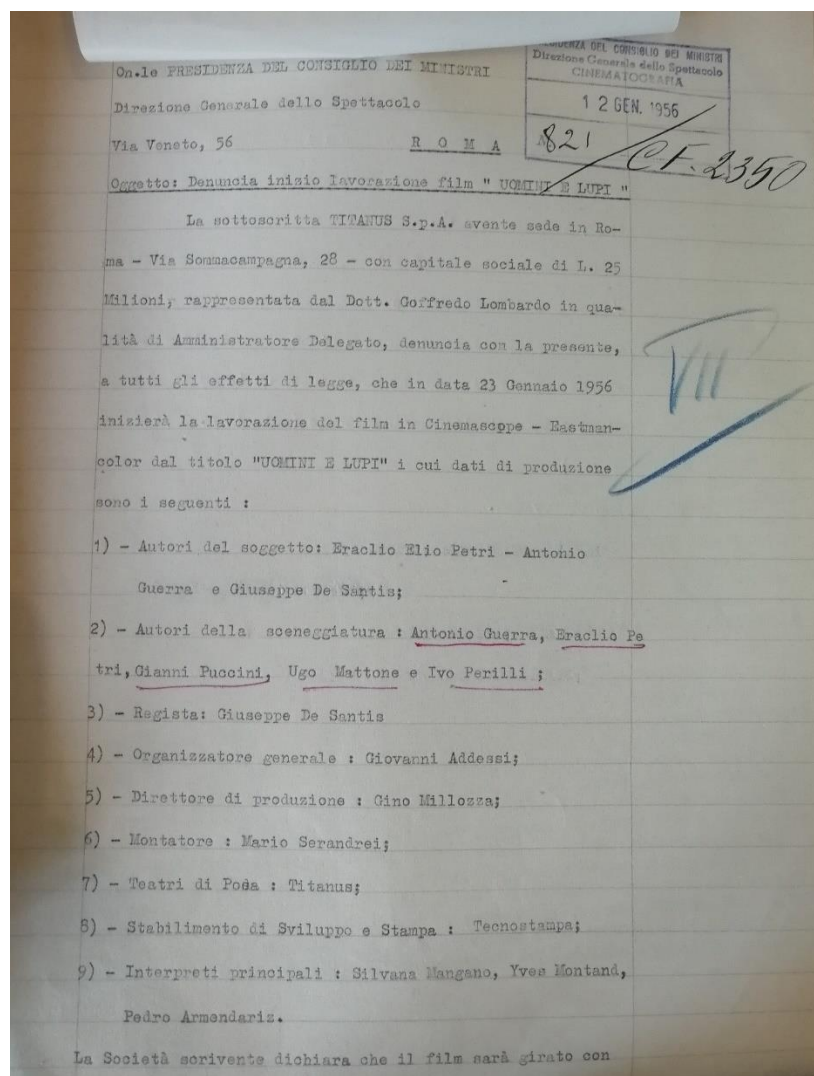


Fig. 22

La vicenda si svolge in un paese dell'altopiano nell'entroterra abruzzese, in una zona infestata dai lupi, soliti attaccare greggi di pecore, mandrie di bovini, cavalli, stalle e masserie. Per questo motivo nella zona è presente la figura del "luparo", il cui ruolo nella società è quello di ucciderli per poi intascare ricompense e doni dagli abitanti. Uno di

⁷⁷ ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. CF 2350 fasc. Per un approfondimento sulla storia produttiva di *Uomini e lupi* e, più in generale, sul rapporto del regista con la produzione cinematografica in Italia, si veda: Antonio C. Vitti, *Giuseppe De Santis e il cinema italiano del dopoguerra*, Pesaro, Metauro, 2011.

questi è Giovanni, seguito nei suoi viaggi dalla moglie Teresa e dal figlio Pasqualino. Giunti nel borgo di Vischio, grazie all'annuncio di un banditore vengono a conoscenza della taglia di ventimila lire per ogni lupo ucciso. A rovinare le ambizioni di Giovanni ci pensa un altro luparo appena giunto in paese: il più giovane Ricuccio, spavaldo e aitante girovago. Geloso di quest'ultimo, Giovanni lo smaschera quando questi porta in paese un lupo già impagliato, in realtà un cane. Scoperto e deriso, l'uomo abbandona Vischio. Un giorno, durante una battuta di caccia al lupo, Giovanni viene accerchiato da un branco e ucciso e alla moglie Teresa e al figlio non resta che rimettersi in marcia per cercare fortuna altrove. A loro si aggiunge però Ricuccio, seriamente intenzionato a sposare la donna. Ad associare questo intreccio a quello di un film western americano sono in molti, tra i quali Antonio Parisi: «Basterebbe sostituire infatti i lupi con i bufali, o con gli indiani; i montanari del villaggio abruzzese con degli agricoltori o allevatori di bestiame di una qualsiasi cittadina della Frontiera occidentale degli Stati Uniti; e i lupari con dei cacciatori d'indiani, di bufali, o magari di taglie»⁷⁸.

A confutare questa catalogazione di genere è, per esempio, Antonio Vitti: «Contrariamente a ciò che hanno scritto molti critici, *Uomini e lupi* non è un western all'italiana ambientato in Abruzzo, ma la versione desantisiana di un racconto contadino riscritto per il cinema»⁷⁹. Un fattore che "italianizza" il progetto è legato proprio ad un'operazione precedente la stesura del primo soggetto, che rappresenta una vera e propria costante nel *modus operandi* di De Santis: l'inchiesta preliminare basata su interviste e sopralluoghi. All'inizio del 1955, per la stesura della sceneggiatura di *Uomini e lupi*, il regista di Fondi affida ai due co-autori del soggetto – Petri e Guerra – un'inchiesta da condurre in Abruzzo, ostacolata però in itinere dalle grandi difficoltà nel reperire testimonianze sui lupari ancora in attività: «Dopo *Roma ore 11*, De Santis mi fece fare un'altra indagine, assieme a Tonino Guerra, per *Uomini e lupi*. Così andammo

⁷⁸ Antonio Parisi, *Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e ideologia*, Roma, Edizioni Cadmo, 1983, p. 156.

⁷⁹ Antonio C. Vitti, *Giuseppe De Santis e il cinema italiano del dopoguerra*, Pesaro, Metauro, 2011, p. 123.

a Pescasseroli, nella zona del Parco nazionale e scoprimmo che i lupari non esistevano più. Però De Santis si intestardì a voler fare il film lo stesso...»⁸⁰.

Anche in un'altra sede, come riportato da Stefano Masi in una monografia su De Santis, Petri ribadisce di essersi recato con Guerra a Pescasseroli (AQ) – nella zona del Parco nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise – scoprendo che la figura del luparo era ormai estinta⁸¹. La stessa informazione circa l'inchiesta condotta è confermata da Guerra all'interno di un volume su *La strada lunga un anno*: «Io e Petri siamo andati a Pescasseroli per sentire quali erano i rapporti dei pastori coi lupi, e i danni subiti»⁸². Per quanto riguarda le località in cui venne girato il film – quasi sicuramente scelte in seguito al sopralluogo condotto da Guerra e Petri – fa fede il fascicolo inerente a *Uomini e lupi*, inviato dalla Titanus alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale della cinematografia. Un documento in particolare, datato 26 settembre 1958, riporta i seguenti luoghi seguiti dai giorni effettivi di riprese: «Scanno (AQ), giorni 35; Pescasseroli (AQ), giorni 27; Petransieri (AQ), giorni 6; Titanus – Farnesina (RM), giorni 14»⁸³.

Nonostante svariate ricerche in diversi archivi non è emersa purtroppo alcuna documentazione inerente ai sopralluoghi condotti da Guerra e Petri; è dunque possibile ipotizzare che, visto il mancato ritrovamento di informazioni circa la figura del luparo, l'inchiesta sia stata condotta maggiormente sulle location e sugli ambienti in vista delle riprese del film. Gli autori del soggetto propenderanno infatti per un'analisi del mondo mitico e archetipico della cultura popolare, un universo contadino estraneo alle lusinghe del mondo capitalistico e allo stesso tempo lontano dagli stimoli della cultura americana dilagante negli anni Cinquanta. Esempi chiarificatori emergeranno in diversi passaggi del

⁸⁰ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, vol. 2, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011, p. 384. Il riferimento a *Roma ore 11* (1952, Giuseppe De Santis) è opportunamente menzionato da Petri in quanto venne assoldato proprio con la mansione di condurre un'inchiesta su un tragico incidente che coinvolse numerose aspiranti dattilografe: da questo lavoro preliminare prese poi forma il soggetto. Per la versione edita dell'inchiesta si rimanda a: Elio Petri, *Roma ore 11*, Milano, Edizioni Avanti, 1956. Per un approfondimento sulla storia produttiva del film si vedano invece: Giuseppe De Santis, *Vi racconto come andò con Roma ore 11*, «Cinema Nuovo», n. 282, aprile 1983; Giorgio Simonelli, *Roma ore 11*, in Marco Grossi (a cura di), *Giuseppe De Santis. La trasfigurazione della realtà*, Fondi, Associazione Giuseppe De Santis; Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 2007, pp. 76-80; Silvia Pagni, *Roma ora 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio*, «Il Mondo degli Archivi – STUDI», febbraio 2014.

⁸¹ Per quanto asserito qui, rimandiamo a Stefano Masi, *Giuseppe De Santis*, Firenze, Il Castoro, 1981.

⁸² Tonino Guerra, *Un uomo generoso, artista di grande modernità*, in Grossi Marco, Palazzo Virginio (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, cit., p. 41.

⁸³ ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. CF 2350 fasc.

soggetto, con la riproposizione di forme, tradizioni e modalità con cui gli abitanti del paesino di montagna affrontano l'inverno, con il continuo terrore di attacchi da parte dei lupi affamati. A tal proposito Tatti Sanguineti dirà: «Il sale di *Uomini e lupi*, il segreto della sua tenuta, sta proprio nell'essere fuori dal tempo, *opus* perfettamente preistorico»⁸⁴. Rispetto ai precedenti lavori di De Santis – nei quali sono preponderanti le tematiche politiche, sociali e soprattutto il senso di corallità – nel soggetto di *Uomini e lupi* maggior risalto verrà dato all'ambiente e all'evoluzione psicologica dei personaggi, in un connubio tra realismo e patetismo: proprio per la coesistenza di melodramma e testimonianza Jose Maria Latorre conia per il film la pittoresca definizione di «melodrama testimonial»⁸⁵. Tuttavia, nonostante un netto distacco con titoli più propriamente impegnati, alcuni riferimenti di natura politica figurano nella revisione cinematografica preventiva redatta dalla Direzione Generale Spettacolo in data 23 gennaio 1956. Alla voce «Autori» sono riportati i seguenti nomi: Giuseppe De Santis, Tonino Guerra, Elio Petri, Gianni Puccini, Ugo Pirro e Ivo Perilli⁸⁶. Interessante notare, a proposito dei riferimenti politici citati, il giudizio della commissione a proposito della sceneggiatura presentata: «Racconto grave, solenne, pieno di risonanze cupe e di sottintese proteste»⁸⁷. Proprio su quest'ultimo aspetto si sofferma il testo, individuando e interpretando alcune scelte in sceneggiatura.

Triste destino quello del luparo: o uccidere i lupi, o essere ucciso! È un personaggio che mancava, nella gamma dei “proletari” portati sullo schermo dal regista De Santis. [...] E la moglie piange sul marito ucciso dai lupi: «Che altro mestiere poteva fare? Nessuno gli ha mai dato una mano, nessuno, solo i lupi che l'hanno ammazzato» (p. 128 del primo tempo). Qui la “protesta” è elevata su un piano più generale, oltre i confini dell'altipiano. [...] Segnaliamo poi la scena in cui appaiono le “squadre” di donne addette al trasporto del legname (p. 15 del secondo tempo). Ma siamo in Russia o in Italia? Da rilevarsi poi la scena in cui il vecchio tira fuori dalla madia un mitra (per sparare la notte di capodanno). Egli esclama trionfalmente:

⁸⁴ Tatti Sanguineti, *Fuori dal tempo: un poema mitico ed epico*, in Marco Grossi (a cura di), *Giuseppe De Santis. La trasfigurazione della realtà*, Fondi, Associazione Giuseppe De Santis; Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 2007, p. 108.

⁸⁵ Jose Maria Latorre, *Loberos En Los Abruzzi*, «Dirigido Por», marzo 1999, p. 77.

⁸⁶ Ai quali si aggiunse, in una fase successiva, anche il nome di Tullio Pinelli.

⁸⁷ ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. CF 2350 fasc.

«Questo non l'ho denunciato e manco lo consegno» (p. 41 del secondo tempo). La battuta suona come un incentivo a non consegnare le armi⁸⁸.

Il primo punto riguarda il mestiere del luparo, la cui origine proletaria viene accostata al medesimo status dei protagonisti dei film precedenti diretti da De Santis. Dopodiché vengono evidenziati alcuni riferimenti nel copione interpretati come segni di dissenso e di contestazione sociale, con un diretto accostamento alla realtà comunista di stampo sovietico. L'ultimo commento della revisione, relativo al possesso del fucile, viene letto addirittura come un messaggio di natura sovversiva⁸⁹.

Per quanto riguarda la ricostruzione del ruolo effettivo di Guerra nella fase creativa del film è utile chiamare nuovamente in causa la corrispondenza con alcuni dei componenti del Circolo del giudizio. La data approssimativa dell'inizio dell'inchiesta emerge da una cartolina illustrata, spedita da Guerra a Flavio Nicolini in data 18 gennaio 1955: «Tra poco riparto per un giro di inchieste nell'Abruzzo con Elio. Sono stati giorni molto movimentati. Prima il viaggio, poi il cambiamento d'appartamento, poi ancora il viaggio. La cosa importante è che ho firmato il contratto con Peppe»⁹⁰. In un'altra lettera inviata a Flavio Nicolini il 9 marzo 1955, Guerra descrive la sua attività lavorativa "totalizzante" con De Santis e alcune difficoltà sul lavoro.

La mia vita a Roma da quando ci siamo visti l'ultima volta è questa: mi alzo alle 7, vado da De Santis che abita un po' lontano dal centro, spesso mangio da lui (oppure torno a casa verso le due del pomeriggio per ripartire subito) e torno a casa alle 9 o 10 di sera. Spesso si lavora anche di domenica. Un lavoro, come vedi molto duro, incredibilmente duro. [...] Da De Santis i primi giorni mi sono trovato molto male e Peppe si è lamentato di me con Elio. Adesso la cosa va un po' meglio. Sceneggiare, ancora adesso, non so farlo assolutamente; è una cosa difficilissima, direi tremenda.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Per un approfondimento sulla relazione tra il regista fondiano e la questione politica si legga Sergio Toffetti (a cura di), *Rosso fuoco. Il cinema di Giuseppe De Santis*, Torino, Lindau, 1996.

⁹⁰ Tonino Guerra, lettera a Flavio Nicolini, s.l., [ma da Roma], 18 gennaio 1955, AFN. Il documento è stato pubblicato in Manuela Ricci (a cura di), *E' circol de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., p. 41.

Non si tratta di sapere C.L. oppure P.P.P.; si tratta di non ripetere nessunissima inquadratura, raccontare senza ritornare a vedere le cose già fatte⁹¹.

La datazione della missiva è centrale in quanto il messaggio è sicuramente successivo all'inchiesta condotta e allo stesso tempo coevo alla fase di stesura del primo soggetto (terminato nel luglio dello stesso anno). Guerra racconta a Nicolini una sua giornata tipo, che lo vede dedicarsi quasi esclusivamente al lavoro di sceneggiatura a casa del regista. In particolar modo emerge nella lettera una serie di difficoltà legate al passaggio dal lavoro indipendente di scrittore a quello "dipendente" di sceneggiatore cinematografico, difficoltà che trascendono le questioni legate al gergo da utilizzare sconfinando nella questione della struttura, nell'essere sempre originali e innovativi. Il problema di questo passaggio è evidenziato dalle lamentele di De Santis rivolte a Petri, segno di un livello professionale piuttosto elevato e con importanti aspettative. Sulle problematiche legate alla rimodulazione del mestiere, dalla poesia e narrativa alla scrittura cinematografica, anche Rina Macrelli commenterà lapidaria la decisione professionale del romagnolo.

Il salto nel vuoto dell'allora trentatreenne Guerra – per inseguire la carriera cinematografica – veniva visto con apprensione dallo stesso Vittorini, preoccupato di questa adesione ad un «mondo che stritola», dove la bastardizzazione della lingua non permette allo sceneggiatore di parlare la propria, ridotta sterile dal regista e dalle esigenze di dialoghi e doppiaggi, dalle traduzioni e dall'inquinamento delle coproduzioni⁹².

A detta della scrittrice e sceneggiatrice santarcangiolese, anche Elio Vittorini temeva il passaggio di Guerra dall'attività di scrittore a quella di sceneggiatore, giudicata in maniera negativa in quanto sottoposta al giudizio insindacabile del sistema produttivo, rappresentato nella fattispecie dal regista e dalle esigenze e interferenze di natura linguistica. Tornando alla già citata lettera inviata da Guerra a Nicolini, emergono ulteriori aspetti legati al suo lavoro per la sceneggiatura per *Uomini e lupi*.

⁹¹ Tonino Guerra, lettera a Flavio Nicolini, da Roma, 9 marzo 1955, AFN. Il documento è stato pubblicato in Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., pp. 41-42.

⁹² Testimonianza di Rina Macrelli in Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., p. 48.

Tutto il mio bagaglio di idee di quando ero a Santarcangelo è inservibile in questo ambiente. Tutto è molto diverso. Occorrono cento idee al minuto, idee che riguardano questa o quell'attrice, idee che passino tranquillamente attraverso il pettine della censura. Insomma per lavorare bisogna conoscere perfettamente i denti del pettine della censura e dei produttori e poi cercare dei soggetti che possano filtrare. La provincia, così lontana, ha il pregio di farci venire in mente delle idee nuove e belle che, siccome irrealizzabili, la gente di qua si è tolta da un pezzo dalla testa⁹³.

Da queste parole è possibile stabilire la natura di alcune delle difficoltà creative vissute durante i primi anni a Roma. Rispetto al periodo santarcangiolese, Guerra si trova dinanzi un mondo lavorativo con ritmi frenetici e dalle richieste incessanti, senza parlare delle problematiche legate alla censura. L'ultima frase getta però luce sul potenziale apporto di Guerra nelle produzioni di questi anni: portare ai registi trovate, immagini e soluzioni divenute ormai sconosciute, originali per la cinematografia della capitale, basata sulla cultura tradizionale dominante votata alla sola lingua italiana, contrapposta di fatto a elementi di artigianalità, dialetto e oralità. Per gettare luce sulla prassi e sul metodo di scrittura durante la stesura del copione di *Uomini e lupi*, è utile riportare una testimonianza di Ugo Pirro, che si unirà al tavolo della sceneggiatura solo in un secondo momento.

Finalmente De Santis mi chiamò a sceneggiare *Uomini e lupi*, così ritrovai Elio. Ci incontravamo mattino e pomeriggio a casa di Peppe De Santis. Insieme a noi due sedevano intorno a un gran tavolo di legno scuro Tonino Guerra, Mario Socrate e Gianni Puccini, il più anziano, amico e compagno di De Santis fin dall'anteguerra, dai tempi della rivista «Cinema». Si discuteva per ore una scena, una battuta di dialogo con un accanimento a volte persino infantile, con quella ostinazione sproporzionata che Peppe De Santis si divertiva a fomentare. Così ogni giorno per un paio di mesi. C'erano momenti di noia, a volte le discussioni morivano per stanchezza o per l'inconciliabilità dei punti di vista. Il più ostinato era proprio Peppe,

⁹³ Tonino Guerra, lettera a Flavio Nicolini, s.d., AFN. Il documento è stato pubblicato in Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit., pp. 40-41.

ci contraddiceva spesso per il solo piacere suo. Per averla vinta su di noi allestiva delle vere e proprie trappole dialettiche in cui cercava di attrarci, sosteneva opinioni diverse dalle nostre per spingerci a cercare sempre nuove argomentazioni, consapevole che proprio nel corso di una discussione spesso nascono delle idee, ma era esasperante. [...] Elio sapeva essere provocatorio e paradossale, nel mezzo di quelle interminabili riunioni di sceneggiatura; magari, interrompendo la scrittura di una sequenza, poneva a Tonino Guerra interrogativi imbarazzanti, scommesse infantili⁹⁴.

Pirro dichiara subito che a ingaggiarlo fu De Santis in persona, confermando in seguito la precedente dichiarazione di Guerra sul recarsi quotidianamente a casa del regista. Dopodiché Pirro menziona proprio il santarcangiolese e gli altri sceneggiatori: Petri, Socrate e Puccini, in riferimento a un approccio lavorativo basato su una serie di discussioni, incontri e riunioni per definire la struttura e l'impostazione generale dello script. Dalle parole di Pirro emerge anche un aspetto che si rivela centrale per l'apprendistato di Guerra: l'attitudine di De Santis alla provocazione, alla stimolazione degli sceneggiatori per far emergere nuove argomentazioni. Alla luce del lavoro di gruppo è inoltre prerogativa del regista il compito di amalgamare i differenti contributi imprimendo un proprio stile, una propria poetica: quest'ultima operazione, solitamente, previene il rischio di ottenere un prodotto eccessivamente dissimile, considerando gli apporti di scrittori con differenti stili e formazioni alle spalle.

2.3.1 Ipotesi di contributi guerriani

Di seguito verranno proposti alcuni brani tratti dalla prima versione del soggetto, datata luglio 1955 (fig. 23)⁹⁵.

⁹⁴ Ugo Pirro, *Il cinema della nostra vita*, Torino, Lindau, 2001, p. 16.

⁹⁵ CSC, Sezione Sceneggiature, *Uomini e lupi*, Inventario: 57006, Collocazione: SCENEG 00 09717). D'ora in avanti *Uomini e lupi* CSC.

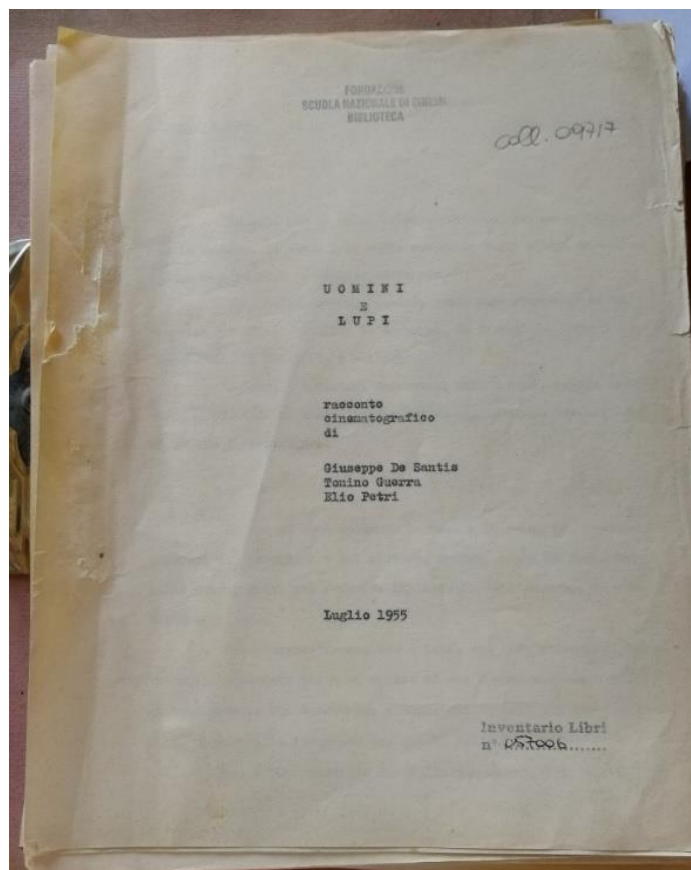


Fig. 23 Su concessione della Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

La scelta di prendere in esame questo documento è dovuta al fatto che, in questa versione, il contributo di Guerra risulta essere più tangibile e meno inficiato dalla presenza di ulteriori apporti, come nel caso della versione del 1956 nella quale figurano anche Gianni Puccini, Ugo Pirro, Ivo Perilli e Tullio Pinelli⁹⁶ (secondo Pirro, la presenza di Zavattini e di Pinelli fu voluta da Goffredo Lombardo in seguito ad una revisione della sceneggiatura, episodio che incrinò definitivamente il rapporto fra il produttore e De Santis)⁹⁷.

Le principali differenze tra la sinossi precedentemente riportata – corrispondente al film girato – e quella del presente soggetto, riguarda perlopiù i personaggi principali.

- Nel soggetto dattiloscritto esaminato Teresa è una madre molto giovane nel film ha più di trent'anni;

⁹⁶ CSC, Sezione Sceneggiature, *Uomini e lupi*, Inventario: 39971, Collocazione: SCENEG 00 05174.

⁹⁷ Vd. Ugo Pirro, *Soltanto un nome nei titoli di testa. I felici anni Sessanta del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 1998.

- nel soggetto Giovanni è il giovane luparo mentre nel film il nome di Giovanni appartiene al marito quarantenne di Teresa;
- i nomi dei due lupari sono invertiti: nel soggetto il nome di Ricuccio appartiene al luparo quarantenne mentre nel film al luparo più giovane;
- nel soggetto il personaggio di Nazzareno è il nonno della giovane Teresa – destinato a soccombere dopo un attacco da parte di un branco di lupi – mentre nel film è un personaggio marginale e a morire per la stessa causa è invece Giovanni, il marito di Teresa;
- nel soggetto il personaggio di Don Pietro, già sposato, intrattiene una relazione adulterina con Teresa mentre nel film è semplicemente il padre della giovane Bianca, amante del girovago Ricuccio (prima che questi si invaghisca della neo-vedova Teresa).

Da queste modifiche è possibile desumere l’apporto degli sceneggiatori aggiuntisi al tavolo di lavoro, articolando maggiormente la struttura iniziale e fornendo al testo un respiro più ampio, con un’enfasi maggiore riservata alle relazioni interpersonali. Le tre principali linee di racconto riguardano il rapporto tra i personaggi e i lupi (che fornisce il titolo al film), la vicenda della famiglia di Giovanni e le due relazioni di Ricuccio, rispettivamente con Bianca e con Teresa. Lo scopo della presentazione di brani tratti dallo script è quello di individuare nel documento inserti narrativi, *topoi* e immagini poetiche ascrivibili alla visione guerriana presentata nel capitolo precedente.

La prima battuta del personaggio di Nazzareno nel film, rivolta all’appena arrivato Giovanni (figlio di un suo amico e collega) è esplicativa circa la scomparsa della professione di luparo, certificata in precedenza dall’inchiesta condotta da Guerra e Petri in Abruzzo: «Eh il mestiere è morto! È finito, bello mio!» (fig. 24). Difatti, appena giunto in paese, Giovanni per prima cosa chiede a un gruppo di persone se Nazareno sia ancora vivo. Sanguineti commenta in questi termini la domanda pronunciata dal luparo: «La stessa domanda che avevano fatto gli sceneggiatori di *Uomini e lupi* a Scanno, un paese con il nome scritto col coltello, o a Pescasseroli, l’ultima cittadina che nel secondo dopoguerra aveva subito un assalto dei branchi. E la risposta era stata no: l’inchiesta neorealista sul campo aveva certificato che la professione era estinta»⁹⁸.

⁹⁸ Tatti Sanguineti, *Fuori dal tempo: un poema mitico ed epico*, in Marco Grossi (a cura di), *Giuseppe De Santis. La trasfigurazione della realtà*, Fondi, Associazione Giuseppe De Santis; Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 2007, p. 100.



Fig. 24

Un primo esempio di uno stile spiccatamente narrativo all'interno del soggetto, con un chiaro influsso poetico ascrivibile alla penna di Guerra, si riscontra già nella prima pagina: «Il verde e il viola autunnale degli alberi cedono il posto alle bianche pennellate della neve. [...] Contadini e pastori osservano, muti e cupi, questo spettacolo, pensando al lungo inverno che da oggi avranno davanti come un nemico da combattere»⁹⁹. Il film si apre infatti con l'innervato paese appenninico di Vischio: sulla questione ambientale Vitti sostiene che «il paesaggio diventa un simbolo metaforico dello sconosciuto e dell'inaspettato, mentre le tradizioni e le usanze diventano convenzioni che accrescono e penetrano la psicologia delle persone che ci vivono»¹⁰⁰. Infatti, il paesaggio aspro del film potrebbe essere definito come un vero e proprio personaggio a sé stante: l'ingombrante presenza della neve e delle problematiche a esse connesse si rivela una condizione ideale, per Guerra, nell'esprimere le difficoltà della popolazione – arroccata come gli abitanti della Contrada di Santarcangelo – di fronte le insidie della natura. Ciascun abitante del villaggio è infatti chiamato a confrontarsi con essa. A tal proposito, si segnala nel documento, così come nel film definitivo, una scarsa attenzione verso la popolazione, relegata quasi sempre sullo sfondo delle vicende, come mera presenza folcloristica ed ornativa. A emergere nell'accezione di coralità, atta a interagire coi personaggi principali, è piuttosto il branco di lupi, come si evince dalla descrizione presente nelle prime pagine

⁹⁹ *Uomini e lupi* CSC, p. 1.

¹⁰⁰ Antonio C. Vitti, *Giuseppe De Santis e il cinema italiano del dopoguerra*, Pesaro, Metauro, 2011, p. 123.

del soggetto: «I lupi si dispongono sul punto più alto del costone che dal monte – come un’ossuta spina dorsale – porta fino alla vallata, ormai bianca di neve. Fiutano nervosamente, guardano con grande attenzione giù, giù, fino al fiume sassoso che divide la vallata in due. Sembra lo stato maggiore di un esercito di fuorilegge che mediti un’aggressione»¹⁰¹. Per l’utilizzo ripetuto di metafore inerenti all’ambiente bellico – che Guerra aveva già dimostrato di conoscere nelle produzioni poetiche – si riporta il seguente passaggio, successivo all’attacco del branco in paese: «Ora, mentre continua a fioccare languidamente, i pastori, disperati, vagano come ombre nella luce del giorno morente. Si chinano sul terreno coperto di neve a constatare i decessi delle bestie, come i medici in un campo di battaglia, dopo lo scontro. A decine si contano i corpi immoti, già semisepolti dalla neve, delle bestie che i lupi hanno sgozzato»¹⁰². Fernaldo Di Giammatteo, in una recensione del film, attribuisce invece a De Santis il gusto della violenza e del sangue nel brano appena trascritto¹⁰³. Altro riferimento a riti tipicamente rurali concerne la benedizione degli animali, eseguita nella piazza del paese per scongiurare ulteriori morti.

La benedizione degli animali contro la moria in un paese della pianura ha, più che altro, un valore simbolico e adesso che, ormai, i trattori e le macchine hanno sostituito molte bestie da lavoro, tutta la gran festa si riduce nel presentare al prete alcune galline coi fiocchetti, una nidia di gattini in un panierino e qualche bella oca bianca tenuta al guinzaglio¹⁰⁴.

La questione degli animali da lavoro che vengono sostituiti dalla tecnologia agraria era una questione già affrontata nella poesia *I bu*, contenuta ne *La s-ciuptèda*¹⁰⁵. Si vedano poi anche gli elenchi di animali inseriti nel contesto rurale, come nella continuazione del brano appena riportato: «Così che la piazzetta è gremita di pecore che belano, di bovini che mugghiano, di cani da caccia, di muli, di asini e di cavalli»¹⁰⁶. Un altro elenco di animali, vera e propria costante nella produzione poetica di Guerra, si ritrova proprio nella descrizione dell’anziano Nazzareno che nel film, come già visto, fa la sua comparsa nei

¹⁰¹ *Uomini e lupi* CSC, p. 3.

¹⁰² *Ivi*, p. 5.

¹⁰³ Si veda Fernaldo Di Giammatteo, *Uomini e lupi*, «Bianco e Nero», a. XVIII, n. 3, marzo 1957, pp. 47-52.

¹⁰⁴ *Uomini e lupi* CSC, p. 9.

¹⁰⁵ Tonino Guerra, *La s-ciuptèda*, cit., pp. 38-39.

¹⁰⁶ *Uomini e lupi* CSC, p. 9.

primi minuti in seguito all'arrivo di Giovanni (Pedro Armendáriz) e la moglie (Silvana Mangano): «Nei lunghi appostamenti, sottovoce, Nazzareno parla del suo grande amore per i lupi, del suo rispetto per questo animale che, secondo lui, vive secondo la sua natura come gli uccelli e le farfalle ed ha diritto, come i leoni e i rettili più velenosi, di vivere su questa terra»¹⁰⁷.

Nel soggetto, Nazzareno decide di andare a caccia e, dopo aver piazzato una tagliola, cattura un lupo e lo stringe da dietro con le braccia per tenerlo fermo, in attesa che ritorni Teresa con un'asse ed una corda per catturarlo vivo e rivenderlo al giardino zoologico, ottenendo così un più lauto guadagno rispetto la taglia messa in paese. Rimasto solo con la bestia, l'uomo si rivolge all'animale come fosse un suo simile, con una battuta finale di amara ironia.

Nazzareno e il lupo sono restati abbracciati: "Aspetti che mi stanco io, eh?" dice il vecchio al lupo: "Domani... prima che mi stanco io hai voglia d'aspetta'!".

Nazzareno ride: "Sai quanti ne ho presi così? Manco me lo ricordo. Non mi piace di pigliarvi col veleno e poi la stricnina costa! E vivo rendi di più da morto". Il vecchio ride ancora: "Forse sono stato io ad ammazzare tuo nonno!"¹⁰⁸.

A un certo punto, sempre in attesa di Teresa, Nazzareno vede sbucare dal bosco un gruppo di orsi, seguiti da caprioli e martore. Dopo di loro arrivano però anche quattro lupi, che lo sbranano uccidendolo. Anche in questa situazione tragica, com'è solito far Guerra, viene inserito un elemento che funge da contrappunto alla tragedia, rappresentato dal dettaglio poetico dell'espressione serena del cadavere: «Solo dopo lunghe ore di ricerche Nazzareno è stato ritrovato. Semisepolto tra la neve, perché durante la notte ha ripreso a nevicare, gli occhi azzurri e la bocca sorridente»¹⁰⁹.

Passato un mese dall'evento, Teresa, rimasta sola, svolge le mansioni più umili in paese, ponendo fine alla relazione con don Pietro. Un giorno, giungono in paese due lupari, Giovanni e Ricuccio, per compensare l'assenza di cacciatori dopo la morte di Nazzareno. A differenza della versione definitiva, Giovanni è più giovane di Ricuccio, che arriva accompagnato dalla moglie. Tutti i paesani tentano di accaparrarsi il primo, reputato più

¹⁰⁷ Ivi, p. 15.

¹⁰⁸ Ivi, p. 17.

¹⁰⁹ Ivi, p. 22.

aitante ed efficace. Nella cospicua presenza di similitudini all'interno del copione emerge la seguente, relativa ad un fallito tentativo di cattura di un lupo da parte di Giovanni: «Quando Giovanni, dopo il lungo ed inutile appostamento, verrà sul tramonto a controllare questa tagliola non vi troverà impigliata che una zampa, solo la zampa, come fosse la firma d'un bandito»¹¹⁰. Un'ennesima similitudine – sempre legata alla tematica bellica – si ritrova in un discorso tra Giovanni e il figlioletto di Teresa: «Giovanni dice che lui ha fatto la guerra, che è come una caccia, e che gli uomini gli sono sembrati molto più deboli degli animali, meno coraggiosi, meno furbi e che un lupo potrebbe dare lezione di strategia a una scuola di allievi ufficiali»¹¹¹.

Si veda inoltre questa scena, fortemente intrisa di patetismo, che si chiude con una suggestiva immagine poetica di sicura matrice guerriana. Il momento in questione vede Giovanni dare la caccia al lupo rimasto senza zampa all'interno di un cimitero.

Ha il corpo crivellato dai pallettoni del suo fucile e la zampa eccola lì, monca e il lupo la nasconde, quasi vergognoso. Poi la bestia si trascina faticosamente come per allontanarsi dal suo nemico, ma fa appena un metro, poi resta immobile, dopo aver teso disperatamente le zampe nelle ultime convulsioni. Giovanni sospira, poi alza lo sguardo: il lupo è andato a morire davanti alla croce di Nazzareno, proprio sotto la sua fotografia¹¹².

Quando il trio formato da Giovanni, Teresa e Pasqualino lascia definitivamente Vischio, una volta terminato l'inverno, c'è un accostamento metaforico con un altro gruppo in partenza, formato da una famiglia di lupi: «Sono due famiglie in cammino. Per gli uni e per gli altri, per gli uomini, come per i lupi, l'avvenire è incerto e difficile, ma è bella la vita»¹¹³.

Oltre al ruolo di sceneggiatore, Guerra si ritroverà a svolgere anche la mansione di assistente alla regia di De Santis. Nel faldone dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma – all'interno del documento chiamato *Appunto per il direttore generale* – alla voce aiuto

¹¹⁰ Ivi, p. 40.

¹¹¹ Ivi, p. 43.

¹¹² Ivi, p. 45.

¹¹³ Ivi, p. 40.

regista compare il nome di Leopoldo Savona¹¹⁴ ma nei titoli di testa del film figura invece il nome di Guerra (fig. 25)¹¹⁵.



Fig. 25

È Franco Giraldi, segretario di edizione del film, a confermare quest'ultimo dato, inerente all'attività di Guerra come aiuto regista, rivelando anche dettagli sulla fase di produzione del film: «Fra gli sceneggiatori del film oltre a Elio Petri e a Ugo Pirro c'era Tonino Guerra, che avrebbe seguito il film come aiuto regista. Le riprese ebbero inizio nei primi giorni del febbraio 1956 e proseguirono nel Parco Nazionale d'Abruzzo fra Pescasseroli e Scanno»¹¹⁶.

L'attività di Guerra successiva alla stesura dello script si rivelerà imprescindibile per l'apprendimento del mestiere di sceneggiatore. Come emerge da una sua testimonianza, il lavoro sul set gli permette «di vedere da vicino come si traducono in linguaggio cinematografico le indicazioni della sceneggiatura, primo piano, campo lungo... Ho potuto capire fino in fondo tutti i meccanismi della sceneggiatura. Perché la sceneggiatura

¹¹⁴ ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. CF 3126 fasc. Savona, già aiuto regista in *Un ettaro di cielo*, di lì a poco dirigerà *Le notti dei teddy boys* (1959), alla cui stesura del soggetto partecipa anche Guerra. Per approfondimenti su quest'ultimo film si veda Tommaso Mozzati, *L'estate calda dei teddy boys. Pier Paolo Pasolini, Elio Petri e una collaborazione alla fine degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2019.

¹¹⁵ Giuseppe De Santis, *Un ettaro di cielo*, Titanus, Italia, 1957 (102 minuti). La riproduzione delle immagini nel testo si riferisce ad una copia presente online al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Cg0BmuOfCFo>.

¹¹⁶ Franco Giraldi, *Ricordo di Peppe De Santis*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, cit., p. 13.

ha una struttura sua propria, con le sue regole»¹¹⁷. Nel già citato contributo su *La strada lunga un anno*, uscito nel 2007, Guerra ritorna sulla questione dell'assimilazione di competenze maturata durante le riprese.

Per me il cinema era ancora un mondo abbastanza sconosciuto e Peppe mi diceva sempre: «Guarda bene dove metto la macchina, perché è una cosa che fa parte della sceneggiatura». Quindi cercavo di imparare ad essere sceneggiatore stando dentro l'azione del film. Si tratta di un insegnamento potente, che mi è arrivato sia per il mio guardare un po' incerto e confuso – perché poi so che queste cose andavano montate – ma anche per l'attenzione forte sul modo di fotografare che lui aveva, nel disporre le persone che dovevano stare nel quadro, in un modo secondo me molto nuovo¹¹⁸.

Il lavoro come assistente alla regia gli consente inoltre di relazionarsi con le varie realtà del set, con le problematiche a esso connesso, assumendo così un punto di vista privilegiato per quanto riguarda quello che poi comparirà sullo schermo. Riferendosi al metodo di lavoro di De Santis, al quale Guerra si avvicina come aiuto regista, Franco Giraldi pone l'accento sull'utilità per uno sceneggiatore di partecipare attivamente alla fase delle riprese.

Il suo metodo era molto preciso. Arrivava sul set, si rendeva conto della situazione, convocava Tonino Guerra e me che eravamo i suoi collaboratori (Leopoldo Savona, suo compaesano di Fondi, fungeva da regista della seconda unità: paesaggi, campi lunghi dei lupi, dettagli delle scene d'azione). Con noi Peppe imbastiva la scena facendoci fare meccanicamente ciò che gli attori avrebbero poi recitato¹¹⁹.

Questo metodo formativo risulta imprescindibile per gli sceneggiatori sia per l'immedesimazione negli attori sia per la valutazione della verosimiglianza e credibilità delle battute da inserire nel copione. Ancora Giraldi ritorna in un'altra occasione sulla

¹¹⁷ Tonino Guerra, *Era innamoratissimo della pittura. Tonino Guerra in conversazione con Jean A. Gili*, «MicroMega. Almanacco del cinema», n. 6, 2012, p. 228.

¹¹⁸ Tonino Guerra, *Un uomo generoso, artista di grande modernità*, in Grossi Marco, Palazzo Virginio (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, cit., p. 41.

¹¹⁹ Franco Giraldi, *Ricordo di Peppe De Santis*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, cit., p. 14.

predisposizione all'insegnamento da parte di De Santis: «Peppe amava insegnare il mestiere a chi gli stava vicino, come nelle botteghe dei pittori di una volta. Rifletteva ad alta voce con i collaboratori sulle scelte che faceva durante la lavorazione e quando c'era un po' di tempo mi chiedeva come avrei girato una certa scena. Io glielo dicevo e lui provava anche con la macchina da presa, spiegandomene poi pregi e difetti»¹²⁰.

Le operazioni attuate da Guerra per *Uomini e lupi*, dall'inchiesta preliminare all'ideazione del soggetto, dalla stesura della sceneggiatura al lavoro di aiuto regista, risultano essere fondamentali per un progressivo e fondamentale avvicinamento al mestiere di scrittore per il cinema. Oltre a questi dati, occorre rimarcare nuovamente gli effetti della vicinanza, professionale ma anche personale, a un cineasta già navigato come De Santis, figura che dispensa preziosi insegnamenti a tutti i suoi collaboratori, come riportato in un'altra testimonianza di Giraldi sulla prassi lavorativa e anche sull'atmosfera che si respirava sul set.

Era un po' un rito, quando si lavorava con lui, la sera, dopo le riprese e dopo la cena indugiare al tavolo della trattoria o dell'albergo che ci ospitava e cominciare a cantare. Durante la lavorazione di *Uomini e lupi* Peppe incitava Tonino Guerra, che in quell'occasione era al suo fianco come aiuto regista, ad esibirsi in saporiti canti romagnoli e insegnava ad Yves Montand i canti popolari abruzzesi. [...] Peppe amava insegnare il mestiere a chi gli stava vicino, come nelle botteghe dei pittori di una volta. Rifletteva ad alta voce con i collaboratori sulle scelte che faceva durante la lavorazione e quando c'era un po' di tempo mi chiedeva come avrei girato una certa scena. Io glielo dicevo e lui provava anche con la macchina da presa, spiegandomene poi pregi e difetti¹²¹.

Dopo l'esperienza con De Santis, sul finire degli anni Cinquanta avviene per Guerra il passaggio da tematiche legate al mondo contadino, rurale, a film inscrivibili nel cosiddetto cinema moderno, con personaggi borghesi alla spasmodica ricerca di significati e stimoli. A dimostrazione dell'intenso avvio della carriera di sceneggiatore,

¹²⁰ Franco Giralì, *Una classe straordinaria*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Giuseppe De Santis. Maestro di cinema e di vita*, «Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis», n. 1, Fondi, 1999, p. 19.

¹²¹ *Ibidem*.

tra il 1957 il 1958 Guerra è parallelamente impegnato con De Santis¹²² e con la scrittura del film *Le notti dei teddy boys*: nell'accurata indagine e ricostruzione di Tommaso Mozzati, Guerra figura infatti tra gli autori del soggetto insieme a Pasolini, Franco Giraldi e Leopoldo Savona¹²³, mentre la sceneggiatura è firmata, oltre che da questi ultimi due, anche da Petri e da Tommaso Chiaretti¹²⁴. Per quanto riguarda il periodo di realizzazione de *La strada lunga un anno*, le cui riprese cominciano il 7 settembre 1957¹²⁵, Silvana Pampanini rivela: «Ricordo che praticavano il set anche due degli sceneggiatori, Elio Petri e Tonino Guerra, quest'ultimo però non seguì tutta la lavorazione perché fu chiamato dall'Italia per scrivere una nuova sceneggiatura»¹²⁶. A chiarire la natura e l'origine di questo abbandono del set da parte di Guerra è Giraldi, il quale menziona *L'avventura*: «Emergevano complessità e contraddizioni, *La strada lunga un anno* venne distribuita di lì a poco in Italia dove suscitò ammirazione, stima, ma non ebbe il successo che meritava, forse perché certe tematiche sociali apparivano già datate. Forse non è un caso che proprio in quel periodo Tonino Guerra avesse appena scritto con Antonioni il copione de *L'avventura*»¹²⁷.

A dimostrazione del fervente periodo lavorativo di Guerra può essere utile menzionare anche le parole di Petri, contenute in una lettera inviata a De Santis il 13 aprile 1958 e riferite probabilmente alla preparazione de *L'assassino*, suo lungometraggio d'esordio dietro la macchina da presa: «Ho appena cominciato a sceneggiare insieme con Tonino una storia che dovrei dirigere io (provo un certo imbarazzo a scrivere "dirigere io"); la storia è interessante (te ne parlerò non appena Tonino ed io avremo le idee più chiare)»¹²⁸. Alla luce di questa serie di progetti ai quali Guerra collabora simultaneamente, ci si trova dinanzi un momento cruciale della sua carriera, una transizione efficacemente sintetizzata da Lorenzo Pellizzari: «Dopo il tripudio di parole, dialoghi, storie intrecciate, situazioni

¹²² Ci si riferisce alle scritture de *La strada lunga un anno* (*Cesta duga godinu dana*, 1958) e a quella de *La garçonniere* (1960).

¹²³ Come si è visto nel precedente capitolo, Savona è anche il co-regista di *Uomini e lupi*.

¹²⁴ Si veda Tommaso Mozzati, *L'estate calda dei teddy boys. Pier Paolo Pasolini, Elio Petri e una collaborazione alla fine degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2019.

¹²⁵ La dichiarazione è di Gordana Miletic all'interno del suo contributo *Il mio incontro con Peppe*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, cit.

¹²⁶ Silvana Pampanini, *Cinquant'anni fa, come se fosse ieri*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, cit., p. 32.

¹²⁷ Franco Giraldi, *Ricordo di Peppe De Santis*, in Marco Grossi, Virginio Palazzo (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, cit., p. 21.

¹²⁸ CSC, Fondo Giuseppe De Santis. Corrispondenza, Inventario: 58602, Collocazione: 21100906, b. 37.

e personaggi, arriva il cinema spoglio, quasi ascetico, riflessivo e inquietante di Antonioni»¹²⁹.

¹²⁹ Lorenzo Pellizzari, *Un filo rosso per il cinema italiano*, in Tonino Guerra, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., p. 21.

Capitolo terzo

Tonino Guerra e il sodalizio con Michelangelo Antonioni.

Il caso *Makaroni* (1958) tra autobiografia, letteratura e cinema

3.1 L'incontro con Antonioni e la questione produttiva

Nei precedenti capitoli si è tentato di tracciare una mappatura delle relazioni personali e professionali che coinvolgono Guerra, dai suoi primi passi nel mondo del cinema alla prima collaborazione con Michelangelo Antonioni, collocata sul finire degli anni Cinquanta: al 1958 risale infatti il completamento della stesura del film mai realizzato *Makaroni*¹. L'analisi del soggetto intende dimostrare la preminenza del contributo di Guerra facendo emergere una serie di questioni tematiche di natura autobiografica; tuttavia, è indubbio che solo un'approfondita riflessione sul rapporto professionale tra i due autori permette di coglierne a fondo le caratteristiche. Questo sodalizio professionale, durato fino al 2004², si configura estremamente produttivo sin dagli albori, a partire proprio dal 1957.

In un'intervista rilasciata ad Aldo Tassone, Guerra risponde in modo quasi sbrigativo alla domanda riguardante il suo primo incontro con il regista: «Je ne m'en souviens plus bien»³. A distanza di diversi anni – in un colloquio con Marie-Christine Questerbert – il poeta rivela che a metterlo in contatto con Antonioni fu Gianni Di Venanzo, aggiungendo: «È un'amicizia che si è sviluppata nel tempo, è grazie a questo suo meraviglioso operatore

¹ Per un approfondimento su alcuni progetti mai portati sul grande schermo in Italia si vedano: Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1995; Federico Vitella, *Il groviglio. Un progetto non realizzato di Michelangelo Antonioni*, in Lucia Cardone, Sandra Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS, 2014, pp. 173-184; Carlo Di Carlo, *Il percorso parallelo di Michelangelo Antonioni: i film mai realizzati*, «Quaderni del CSCI rivista annuale di cinema italiano», n. 10, 2014, pp. 149-154; Gian Piero Brunetta, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015; Giorgio Tinazzi, *Un regista in prestito: Michelangelo Antonioni*, in Denis Brotto, Attilio Motta (a cura di), *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 59-60.

² Fino a *Il filo pericoloso delle cose*, episodio del film collettivo *Eros* (2004). Gli altri due episodi sono diretti rispettivamente da Steven Soderbergh e Wong Kar-wai.

³ Aldo Tassone, *Entretien avec Tonino Guerra*, «La Revue du cinéma: Image et son», n. 279, décembre 1973, p. 70.

Gianni Di Venanzo, che ora è morto e di cui ero amico»⁴. La prima collaborazione tra il ferrarese e Di Venanzo risale a *Tentato suicidio*, episodio de *L'amore in città* (1953); proseguendo con *Le amiche* (1955), *Il grido* (1957), *La notte* (1961) e *L'eclisse*⁵. Si suppone che la conoscenza diretta di Guerra con Di Venanzo risalga invece al 1956, durante la lavorazione per *Un ettaro di cielo*. In quell'occasione entrambi figurano infatti sul set: all'interno del fascicolo relativo alla pellicola, conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, i due nomi sono riportati nell'elenco tecnico del film: «Assistente Regia: Antonio Guerra [...] Direttore Fotografia: Gianni Di Venanzo»⁶.

L'incontro tra Guerra e Antonioni, collocabile temporalmente tra il 1957 e il 1958, trova invece un riscontro nella seguente lettera, inviata da Petri a De Santis e datata 13 aprile 1958: al suo interno il mittente ironizza sul rapporto tra i due emiliano-romagnoli, accennando a un'intesa profonda a tal punto da scatenare le gelosie della prima moglie del poeta, Paola Grotti⁷.

Tonino è assai più tranquillo. Ti saluta con affetto e ti fa molti auguri. Ti prega di scusarlo se non ti scrive, ma dice che là in Romagna la gente fa così: si vuole bene senza scriversi, anzi, *scensa scriversci*. La bambina Costanza cresce in ragione d'un etto al giorno, pare che la Paola sia meno gelosa di prima e, del resto, in questo momento avrebbe ragione di essere gelosa soltanto di Michelangelo Antonioni, di cui Tonino sembra diventato l'amante. (È un fatto di vitellonismo emiliano, ci giuro)⁸.

Secondo la lettera di Petri, tra il 1957 e il 1958 il rapporto tra Guerra e Antonioni sembra essere già piuttosto consolidato, a maggior ragione se si considera che risale allo stesso periodo la stesura del soggetto di *Makaroni*. Il primo progetto che i due vedono trasposto

⁴ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988, p. 189. Per approfondimenti su Di Venanzo si veda: Alessandro Garbarino, *Gianni Di Venanzo. Un uomo che ha paura*, «Rivista del cinematografo», a. XXXVIII, nn. 4-5, 1965; Dimitri Bosi, *Esterno giorno. Vita e cinema di Gianni Di Venanzo operatore*, Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1997.

⁵ Si legga in merito Carlo Di Carlo (a cura di), *Filmografia generale*, in Id., *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 2002, pp. 103-117.

⁶ ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. CF 2684 fasc.

⁷ La coppia convola a nozze il 10 gennaio del 1952 e dalla loro unione nascono due figli: «Nel '58 nasce Costanza [...]; nell'ottobre di tre anni dopo, è il 1961, arriva Andrea, il secondogenito». Rita Giannini, *Tonino Guerra. Il sorriso della terra*, cit., p. 32.

⁸ Lettera inviata da Elio Petri a Giuseppe De Santis, in data 13 aprile 1958. CSC, Fondo Giuseppe De Santis. Corrispondenza, Inventario: 58602, Collocazione: 21100906, b. 37.

sul grande schermo è però *L'avventura*, co-sceneggiato con Elio Bartolini⁹. Secondo Federico Vitella, nel biennio in oggetto Guerra «si era appena guadagnato la fiducia di Antonioni con la bella e forte proposta autobiografica di un film sui campi di concentramento nazisti, *Makaroni*, che, giunto allo stadio di soggetto, fu subordinato solo alla produzione di *L'avventura*»¹⁰. In occasione dell'uscita del copione di *Blow-up* per Einaudi, Antonioni non menziona affatto *Makaroni* a proposito della prima collaborazione con il santarcangiolese: «Guerra mi aiuta da anni, precisamente da *L'avventura*. Lui è romagnolo, io sono emiliano. C'è un abisso tra noi. Forse è per questo che andiamo d'accordo»¹¹. Il dato secondo cui la loro collaborazione sia piuttosto feconda sin dall'inizio della loro conoscenza è comprovata dalle fasi creative di ben tre progetti cinematografici, realizzati quasi simultaneamente.

Incrociando alcuni scritti autobiografici del regista con la prima bozza del soggetto de *L'avventura* – depositata dalla produzione agli organi statali di competenza¹² – Vitella dichiara che, sebbene le versioni delle sceneggiature dattiloscritte conservate presso l'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara risalgano tutte al 1959¹³, il soggetto del film viene «alimentato» già a partire dall'estate del 1957¹⁴. Si aggiunga poi un'ulteriore questione cronologica: in un'intervista rilasciata a Franca Faldini nel programma *Radiomania*, Guerra rivela che con Antonioni scrissero prima *La notte de L'avventura*¹⁵. A sostegno di questa dichiarazione, sempre facendo riferimento ai documenti conservati nell'archivio Antonioni, le quattro sceneggiature de *La notte* ivi presenti risultano essere coeve a quelle de *L'avventura* analizzate da Vitella, datate sempre tra il 1959 e il 1960¹⁶. Lo stesso Antonioni conferma la questione relativa alla cronologia di scrittura dei due film.

⁹ Per approfondimenti sul titolo in questione si rimanda a: Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, a cura di Tommaso Chiaretti, Bologna, Cappelli, 1960; Geoffrey Nowell-Smith, *L'Avventura*, London, British Film Inst, 1997; Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni: L'avventura*, cit., p. 93.

¹⁰ Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni: L'avventura*, cit., p. 93.

¹¹ Michelangelo Antonioni, *Blow-up*, Torino, Einaudi, 1967, p. 7.

¹² ACS, CF 3046, busta 229.

¹³ Archivio Michelangelo Antonioni delle Gallerie d'arte moderna e contemporanea del Comune di Ferrara (d'ora in avanti AMA), b. 8A/8, fasc. 19; b. 8A/9, fasc. 20; b. 8A/10, fasc. 21; b. 8A/11, fasc. 22; b. 8A/12, fasc. 23. Tutte le versioni sono state realizzate da Antonioni, Bartolini e Guerra.

¹⁴ Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni: L'avventura*, cit., p. 76.

¹⁵ Per quanto asserito si rimanda all'intervista di Franca Faldini a Tonino Guerra nel programma *Radiomania* (1990), in <http://www.teche.rai.it/2016/03/tonino-guerra-tutti-gli-incontri-della-mia-vita/>.

¹⁶ AMA, b. 8A/13, fasc. 25; b. 8A/14, fasc. 26; b. 8A/14, fasc. 27; b. 8A/28, fasc. 63.

Il soggetto de *La notte* l'ho scritto prima dell'*Avventura*, però non ero molto convinto. Era un soggetto corale. Anzi prima di questo soggetto avevo scritto un'altra storia che era la storia di una festa. Ed era, un po' trasfigurata, la storia di una festa alla quale mi ero trovato a partecipare. Era un soggetto che si chiamava *Baldoria* e che Ponti voleva comprare. Invece io mi rifiutai di cederglielo proprio perché questa storia corale non mi convinceva in pieno, e la misi da parte. Tornai sopra questo soggetto qualche anno dopo e scrissi quello che poi doveva diventare *La notte*¹⁷.

Entrando nel merito dell'allora nascente rapporto lavorativo con Antonioni, il poeta romagnolo ha la possibilità di distaccarsi dagli "affollati" tavoli di sceneggiatura desantisiani, di avvicinarsi a storie più consone al proprio vissuto, alla propria personalità e allo stesso tempo di allontanarsi da tematiche ancorate al mondo contadino o, più in generale, sottoproletario. Anche secondo Renato Bertacchini la collaborazione con Antonioni porta Guerra a orientare il suo ambito creativo-stilistico.

Da posizioni di partenza largamente neorealistiche o narrativo-regionali, verso traguardi e dimensioni più strette e autentiche che potremmo definire grosso modo informali (mettendo nel conto certo prosciugamento del linguaggio, la riduzione delle maniere e dei contenuti sociologici, la rivalsa di una psicologia più pura, meno comportamentistica e letteraria, e affidata a diversi, più maturi strumenti di "monologo mentale")¹⁸.

Il critico modenese mette in luce aspetti centrali del presente studio su Guerra: dal prosciugamento del suo linguaggio e dell'attenzione a tematiche sociali a elementi psicologici maggiormente introspettivi e meno letterari.

Per introdurre il progetto di *Makaroni* si riportano le seguenti parole dello sceneggiatore: «Noi tentavamo di fare un'altra storia che riguardava una mia esperienza durante la prigionia in Germania che riguardava un momento festoso, travolgente dopo la fine della

¹⁷ Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti. Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e nero», n. 22, febbraio-marzo 1961, pp. 73-74.

¹⁸ Renato Bertacchini, *Antonio Guerra*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, cit., p. 1092.

guerra»¹⁹. Il romagnolo sostiene che quando si trasferì a Roma (tra il 1953 e il 1954) molti artisti, cineasti e scrittori (tra cui Calvino²⁰) gli chiesero informazioni sulla sua prigionia in Germania; a essere mosso da questo interesse ci sarebbe dunque anche Antonioni. A confermare questa tesi è Carlo Di Carlo: «Dopo *Il grido* Antonioni incontra Tonino Guerra e, sollecitato dai suoi racconti sull'esperienza nei campi di concentramento tedeschi, stende con lui lo script di *Makaroni*»²¹. Il fatto che il primo incontro lavorativo con il ferrarese si basi quasi totalmente sul contributo mnemonico e creativo di Guerra la dice lunga sulla diffusa credenza di subalternità nei confronti del regista²². In particolare, la tesi sul fattore autobiografico guerriano nella stesura di *Makaroni* prende le mosse da tre discordanze riscontrate in altrettante monografie sul regista. Nello studio di Seymour Chatman intitolato *Antonioni, or, The Surface of the World*, nella sezione *Unfilmed Screenplays and Treatments* (contenuta a propria volta in *Selected Bibliography*) è riportata la seguente dicitura in corrispondenza del film: «*Makaroni* (1958). In collaboration with Tonino Guerra. In *Cinema nuovo*, no. 163 (1963), pp. 219-28; no. 164 (1963), pp. 299-308; no. 165 (1963), pp. 382-89. [An adaptation of Ugo Pirro's novel *Le soldatesse* (*The [Female] Soldiers*). The novel was later filmed as *Le soldatesse* by Valerio Zurlini]»²³. A distanza di anni, tale accostamento si ripresenterà anche nel volume *Michelangelo Antonioni: Interviews*, raccolta di saggi a cura di Bert Cardullo. Infatti, nella sezione *Chronology* si legge: «1958. With Tonino Guerra, prepares *Makaroni*, a

¹⁹ Tonino Guerra intervistato da Franca Faldini nel programma *Radiomania* (1990), <http://www.teche.rai.it/2016/03/tonino-guerra-tutti-gli-incontri-della-mia-vita/>. Cfr. Carlo Di Carlo, *Il percorso parallelo di Michelangelo Antonioni: i film mai realizzati*, «Quaderni del CSCI rivista annuale di cinema italiano», n. 10, 2014, pp. 149-154.

²⁰ *Lezione sceneggiatura*, AAMOD.

²¹ Carlo Di Carlo, *Racconti, immagini, emozioni. I film non realizzati*, in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, cit., p. 210. Oltre allo script di *Makaroni*, sono presenti nel volume anche i soggetti dei seguenti film non realizzati: *Terra verde*; *Stanotte hanno sparato*; *Scale*; *Uno dei nostri figli*; *Le allegre ragazze del '24*; *Un documentario sulla donna*; *Il colore della gelosia*; *Due telegrammi*; *La ciurma*. Cfr. Carlo Di Carlo, *Il percorso parallelo di Michelangelo Antonioni: i film mai realizzati*, «Quaderni del CSCI rivista annuale di cinema italiano», n. 10, 2014, pp. 149-154. Nel periodo che intercorre tra *Il grido* e *L'avventura*, Antonioni è inoltre impegnato nella drammaturgia teatrale: sull'argomento si veda: Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni drammaturgo. "Scandali segreti"*, «Bianco e Nero», n. 563, gennaio-aprile 2009, pp. 79-93; Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, *Scandali segreti*, a cura di Federico Vitella, Venezia, Marsilio, 2012.

²² Per approfondimenti sulla questione autoriale e sul rapporto di presunta subalternità tra Guerra e Antonioni si rimanda al capitolo successivo. In via preliminare si vedano i due seguenti saggi: Rebecca West, *Tonino Guerra and the Space of the Screenwriter*, cit., pp. 162-178; Riikka Pelo, *Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer-director relationship*, cit., pp. 113-129.

²³ Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 272.

screenplay based on Ugo Pirro's novel *Le soldatesse* (*The Camp Followers*), but their hopes for production fall through at the last minute»²⁴. Infine lo si ritrova anche nel volume firmato da Ian Cameron e Robin Wood: «*Makaroni* (1958), an adaptation written with Tonino Guerra of Ugo Pirro's novel *Le soldatesse*, which was later filmed under that title by Valerio Zurlini»²⁵. Chi conosce il romanzo di Pirro²⁶ o anche solo la trasposizione cinematografica di Zurlini²⁷ non avrà difficoltà a riscontrare un plateale fraintendimento in tali dichiarazioni.

Nell'intervista radiofonica sopra citata, il poeta aggiunge un ulteriore particolare che conferma la tendenza sua e di Antonioni – a partire da *Makaroni* e con alcune eccezioni, come nei casi di *Blow-up* (1966) e de *Il mistero di Oberwald* (1980) – nel voler realizzare solo sceneggiature originali²⁸. In un'altra sede Guerra ribadisce le motivazioni di questa scelta: «Una cosa bella, come dice Antonioni, deve essere anche nuova. D'altra parte, se una cosa non è nuova si capisce subito e può averla già in mente anche il pubblico»²⁹.

All'interno di un fascicolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, sono presenti vari documenti inerenti alla produzione cinematografica del progetto. Il primo di essi consiste in una nota che anticipa la richiesta di rilascio del certificato di riconoscimento preventivo di nazionalità italiana del film, datato 16 settembre 1958. La seguente lettera, che presenta la medesima data, è indirizzata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale dello Spettacolo. Il mittente è Emanuele Cassuto, Amministratore Delegato della Nepi Film S.p.A, il quale scrive:

La realizzazione di *Makaroni* completa in parte il programma di produzione che la NEPI FILM si è impegnata di realizzare. [...] La regia di Michelangelo Antonioni e la partecipazione al cast artistico di nomi come R. Vallone, D. Modugno, A. Sordi e molti altri confermano i sani criteri che spingono la ns/ società ad impegnarsi così a

²⁴ Bert Cardullo (edited by), *Michelangelo Antonioni: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. XXV.

²⁵ Ian Cameron, Robin Wood, *Antonioni*, New York, Praeger, 1969, p. 142.

²⁶ Ugo Pirro, *Le soldatesse*, Milano, Feltrinelli, 1956

²⁷ *Le soldatesse* (regia di Valerio Zurlini, 1965). Per approfondimenti sull'autore si rimanda alle seguenti curatele: *Valerio Zurlini*, a cura di Cesare Biarese, Venezia, Ufficio attività cinematografica del Comune di Venezia, 1984; *Valerio Zurlini*, a cura di Sergio Toffetti, Torino, Lindau, 1993

²⁸ Tonino Guerra intervistato da Franca Faldini nel programma *Radiomania* (1990), <http://www.teche.rai.it/2016/03/tonino-guerra-tutti-gli-incontri-della-mia-vita/>. Cfr. Carlo Di Carlo, *Il percorso parallelo di Michelangelo Antonioni: i film mai realizzati*, «Quaderni del CSCI rivista annuale di cinema italiano», n. 10, 2014, pp. 149-154.

²⁹ Tonino Guerra, *Vi dico tanto di me*, «La Stampa», 3 settembre 1986, p. 17.

fondo. [...] Concludiamo formulando la certezza che l'On. Presidenza apprezzi l'opera che la ns/ società, nel concretizzare i suoi piani di produzione, apporta a beneficio del cinema italiano attraverso una migliore conoscenza degli aspetti sociali, economici, culturali e storici delle altre Nazioni inducendo a sempre ben più fare a vantaggio dell'umanità³⁰.

Tale dichiarazione getta luce sul progetto in atto e sui vari benefici che il film apporterebbe; si tratta infatti del tentativo di convincere la Presidenza del valore della produzione attraverso la menzione di una parte del comparto tecnico e attoriale. In un altro documento contenuto nel fascicolo, ossia l'elenco del personale tecnico del film, prima ancora della voce «Regista» troviamo quelle di «Autori del soggetto» e di «Autori della sceneggiatura»: entrambe riportano i nomi di Antonioni e di Guerra. Come aiuto regista è presente Luigi Vanzi³¹ mentre come direttore della fotografia Gianni Di Venanzo, già chiamato in causa all'inizio del capitolo in merito all'amicizia tra i due autori emiliano-romagnoli. Dopodiché figurano: operatore Eriko Herman; produttore ed organizzatore generale Emanuele Cassuto; direttore di produzione Luciano Perugia³²; autore del commento musicale Giovanni Fusco³³; scenografo Gianni Polidori³⁴; montatore Eraldo Da Roma³⁵; stabilimenti sviluppo e stampa: Stacofilm di Marcello Partini. Infine, nel documento troviamo due riferimenti geografici relativi ai teatri di posa e alle località di riprese in esterno: Germania e Austria. In corrispondenza dell'elenco del

³⁰ Preventivo di *Makaroni* (1958), Nepi Film, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), b. 219, CF 2988.

³¹ Già aiuto regista di Antonioni per *Le amiche* e *Il grido*: Per questo e per i successivi nomi si veda la sezione *Filmografia generale (1942-2002)*, a cura di Carlo Di Carlo, in Id. (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 2002, pp. 103-114.

³² Futuro direttore di produzione de *L'avventura*. Vd. sezione *Filmografia generale (1942-2002)*, a cura di Carlo Di Carlo, in Id., *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 2002, pp. 103-114.

³³ Collaboratore assiduo di Antonioni da *N. U. - Nettezza urbana* (1948) a *Il deserto rosso*. Il compositore intorno al 1962 scrive: «The first rule for any musician who intends to collaborate with Antonioni is to forget that he is a musician. This is the fruit of my experience as composer of the music for all his feature films up to *La notte*, for which, in the end, no music at all was written». Giovanni Fusco, *Antonioni and Music*, in Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, (trad. ing. di Scott Sullivan), New York, Simon and Schuster, 1963, p. 165.

³⁴ Scenografo dei seguenti film di Antonioni: *La signora senza camelie* (1953), *I vinti* (1953), *Le amiche* (1955). Un dato interessante è che risulta accreditato come scenografo e costumista in *Un ettaro di cielo*. Vd. Stefano Masi, *Gianni Polidori*, in Treccani. Enciclopedia del Cinema Treccani, 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-polidori_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

³⁵ Montatore dei seguenti film di Antonioni: *Cronaca di un amore*, *I vinti*, *La signora senza camelie*, *Le amiche* (1955), *Il grido* (1957), *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* e *Il deserto rosso* (1964). Si veda la sezione *Filmografia generale (1942-2002)*, a cura di Carlo Di Carlo, in Id., *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 2002, pp. 103-114.

personale artistico si riscontrano invece i seguenti nomi, privi di precise indicazioni sui rispettivi ruoli previsti: Raf Vallone, Mylene Demongeot, Nadja Tiller, Domenico Modugno, Alberto Sordi, Nino Manfredi, Monica Vitti e Rosy Mazzacurati.

Naufragato il progetto, lo script di *Makaroni* verrà pubblicato per la prima volta nel 1963, in tre parti, su «Cinema Nuovo»³⁶, accompagnato dalla seguente dichiarazione: «“Nella nostra vita d’oggi, tra i doveri sociali da una parte e quelli morali dall’altra, non c’è abbastanza posto per l’avventura”. È questa una considerazione dell’autore de *L’eclisse* nel presentare ai nostri lettori uno dei suoi film non ancora realizzati»³⁷. Antonioni aggiunge quindi una nota indirizzata all’allora direttore della rivista Guido Aristarco, di particolare rilevanza in questo studio nell’evidenziare la singolare consonanza tra il regista, Tonino Guerra e la genesi dell’opera, alla cui base, ancora una volta, si ritrova la matrice dell’inchiesta. Qui di seguito si pone in evidenza la nota di Antonioni in parallelo alla dichiarazione che Guerra rilascerà nel 1999.

<i>Antonioni</i>	<i>Guerra</i>
Quello che posso dire a proposito di <i>Makaroni</i> è che per scriverlo abbiamo effettuato un’inchiesta tra i reduci di guerra. Alla domanda: «Qual è stato il periodo più brutto della sua vita», tutti hanno risposto: «Il campo di concentramento». Alla domanda: «E il più bello?», tutti – dico tutti – hanno risposto «Subito dopo». Intendendo con questo un momento che seguì la guerra in Germania. I tedeschi fuggivano, gli americani non erano ancora arrivati, regnava il disordine, il caos, la libertà	Per fare la sceneggiatura abbiamo fatto anche un’inchiesta fra i reduci di guerra. A tutti i soldati che avevano partecipato al conflitto abbiamo posto una doppia domanda: «Quale è stato il periodo più brutto della vostra vita?». Tutti, indistintamente, hanno risposto: «Il campo di concentramento», rivelando come il momento più felice sia stato, di conseguenza, quello della liberazione e della fuga da quei luoghi di reclusione. Anche noi dunque volevamo raccontare

³⁶ *Makaroni. Soggetto originale di Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra, 1957-1958*, «Cinema Nuovo», n. 163, maggio-giugno 1963, pp. 219-228; n. 164, luglio 1963, pp. 299-308; n. 165, agosto 1963, pp. 382-389. Tradotto poi in francese e pubblicato su «Positif», nn. 66-67-68, Paris 1965. Nel 1995 viene poi ripubblicato in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, cit., pp. 63-107.

³⁷ *Makaroni*, «Cinema Nuovo», n. 163, maggio-giugno 1963, p. 219.

allo stato brado. Chi si è trovato a viverlo lo ricorda con nostalgia. Segno che nella nostra vita d'oggi, tra i doveri sociali da una parte e quelli morali dall'altra, non c'è abbastanza posto per l'avventura. È tutto quello che ricordo di *Makaroni*. Ti abbraccio³⁸.

quell'esperienza drammatica e umana che ha attraversato la nostra storia, che è la storia della fragilità e della forza dei sentimenti. Ma soprattutto ci interessava soffermarci sul momento festoso che accompagna l'annuncio della fine della guerra, quella voglia di ballare e cantare per testimoniare il termine delle sofferenze, delle fughe, dei nascondimenti. Sarebbe stato in un certo senso un film storico, che affondava le radici e le ragioni nella storia raccontata attraverso il senso di liberazione di un giogo³⁹.

Il primo pone fortemente l'accento sul dissolvimento del rischio, dell'ignoto e dell'avventura nell'esistenza dell'uomo moderno, a causa delle costrizioni sociali e degli obblighi etici e morali; il secondo si rivolge invece alla volontà, durante la fase di progettazione del film, di evidenziare l'aspetto storico e psicologico della vicenda, con particolare attenzione alla fragilità dei sentimenti dinanzi le sofferenze ma anche al cospetto del prorompente senso di libertà riconquistata. Negli archivi principali dei due autori non è emersa, purtroppo, alcuna documentazione inerente a questa inchiesta tra i reduci⁴⁰, così come non sono affiorate tracce di ulteriori appunti o riflessioni, da parte di Antonioni, sul progetto in questione: è sulla base di questa mancata individuazione che si regge l'ipotesi di un suo contributo pressoché minimo alla stesura del film o, quantomeno, di un apporto meramente formale.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Anna Tonelli, *Tonino Guerra: la Storia interpretata da un poeta del cinema*, «Storia e problemi contemporanei», n. 23, giugno 1999, p. 136.

⁴⁰ Ci si riferisce all'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara; al Fondo Tonino Guerra dell'Archivio Storico del Museo del Cinema di Torino e al Fondo Tonino Guerra della Biblioteca Comunale Antonio Baldini di Santarcangelo di Romagna.

Tornando alla dichiarazione introduttiva di Antonioni, è interessante evidenziare che l'idea di condurre un'inchiesta sul contesto bellico era già stata avanzata nel 1955, sempre ad Aristarco, da Cesare Zavattini.

Vorrei sapere attraverso «Cinema nuovo» che cosa pensano gli italiani della pace, o meglio che cosa credono sia possibile e indispensabile fare affinché il sentimento della pace, la coscienza della pace si approfondiscano in tutti sempre di più. L'occasione mi pare precisa: il decennale della Liberazione. [...] Ma sarebbe utile sapere qualche cosa di più, interrogare migliaia e migliaia di persone, in tutte le regioni, le quali esprimano su questo tema capitale le loro opinioni, con il linguaggio che hanno, secondo gli impulsi, l'esperienza, gli interessi e anche la fantasia che hanno. [...] Si tratta di un'inchiesta che io ti consiglierei di affidare a una dozzina di giovanotti: che cosa pensano gli italiani della pace e della guerra⁴¹.

Si potrebbe dunque supporre che Aristarco e Zavattini abbiano avuto in quel periodo un ruolo centrale in operazioni basate su inchieste preliminari alla stesura di sceneggiature, nelle quali rientrava probabilmente anche *Makaroni*. Si pensi ad esempio al lavoro per l'episodio *Tentato suicidio* del film *L'amore in città* del 1953⁴². Il progetto iniziale prevedeva, tra l'altro, l'applicazione della zavattiniana teoria del pedinamento: il capitolo diretto da Antonioni, secondo Tinazzi, «radicalizza queste esigenze»⁴³. Lo stesso Zavattini mette in chiaro che in questo approccio, alla cui base è presente proprio l'indagine preliminare, «l'artista deve entrare negli aspetti della vita come un esploratore che si inoltri nella terra da scoprire; i modi con i quali l'esplorazione verrà condotta e poi narrata costituiranno l'interesse ed il lavoro d'arte dell'esploratore»⁴⁴. Lo scrittore aveva precedentemente menzionato l'impegno di Antonioni sul progetto citato: «26 gennaio 1953. Antonioni sta lavorando per il suo articolo, chiamiamolo così, sui suicidi per amore.

⁴¹ Cesare Zavattini, *Roma, 15 aprile 1955*, «Cinema nuovo», n. 57, 25 aprile 1955, poi in Cesare Zavattini, *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Bompiani, 1979, pp. 180-181.

⁴² Film strutturato in sei mediometraggi diretti rispettivamente dal ferrarese, Carlo Lizzani, Dino Risi, Federico Fellini, Alberto Lattuada e Francesco Maselli. Si veda Carlo Di Carlo, *Filmografia*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, vol. II, Parma, Pratiche Editrice, 1985.

⁴³ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 1974, p. 69.

⁴⁴ Franco Venturini, *Profilo di Zavattini: teoria e prassi creativa*, «Bianco & nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema», a. XVI, n. 1/2, gennaio-febbraio 1955, p. 23.

È un pezzo del film-inchiesta»⁴⁵. Un'altra tendenza, a partire dagli anni Cinquanta, coincide con un nutrito interesse verso le figure del prigioniero, del reduce e, più nel dettaglio, del cosiddetto Internato Militare Italiano⁴⁶. Sul versante della letteratura concentratoria in Italia⁴⁷ si pensi ad esempio al celebre caso di *Se questo è un uomo* di Primo Levi, "riscoperto" proprio nel 1958 grazie alla nuova edizione einaudiana⁴⁸: questa riedizione dell'opera – già edita nel 1947 dalla casa editrice De Silva⁴⁹ – è difatti coeva alla messa a punto di *Makaroni*. Come si vedrà successivamente, anche il successivo romanzo leviano *La tregua*⁵⁰ e il suo adattamento cinematografico⁵¹ avranno un ruolo nel presente studio.

L'assenza di ulteriori documenti nel fascicolo conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato rende piuttosto ardua la ricostruzione delle cause che hanno sancito il naufragio di *Makaroni*, probabilmente per ragioni economiche o addirittura censorie, vista la delicatezza degli argomenti come il sadismo dei carcerieri nel lager, il turpiloquio e svariate scene di violenza, alcune delle quali di natura sessuale. Dopotutto, quella dei film non realizzati è un'annosa questione nel dopoguerra, legata spesso alla dinamica delle relazioni tra la casa di produzione – talvolta pavida e timorosa degli interventi del ministero preposto – e l'intervento dei censori, poco prevedibile e quasi mai trasparente. Ce ne dà un quadro lo sceneggiatore e critico Ugo Pirro, efficace nel tratteggiare il clima dell'epoca.

⁴⁵ Cesare Zavattini, 26 gennaio 1953, «Cinema nuovo», n. 6, 1° marzo 1953, ripubblicato in Cesare Zavattini, *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Bompiani, 1979, p. 85.

⁴⁶ Per una panoramica bibliografica sull'argomento, relativa agli anni Cinquanta, si rimanda a: Fernando Casa, *L'incubo delle altane armate. Vicende di prigionia*, Asti, Scuola tip. San Giuseppe, 1950; Giampiero Carocci, *Il campo degli ufficiali*, Torino, Einaudi, 1954; Bruno Betta (a cura di), *Gli IMI. La vicenda degli internati militari italiani in Germania*, Trento, ANEI, Federazione provinciale di Trento, 1955; Adler Raffaelli, *Fronte senza eroi*, Vicenza, Ed. Sat, Soc. An. Tipografica, 1956; Gaetano Zini Lamberti, *Gli internati militari in Germania*, s.n., Torino, 1955, poi in *Torino contro il fascismo. Testimonianze*, a cura del Comune e del Comitato per le iniziative antifasciste della città di Torino, Torino, Tipolitografia Toso, 1975, pp. 173-181; Giuseppe Novello, *Steppa e gabbia*, Milano, Mondadori, 1957. Per un approfondimento sulla rappresentazione della Shoah nel cinema italiano si veda: Andrea Minuz, Guido Vitiello (a cura di), *Cinema e storia 2013. La Shoah nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013. Si veda in particolare il seguente saggio all'interno del volume: Andrea Minuz, *Cinema, società italiana e percezione della Shoah nel primo dopoguerra (1945-1951). Nuove prospettive di ricerca*, op. cit., pp. 33- 48.

⁴⁷ Per un'analisi del genere in questione si rimanda a Elena Rondena, *La letteratura concentratoria. Opere di autori italiani deportati sotto il nazifascismo*, Rondena, Elena Interlinea, 2013.

⁴⁸ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1958.

⁴⁹ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, F. De Silva, coll. "Biblioteca Leone Ginzburg", n. 3, 1947.

⁵⁰ Primo Levi, *La tregua*, Torino, Einaudi, 1963.

⁵¹ *La tregua* (regia di Francesco Rosi, 1997).

Da allora sopravvissi scrivendo soggetti che i produttori acquistavano e non realizzavano. Succedeva a tanti di noi, c'erano produttori che in un momento di entusiasmo pagavano un'opzione di un anno, cercavano una distribuzione, sondavano il ministero per capire se l'argomento fosse bene accetto a livello governativo e il più delle volte lasciavano scadere l'opzione senza nemmeno dare l'incarico all'autore di scrivere la sceneggiatura, di sviluppare la sua idea. Senza una spiegazione. Una censura occulta e spietata fino all'idiozia esercitata al di fuori di ogni legge determinava spesso le scelte dei produttori⁵².

Un'ulteriore traccia per comprendere il destino di *Makaroni* è datata 20 marzo 1959, circa sei mesi dopo il deposito della documentazione da parte di Cassuto. Si tratta di una lettera indirizzata ad Antonioni da parte di Pierre Leprohon⁵³, nella quale pone al regista alcune domande sul progetto in questione: «Quand pensez-vous l'entreprendre? Où tournerez-vous? En Allemagne? [...] S'il vous était possible de me préciser rapidement par un mot le sujet et les conditions de réalisation de *Macaronie* (?) cela me ferait plaisir et me permettrait d'actualiser mon papier pour "Radio-Cinéma"»⁵⁴. Non essendo affiorato alcun riferimento al titolo nelle pubblicazioni di Leprohon sulla rivista da lui citata, si può supporre che egli avesse sondato il terreno chiedendo informazioni ad Antonioni senza tuttavia ricevere risposte tali da fornire materia sufficiente per la stesura di un articolo. Nella citata monografia, Leprohon fornisce però alcuni dettagli sul fallimento del progetto.

During the summer of 1958, Antonioni was working on a scenario entitled *Makaroni*, a story of Italian prisoners in Germany. (Incidentally, this is a subject

⁵² Ugo Pirro, *Il cinema della nostra vita*, Torino, Lindau, 2001, p. 16. Per un approfondimento sulla questione della censura nel cinema italiano degli anni Cinquanta si rimanda al seguente saggio: Enrico Gaudenzi, *Una storia nuova. La censura del passato nel cinema a soggetto storico*, in Elena Dagrada (a cura di), *Cinema e storia 2016. Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 13-25.

⁵³ Pierre Leprohon è l'autore della prima monografia uscita in Francia su Antonioni (*Michelangelo Antonioni*, Paris, Pierre Seghers, 1961). Lo scrittore, critico e storico del cinema si avvale per questo progetto della consulenza e della collaborazione della santarcangiolese Rina Macrelli. Si veda Manuela Ricci (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, cit.

⁵⁴ «Quando pensate di girarlo? Dove girerete? In Germania? [...] Se potesse dirmi rapidamente in una parola il soggetto e le condizioni di realizzazione di *Makaroni* mi farebbe piacere e mi permetterebbe di aggiornare il mio articolo per Radio-Cinéma» (trad. mia). Lettera dattiloscritta di Pierre Leprohon a Michelangelo Antonioni, 20 marzo 1959, AMA, b. 9B/1, fasc. 4.

about which he has not stopped thinking; he says that the film, as he conceives it, differs widely from everything he has done up to now.) The project was fairly advanced; shooting was to begin in a few weeks. But the producer, Enzo Merolle, failed to sign a final contract with Antonioni, who then lost interest⁵⁵.

Nel fascicolo depositato da Cassuto non sono tuttavia emersi riferimenti a Merolle, in quel periodo a capo della Glomer Film che co-produce e distribuisce *Nel segno di Roma* (1959), diretto da Guido Brignone⁵⁶. Un possibile collegamento con Antonioni è però ravvisabile nel fatto che per l'opera di Brignone, girata proprio nel 1958, il ferrarese dirige la seconda unità⁵⁷. Nemmeno nella ben più concreta documentazione sul film, visionata nell'Archivio Centrale dello Stato a Roma, sono emerse spiegazioni circa il naufragio del progetto *Makaroni*, né tantomeno sono stati riscontrati dettagli tali da confermare la dichiarazione di Leprohon. In ogni caso, a quest'altezza cronologica Guerra e Antonioni, nonostante i rispettivi progetti in atto, erano già alle prese con le sceneggiature de *La notte* e de *L'avventura*, pellicole prossime alla realizzazione effettiva.

Per l'analisi di *Makaroni* sono state individuate quattro versioni del soggetto – sprovviste di suddivisione in scene – all'interno di altrettanti archivi. Le difformità nel corpus di documenti di seguito presentato riguardano sostanzialmente la natura degli eventi e la loro disposizione nel testo.

1) Il soggetto conservato presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, la cui stesura è da ritenersi precedente alle altre in quanto la copertina del fascicolo reca la dicitura manoscritta «Soggetto Makaroni. I edizione»⁵⁸. Si

⁵⁵ «Nell'estate del 1958 Antonioni stava lavorando a uno script intitolato *Makaroni*, una storia di prigionieri italiani in Germania. (Tra l'altro, questo è un progetto su cui non ha smesso di pensare; dice che il film, così come lo concepisce lui, differisce ampiamente da tutto ciò che ha fatto fino ad ora). Il progetto era in stato abbastanza avanzato; le riprese sarebbero dovute iniziare di lì a qualche settimana. Ma il produttore, Enzo Merolle, non ha firmato un contratto definitivo con Antonioni, che ha poi perso interesse» (trad. mia), in Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, (translated by Scott Sullivan), New York, Simon and Schuster, 1963, p. 60.

⁵⁶ Si veda il visto censura del film: n. 28773 del 05-03-1959, in <https://www.italiataglia.it/>.

⁵⁷ Si rimanda alla sezione *Filmografia generale (1942-2002)*, a cura di Carlo Di Carlo, in Id., *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 2002, pp. 103-114. Si vedano anche i seguenti due articoli: *Antonioni dirige la seconda troupe di «La tempesta»*, «Araldo dello Spettacolo», n. 38, 28 aprile 1958, p. 3; *Sono terminate le riprese di «Nel segno di Roma»*, «Araldo dello Spettacolo», n. 106, 6 dicembre 1958, p. 4. Di questa partecipazione in corso d'opera ne parlano anche Ian Cameron e Robin Wood: «In 1958, he directed the second unit for Alberto Lattuada's *La tempesta* and replaced Guido Brignone, who died during the retakes, as director on *Nel Segno di Roma*», in Ian Cameron, Robin Wood, *Antonioni*, New York, Praeger, 1969, p. 142.

⁵⁸ CSC, Sezione Sceneggiature, *Makaroni*, Soggetto, 1957-1958, Inventario 40188, Collocazione SCENEG 00 05391, Provenienza: Ex Lege 1213/65 (d'ora in avanti *Makaroni* CSC).

tratta di un documento datato 1957-1958, consistente di quaranta pagine sul cui frontespizio è invece presente la seguente intestazione dattiloscritta: «MAKARONI. Soggetto originale di Michelangelo Antonioni Tonino Guerra». Nello spazio tra il titolo e gli autori si trova un'ulteriore intitolazione, manoscritta a penna, che recita «Les macaronis», probabilmente opera di Antonioni, che potrebbe essere interpretato come una suggestione provvisoria per l'intitolazione del progetto.

2) La seconda versione è quella consegnata nel 1958 dalla casa di produzione Nepi Film Spa alla Direzione Generale Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo⁵⁹: si tratta di un dattiloscritto di quarantaquattro pagine sul cui frontespizio, analogamente alla stesura precedentemente menzionata, si legge: «MAKARONI. Soggetto originale di Michelangelo Antonioni Tonino Guerra». Questa versione, salvo minime variazioni che saranno illustrate più avanti, è sostanzialmente conforme alla prima stesura, alla quale può essere dunque assimilata.

3) La terza versione del progetto è quella conservata presso l'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara⁶⁰. Datato 1957-1958, il soggetto presenta novantotto pagine dattiloscritte con sporadiche correzioni manoscritte, probabilmente ad opera del regista, consistenti in cancellature a matita di interi brani.

4) Quarta e ultima versione visionata è quella che sarà poi pubblicata prima su «Cinema Nuovo» nel 1963 e successivamente nel volume *I film nel cassetto*. Si tratta di un dattiloscritto di sessanta pagine conservato presso l'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, precisamente nel Fondo Renato Castellani⁶¹. Il documento – sul cui frontespizio è presente la dicitura «Makaroni. Soggetto cinematografico» – è sprovvisto sia di data sia di indicazioni sugli autori. Ad eccezione di minime variazioni, il documento combacia perfettamente con quello conservato a Ferrara.

Una prima sostanziale differenza tra la versione conservata alla Chiarini e quella dell'Archivio Antonioni consiste in segni di cancellature e rimozioni, chiaramente riscontrabili nella versione ferrarese. Nella prima pagina di entrambe le stesure è presente il medesimo brano: «Nell'aria c'è un rumore come di terremoto lontano: sono le

⁵⁹ ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo. Archivio Cinema. CF 2988, fasc. 219 (d'ora in avanti *Makaroni ACS*).

⁶⁰ AMA, b. 8B/14, fasc. 44 (d'ora in avanti *Makaroni AMA*).

⁶¹ Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Renato Castellani, sottosezione *Soggetti e sceneggiature di altri autori*, SCRC0248, (d'ora in avanti *Makaroni AMNC*).

cannonate del fronte che si avvicina, dei carri armati americani già nella vallata, e nel frastuono c'è anche il canto di qualche uccello, così come nel fango che copre a tratti la campagna spiccano già i primi fiori»⁶². Le due versioni proseguono così: «Un mondo pieno di violenza e di cose tenere insieme»⁶³. In quella ferrarese questo periodo è stato però depennato a matita. Il fatto che nella stesura romana questo inciso sia sopravvissuto all'eliminazione è esplicativo per definire la natura spiccatamente narrativa della prima versione, più di quanto ci si possa aspettare da un soggetto cinematografico tradizionale: la frase in questione è infatti una limpida indicazione poetica, d'atmosfera, non funzionale a un successivo passaggio in forma di sceneggiatura e, dunque, in immagini.

La fase iniziale del progetto si avvale insomma di versioni pressoché coeve ma con alcune differenze. Le versioni di Ferrara e di Torino, per esempio, rispetto alle due romane, presentano un numero maggiore di pagine, di personaggi, di eventi; vantano inoltre descrizioni più consistenti e accurate, avvicinandosi di fatto a una forma più simile a quella del trattamento, tipologia intermedia, com'è noto, solitamente successiva al soggetto e alla scaletta. Il trattamento ha la funzione ben precisa di valutare eventuali problemi narrativi, strutturali, prima che venga redatta la scansione in singole scene, propria della sceneggiatura; sempre rispetto al soggetto, esso prevede un più dettagliato sviluppo della vicenda, con una delineazione dell'intreccio e di tutti i vari risvolti a esso legati. In particolar modo, questa articolazione minuziosa di ciascun evento deve enucleare, come nel caso delle stesure di Ferrara e Torino, la psicologia dei personaggi, al fine di motivare e dare spazio a ciascun carattere, comportamento, azione e reazione; per fare ciò il documento si avvale di una presenza di dialoghi di gran lunga superiore rispetto al soggetto.

Sulla questione del trattamento, Guerra chiarisce di non ritenerlo strettamente necessario nei casi in cui la fase precedente risulti ben strutturata: «Qualche volta facciamo il trattamento, ma se si hanno le idee chiare, non ce n'è bisogno. Del resto, quando uno ha scritto un soggetto un po' più lungo, allora lo chiama trattamento. In fondo il trattamento era richiesto dal produttore che così poteva capirci di più e spendeva di meno»⁶⁴. Lo sceneggiatore parla dunque di una tendenza alla sovrapposizione tra le due tipologie, conferendo al trattamento la funzione di mero strumento promozionale utile ai fini della

⁶² Makaroni AMA, p. 1.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p. 116.

realizzazione. Tutto ciò sembra confermare l'ipotesi che le stesure di Ferrara e di Torino siano successive a quelle romane. Un'altra differenza riguarda la forma comunicativa, più vicina a quella letteraria che a quella cinematografica. La stessa Giuliana Muscio definisce infatti il trattamento come «una fase di sviluppo della storia che potrebbe assomigliare a un romanzo»⁶⁵.

Posto che gli obiettivi del presente studio sono, in primo luogo, di ricercare elementi autobiografici guerrieri nelle varie versioni del soggetto e, di seguito, isolare il suo contributo sulla base di esperienze realmente accadute, va sottolineato che, con i confronti che seguiranno, non si intende ricercare una sorta di verità storica oggettiva e incontrovertibile: si tratta infatti di racconti e testimonianze filtrati dalla memoria dello sceneggiatore nonché condizionati dalla sua spiccata attitudine affabulatoria. Si terrà dunque conto della possibilità che tali contenuti memoriali abbiano subito modifiche, forzature e adattamenti in base ai contesti e alle situazioni nei quali sono stati raccontati. Quanto mai esplicativa un'altra considerazione di Guerra a riguardo: «La storicità al cinema non si misura sulla capacità di fedeltà a quello che è accaduto, bensì sul modo di saper trasmettere le emozioni del periodo»⁶⁶, alludendo al fattore soggettivo e mutevole del racconto.

Per l'analisi dei contributi di Guerra all'interno della genesi di *Makaroni* è utile tornare sui metodi di lavoro dello sceneggiatore e, soprattutto, sulla fase creativa durante la quale egli condivide la scrittura con il regista. Il poeta romagnolo sostiene che la chiave per una collaborazione proficua è innanzitutto quella di «cercare nella memoria una montagna di ricordi per poter essere pronto poi a rispondere a un grosso sceneggiatore o regista che ho davanti»⁶⁷. A dimostrazione di ciò, come già è parzialmente emerso⁶⁸, nella sua produzione artistica – sia essa poetica, narrativa o cinematografica – è cospicua la presenza di elementi autobiografici, sia come parti integranti del testo sia come spunti iniziali per la realizzazione di un progetto. Ma in generale sappiamo che, in assenza di informazioni dirette o di documenti che lo stabiliscano con precisione, risulta arduo

⁶⁵ Ivi, p. 115.

⁶⁶ Anna Tonelli, *Tonino Guerra: la Storia interpretata da un poeta del cinema*, «Storia e problemi contemporanei», n. 23, giugno 1999, pp. 131-138, poi in Pasquale Iaccio (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Napoli, Liguori Editore, 2011, pp. 165-166.

⁶⁷ Testimonianza di Guerra in *Buongiorno, tira il vento* di Mikheil Mrevlishvili (2020). Il film combina filmati documentari girati dal regista durante svariate interviste al santarcangiolese, a partire dal 2000.

⁶⁸ Ci si riferisce alla disamina condotta nel paragrafo 1.4.

valutare il preciso apporto di un collaboratore al soggetto e alla sceneggiatura, a maggior ragione quando un'eventuale ripartizione dei compiti è ignota e senza tracce scritte.

Per quanto riguarda l'esperienza autobiografica della prigionia di Guerra in Germania – fulcro delle vicende di *Makaroni* – sono state individuate le principali ricorrenze tematiche sull'argomento a partire dalle prime due raccolte poetiche, passando per i romanzi fino ad altre sceneggiature, a testimonianza della spiccata tendenza del poeta alla contaminazione, anche all'interno di produzioni differenti fra loro. Tali riferimenti, probabilmente non tutti voluti ma insiti a livello di coscienza dell'autore, imbastiscono uno stile riconoscibile anche in testi lontani nel tempo. Oltre a voler rintracciare gli effettivi contributi guerrieri nei casi di studio individuati, si intende dimostrare il carattere dinamico della sua scrittura, tendente all'adattamento e alla rimodulazione a seconda delle forme richieste: più che di intertestualità, concordiamo con lo studioso Gualtierio De Santi che si tratti piuttosto di un processo di sovradeterminazione, di un «*décalage* dei piani stilistici, una libertà svagata e musicale dei discorsi espressivi che guida a un costante loro travalicamento. Ciò in ragione della accesa mobilità inventiva di Guerra e del suo sillabario immaginale»⁶⁹. Questo aspetto emerge con grande evidenza nelle descrizioni e nelle azioni drammatiche all'interno delle diverse stesure del soggetto. Attraverso la comparazione fra dattiloscritti l'analisi verterà infatti su ambienti, contesti, azioni e interrelazioni dei personaggi principali ma soprattutto sui sottotesti, attraverso confronti sia con testimonianze sia con altre opere di Guerra⁷⁰.

3.2 Ambienti e contesti in *Makaroni*

In tutte le versioni è possibile effettuare una prima suddivisione della sinossi in due blocchi principali: il primo sul periodo di prigionia dei protagonisti e il secondo su quello successivo alla Liberazione. Le vicende di *Makaroni* hanno infatti inizio nei primi mesi del 1945, all'interno di un imprecisato campo di concentramento in Germania in procinto

⁶⁹ Gualtierio De Santi, *Trascendenze testuali nel linguaggio poetico di Tonino Guerra*, in Id. (a cura di), *La poesia dialettale romagnola del Novecento*, Rimini, Maggioli, 1994, p. 201.

⁷⁰ Per un approfondimento sulla questione legata alle modalità di narrazione, agli eventi, agli ambienti e ai personaggi, da una prospettiva narratologica, si rimanda a due imprescindibili studi di Seymour Chatman: *Story and Discourse*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1978; *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990.

di essere liberato dalle forze Alleate. Un gruppo di prigionieri si ritrova a fare i conti con le ultime atrocità dei soldati nazisti – ormai allo sbando e senza più nulla da perdere – in speranzosa attesa dell'arrivo delle truppe americane: fra i deportati figurano Roberto, Erio, Alvaro, Jolanda e Jeannette, ognuno a proprio modo segnato dalle tragiche esperienze patite fino a quel momento. Quando finalmente il campo viene abbandonato dai carcerieri tedeschi, la comitiva e tutti gli altri prigionieri del lager occupano il paese limitrofo dando vita a un intenso periodo di festeggiamenti con bagordi di ogni tipo: danze, zuffe, orge, furti, scorribande, matrimoni e sparatorie. Nelle settimane che seguono, Roberto e Jeannette vivono una relazione sentimentale ostacolata dalle conseguenze dell'anarchia, venutasi a creare per la totale scomparsa di freni inibitori (specialmente nel protagonista). Quando finalmente i treni sono pronti a rimpatriare in Italia gli ormai ex prigionieri, Roberto non si sente ancora pronto ad abbandonare la Germania e interrompe dunque la relazione con Jeannette. L'amaro scioglimento della storia vede inoltre il personaggio di Jolanda morire per le conseguenze delle violenze e delle privazioni subite nel lager.

Il contesto storico-sociale coincide col periodo successivo alla Liberazione; anche a detta di Tinazzi, riferendosi a *Makaroni*, è proprio «il *dopo* di una svolta storica che dà spessore agli eventi»⁷¹, ossia l'atmosfera di fondo che può essere interpretata quasi come il nucleo fondante dell'intero impianto narrativo. La contestualizzazione temporale degli eventi è subito posta in primo piano dai dattiloscritti indagati che riportano tutti la medesima frase di apertura: «Primavera del 1945. Gli americani stanno avanzando in direzione di Colonia, in Germania»⁷². Un primo parallelismo emerge subito con il di poco precedente romanzo di Guerra, *Dopo i leoni*, che apre così: «Nell'agosto del 1944 il fronte si stava avvicinando alla linea gotica e tutta la Romagna poteva considerarsi zona d'operazione»⁷³. La vicinanza formale conferma il fatto che la pagina cinematografica del santarcangiolese si nutre dei lavori letterari precedenti o coevi, subendo l'influenza del quadro nella quale viene concepita.

Per quanto riguarda la contestualizzazione ambientale, i luoghi nei quali si sviluppa la prima parte della storia, ambientata nel lager, sono: il bosco; le due baracche

⁷¹ Giorgio Tinazzi, «Qualcosa di prezioso per gli occhi», in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, cit., p. 198.

⁷² *Makaroni* CSC, p. 1.

⁷³ Tonino Guerra, *Dopo i leoni*, cit., p. 11.

(rispettivamente degli uomini e delle donne); uno spiazzo; la palazzina del comando. Si consideri anche la seguente descrizione, con un ulteriore riferimento a un'area del campo: «Una lunga fossa quasi colma d'acqua funziona da cimitero dei prigionieri. Si trova oltre i gabinetti, vicino ai reticolati di cinta, dietro la baracca delle donne»⁷⁴. Subito fuori dal lager, un ruolo importante è assunto proprio dal bosco, attraversato in più occasioni dai personaggi.

Il primo ambiente ad essere presentato è, appunto, il campo di concentramento, presumibilmente ispirato a quello di Troisdorf nel quale Guerra trascorse circa un anno di prigionia a partire dall'agosto del 1944. In tutti e quattro i soggetti la descrizione relativa all'atmosfera di disastro imminente, dovuta all'arrivo delle truppe angloamericane, è la medesima.

Il cielo è grigio, le strade sono piene di automezzi tedeschi in ritirata che avanzano tra scoppi continui di granate. I soldati della Wehrmacht, stanchi e avviliti, camminano ai bordi delle strade e si trascinano lungo i fossi di campagna, coperti di fango, di armi e di cartucce inutili. Nei loro occhi c'è la disfatta. Sotto i loro piedi la terra scossa dai pesanti veicoli. Nell'aria c'è un rumore come di terremoto lontano: sono le cannonate del fronte che si avvicina, dei carri armati americani già nella vallata⁷⁵.

Queste righe ben delineano il contesto iniziale: l'esercito è ormai ridotto allo sbando e in attesa di capitolare. Per quanto riguarda la situazione che coinvolge i prigionieri è opportuno chiamare in causa il degrado, la crudeltà e le malattie che dilagano nel campo.

Finalmente il piccolo drappello dei prigionieri entra in un vecchio lager situato in una radura oltre il bosco. Ci sono soltanto due baracche in piedi; le altre, ridotti a mucchi di cenere, creano una grande zona nera sul fondo del campo. Di fronte alle due baracche rimaste in piedi c'è la palazzina del comando, davanti alla quale va a fermarsi la motocicletta dell'ufficiale. I nostri prigionieri si lasciano cadere sfiniti in mezzo allo spiazzo di terra battuta o lungo le pareti della prima baracca, accanto agli altri prigionieri del lager⁷⁶.

⁷⁴ *Makaroni CSC*, p. 8.

⁷⁵ *Ivi*, p. 2.

⁷⁶ *Ivi*, p. 3.

La menzione alle baracche ridotte a cumuli di cenere è motivata dalla diffusione di un'epidemia di tifo. Si fa riferimento a questa malattia nella presentazione del personaggio di Alvaro all'interno della versione ferrarese del soggetto. È Erio il primo a rivolgersi al compagno di prigionia e legando la sua figura a un tema cruciale quale quello della malattia.

«Cos'è stato?» domanda Erio indicando i mucchi di legno bruciato e la chiazza nera in fondo al campo.

«Bruciato» - risponde l'individuo, di nome Alvaro - «Tifo petecchiale»⁷⁷.

L'accento all'infezione batterica rimanda a un aspetto sempre presente nelle narrazioni sul lager, che si ritrovava ad esempio anche nel già citato diario del conterraneo Strocchi: «Nella fabbrica, nel Lager dei forzati, si sono verificati due casi di tifo petecchiali. Come misura profilattica, il Lager con tutte le masserizie che conteneva è stato bruciato»⁷⁸. Anche il romanzo di Guerra *L'equilibrio* – che presenta regolari rimandi al periodo della prigionia⁷⁹ – si concentra sull'epidemia di tifo. Lo scrittore rimodula la stessa soluzione adottata dai nazisti per impedire una diffusione massiccia della malattia.

La cenere, tutta quella cenere, occupava una zona del campo di concentramento al di là della palazzina rossa del comando e arrivava fino a toccare l'unica baracca dove stavamo noi. Era cenere di baracche bruciate perché un mese prima era scoppiato il tifo petecchiale che s'era portato all'altro mondo un migliaio di prigionieri⁸⁰.

Il riferimento al contesto di terrore nel lager e alla pratica di bruciare le baracche – consci dell'imminente arrivo degli americani – è ben visibile nel confronto tra la versione della Chiarini e quella torinese. In quest'ultima stesura è ravvisabile un episodio di inenarrabile crudeltà, assente nelle altre tre.

⁷⁷ Makaroni AMA, p. 4.

⁷⁸ Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 143.

⁷⁹ Cfr. Charles Boulay, *Les mécanismes de l'aliénation dans Équilibre, de Tonino Guerra*, cit., pp. 127-157.

⁸⁰ Tonino Guerra, *L'equilibrio*, cit., p. 65.

A un posto di blocco vicino ad un paese, un giovanissimo ufficiale delle S.S. ha fatto mettere in disparte una decina di prigionieri. Si tratta di alcuni soldati italiani e d'un gruppo di civili emiliani deportati in Germania nell'estate del 1944. Un ordine secco e il gruppo dei prigionieri si mette in movimento dietro alla motocicletta nera dell'ufficiale, che sobbalza lungo una strada che si perde in un bosco. Nell'aria continuano gli scoppi e continua, cupo e lontano, il rombo dei carri armati dell'esercito alleato che avanza⁸¹.

Fuori dai reticolati di un campo di concentramento poco lontano dalla strada, alcuni soldati tedeschi, aiutati da un gruppo di civili militarizzati, mettono in fila i prigionieri per trascinarli verso le retrovie. Prima di andarsene i tedeschi hanno dato fuoco alle baracche del lager; oltre al crepitio delle fiamme, si sentono le grida strazianti di alcuni ammalati abbandonati là dentro. Uno di essi, coperto di fiamme, riesce a trascinarsi urlando fino al reticolato, con un guizzo disperato si porta tra gli altri prigionieri provocando lo scompiglio: chi cerca di buttargli addosso una coperta, chi fugge. I soldati accorrono⁸².

La vicenda dell'incendio delle baracche con dentro i prigionieri è stata probabilmente inserita solo in seguito all'annullamento del progetto filmico, in quanto difficilmente il brano sarebbe potuto passare attraverso le maglie della censura in vista di una realizzazione cinematografica.

Altro ambiente centrale nella storia è il paese limitrofo il cui nome non viene mai menzionato. Una volta usciti dal lager, il gruppo di prigionieri approda nel centro abitato che, nel corso della storia, subisce importanti cambiamenti a seconda dell'impatto dei vari abitanti: civili tedeschi, ex prigionieri, soldati americani. Il borgo viene così presentato per la prima volta in tutte le stesure: «Il paese, i nostri lo vedono dall'alto: deserto, pieno

⁸¹ *Makaroni CSC*, pp. 1-2.

⁸² *Makaroni AMNC*, p. 1.

di lenzuoli bianchi appesi alle finestre. Un altro lenzuolo, attaccato a un'asta, sventola sul tetto di un edificio come una bandiera di resa. È quasi una manifestazione di sgomento»⁸³. I due protagonisti, Roberto e Jeannette, lo percorrono fino a imbattersi in un altro degli ambienti della vicenda: una villa con giardino. L'uomo caccia di casa gli inquilini e se ne appropria con la violenza, trasferendovisi con la ragazza francese. In questo gesto si concretizza sin da subito la situazione espressa nella lettera di Antonioni ad Aristarco, in cui si allude a un mondo senza più regole civili: «il disordine, il caos, la libertà allo stato brado»⁸⁴.

Dal confronto delle due versioni del seguente brano, riferito alla descrizione dell'abitazione che Roberto e Jeannette occupano, si nota la presenza di maggiori dettagli in quella ferrarese, segno di una maggiore vicinanza alla fase di sceneggiatura rispetto la versione della Chiarini.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMA</i>
Arrivano così a costeggiare delle graziose villette, circondate da piccoli giardini pieni di fiori. In questa zona del paese sembra addirittura che la guerra non sia mai passata. Ed è qui che a Roberto viene l'idea d'avere una casa sua da offrire a Jeannette. I due giovani s'accostano all'ultima villa del viale, la più appartata, aprono il cancello e si trovano al cospetto d'una donna sulla cinquantina che sta innaffiando dei fiori ⁸⁵ .	Finché, verso sera, si ritrovano alla periferia del paese lungo un viale pieno di villette circondate da giardini fioriti. In questa zona del paese sembra addirittura che la guerra non sia mai passata. Ed è qui che a Roberto viene l'idea d'avere una casa sua da offrire a Jeannette. I due giovani s'accostano all'ultima villa del viale, la più appartata, che è anche la più lussuosa, con la piscina e il tennis nel parco. Roberto apre il cancello e si trova al cospetto di un'austera signora sulla cinquantina che sta innaffiando le aiuole ⁸⁶ .

⁸³ *Makaroni CSC*, p. 13.

⁸⁴ *Makaroni*, «Cinema Nuovo», n. 163, maggio-giugno 1963, p. 219.

⁸⁵ *Makaroni CSC*, p. 17.

⁸⁶ *Makaroni AMA*, p. 43.

Dopo la cacciata dei legittimi proprietari, vengono riportate le descrizioni del mobilio all'interno della villa e il comportamento dei due “nuovi” inquilini.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMA</i>
I due vagano per le stanze scoprendo, come per la prima volta, la comodità di una poltrona, il piacere di sedere a tavola, il gusto di fumare una sigaretta davanti al caminetto. Il bosco risuona ancora di spari, ma l'atmosfera nella villetta è così dolce che la guerra in questo momento sta già diventando un ricordo. Jeannette è mollemente distesa sul soffice letto, mentre Roberto, avvolto in una lunga vestaglia di seta scovata in un armadio, passeggia in su e in giù senza decidersi a coricarsi. Teme di aver perso l'abitudine al materasso di lana, di non riuscire a dormire su⁸⁷.	Roberto e Jeannette, ora che la casa è veramente tutta loro, vanno e vengono per le stanze arredate in stile, pesante ma autentico, scoprendo come per la prima volta la comodità di una poltrona e il gusto di avere davanti un bellissimo vaso con dei fiori. Jeannette sembra trovarsi perfettamente a suo agio. Ha indossato una vestaglia di seta scovata nell'armadio e di colpo si è trasformata: ha ritrovato l'aspetto e i modi della sua origine aristocratica. Roberto la osserva stupito⁸⁸.

Se nella versione romana l'attenzione è focalizzata maggiormente sulle reazioni di Roberto, in quella di Ferrara viene dato maggiore spazio ai movimenti e alle sensazioni provate da Jeannette, la quale sembra essersi rimpossessata di certi agi a cui era abituata prima della prigionia. Nelle sole versioni di Torino e di Ferrara Roberto e Jeannette, una volta giunti in paese, chiedono rifugio in una piccola chiesa.

I due giovani attraversano lo spiazzo che li separa dalla piccola chiesa del paese, nella speranza di trovare là dentro un rifugio tranquillo e sicuro. La pesante porta scura che aprono lentamente e con timore, spalanca davanti a loro uno spettacolo toccante: una moltitudine di gente inginocchiata che sta pregando sommessamente.

⁸⁷ *Makaroni CSC*, pp. 17-18.

⁸⁸ *Makaroni AMA*, p. 45.

Roberto e Jeannette restano sulla porta a guardare la gente prostrata che poche candele illuminano a zone fino all'altare, in fondo. Sotto le navate buie risuona il ronzio indistinto e arcano della preghiera⁸⁹.

Non lontani dal paese, il lago e l'area che circonda le sue sponde rappresentano un altro ambiente nel quale i personaggi si ritrovano a frequentare. Sempre nella versione ferrarese e in quella torinese, dopo l'episodio della chiesa, la giovane coppia abbandona il borgo e arriva proprio sulle sue sponde: «Ora sono al sicuro e camminano lentamente lungo un sentiero in fondo al quale appare un grande lago azzurro circondato da un bordo di sabbia chiara. Avanzano fino all'acqua incantati dalla calma e dalla dolcezza del ponte, poi si avvicinano a uno stabilimento di legno che si protende sul lago a palafitte»⁹⁰.

Gli altri spazi presenti in *Makaroni* sono sostanzialmente stanze di edifici abbandonati, come ad esempio una fabbrica abbandonata, che non hanno però particolare rilevanza nell'intreccio. Emerge dunque, da questi ambienti citati, una volontà di sacrificarne l'evidenza a favore di personaggi, psicologie e dinamiche interpersonali. A fare da sfondo all'intera vicenda c'è un preciso contesto storico-ambientale, sebbene il contributo di Guerra orienti il tutto, in maniera significativa, verso una direzione memoriale e poetica. Secondo Gianni Rondolino, in *Makaroni* avviene infatti una commistione di fatti storici e casi individuali; nella fattispecie, la fine della Seconda guerra mondiale «rappresentata come luogo della speranza e della disperazione: un girare senza meta alla ricerca di sé stessi, di una ragione per vivere, di un luogo dove stare»⁹¹.

Per quanto riguarda la reiterata tendenza alle riproposizioni di episodi autobiografici, uno degli esempi più emblematici legati all'attitudine di Guerra – con particolare riferimento alla condizione di perenne fame all'interno del lager – si ritrova già nella raccolta poetica *I scarabócc*. Si veda la poesia *Nadèl de quarentaquàtar*, scritta proprio a Troisdorf.

Da più bambino mi godevo l'animo
quando veniva la festa di Natale.
Tutta la notte trottava lo staccio
e la mattina mi davano il vestito bello.

⁸⁹ *Makaroni* AMA, p. 33.

⁹⁰ Ivi, pp. 41-42.

⁹¹ Gianni Rondolino, *Antonioni, i film mai realizzati. Il mistero in technicolor*, «La Stampa», 9 gennaio 1996, p. 19.

E allora di corsa uscivo di casa
 chè andavo in piazza a mettermi in mostra;
 e a mezzogiorno in punto alla tavola lustra
 quel giorno mangiavamo tutti in santa pace.
 Oh, il mio Natale, il mio odore di ciambelle,
 oggi ti ho fatto in giro per una strada
 senza un pezzo di pane, una tuta imprestata,
 lontano da casa e senza amore di nessuno⁹².

Nonostante le rievocazioni intime, nostalgiche, sensoriali, legate alla memoria familiare e alla festività, *Nadèl de quarentaquàtar* esprime chiaramente il ricordo degli stenti patiti durante il periodo bellico, dal senso di abbandono fino alla solitudine più cupa. Non mancano riflessioni amare anche nello script: «L'amore, il cuore: errori degli uomini». Secondo Giuseppe Amoroso, infatti, la composizione poetica citata «dischiude un magico momento dell'infanzia, in verità per concludersi, in un ideale e doloroso controcanto, sull'immagine finale di un tristissimo presente, oppresso da insoddisfacenti e stranianti vagabondaggi»⁹³. La questione del controcanto è già stata catalogata come una cifra stilistica ricorrente nella produzione guerriana, atta a garantire un effetto patetico, sentimentale ma anche desolante e amaro nel finale. L'assenza di cibo in riferimento alla festività natalizia è comprovata nuovamente dalla coeva testimonianza del compagno di prigionia Strocchi. L'episodio descritto dal medico sarà ripreso anni dopo da Guerra all'interno di una sua dichiarazione uscita nel 2020.

<i>Strocchi</i>	<i>Guerra</i>
26 dicembre. Oggi siamo senza pane. La cosa è andata così: ieri, giorno di Natale, abbiamo ricevuto una doppia razione di pane bianco, ma non siamo stati avvertiti che doveva bastare per	Il giorno di Natale si ribaltano i due camion che portavano la broda da mangiare. Noi ci raduniamo. Si alza uno e mi dice: «Facci la tagliatelle, con le parole». Io che avevo avuto

⁹² Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., pp. 20-21. Sotto la versione in dialetto Guerra appone luogo e data: «Germania, 25 dicembre 1944».

⁹³ Giuseppe Amoroso, *Tonino Guerra*, in *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, a. 1, n. 1, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1979, p. 440.

due giorni, cose che nessuno poteva supporre poiché eravamo in credito di mezzo chilo di pane bianco fin dalla domenica precedente. Infatti, la domenica prima di Natale, non abbiamo avuto il solito mezzo chilo di pane bianco perché volevano darcene un chilo giorno di Natale: nessuno avrebbe mai supposto che quella prodigalità natalizia si traducesse poi in una beffa⁹⁴.

l'impressione di non aver mai guardato mia madre farle in uno spazio di tre minuti ho visto tutto, ho visto i mobili azzurri, il tagliere. Allora comincio. Metto la farina, faccio il tondo, metto l'acqua, il bicarbonato, con questi qui che guardavano con occhi che si riempivano di sapori. Metto l'olio, poi mescolo, faccio le tagliatelle alla sfoglia, taglio sottile così sta meglio sotto i denti. Li butto giù, «Chi lo vuole?». Metto nei piatti, il parmigiano, servo tutti, sfinito. Mi metto seduto e uno dice «Posso avere il bis?». «Certo!»⁹⁵.

Nel resoconto del poeta spicca la preparazione immaginifica di tagliatelle, a conferma della sua predisposizione alla già citata arte affabulatoria, in grado di consentire anche ai propri compagni di prigionia di fruire della sua fantasia, concretizzando e quasi materializzando l'agognato elemento del cibo. Nel soggetto di *Makaroni* la fame condiziona in maniera preponderante anche i comportamenti dei protagonisti, sia da prigionieri sia da persone libere. Durante la punizione del carceriere nazista – il quale costringe i deportati a stare in piedi, immobili, sotto la pioggia – viene esternata una fantasticheria legata al cibo, piuttosto simile a quella sulle tagliatelle. Visto che nelle versioni di Ferrara e di Torino la figura di Alvaro non è a questo punto ancora stata introdotta, a pronunciare la seguente battuta è lo stesso Erio.

⁹⁴ Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 118.

⁹⁵ Testimonianza di Tonino Guerra per il programma *Pezzi da 90*, Tonino Guerra, *l'ottimismo, la poesia e la magia della vita nei suoi racconti*, in *Pezzi da 90*, <https://www.raiplaysound.it/audio/2017/03/Pezzi-da-90-EXTRA----Tonino-Guerra-lottimismo-la-poesia-e-la-magia-della-vita-nei-suoi-racconti-0db34eaf-288c-4f1f-b93f-a1c34a926680.html>. Testimonianza riportata anche in Graziano Pozzetto, *Tonino Guerra, il cibo e l'infanzia. Noi continuiamo a mangiare nei piatti della mamma*, Cesena, Il ponte vecchio, 2020, pp. 12-13.

Makaroni CSC

Nonostante la spossatezza Erio sta osservando una cicogna che vola basso sul campo, planando e risalendo leggera come una piuma. – Con quella si potrebbero fare quattro chili e mezzo di risotto – esclama Alvaro. Tutti si voltano in su, come se si vedesse un grande piatto di risotto che viaggia nel cielo⁹⁶.

Makaroni AMA

Nonostante la spossatezza Erio sta osservando una cicogna che vola basso sul campo, planando e risalendo leggera come una piuma. – Con quella si potrebbero fare quattro chili e mezzo di risotto – esclama. Tutti si voltano in su, come se si vedesse un grande piatto di risotto che viaggia nel cielo⁹⁷.

Un altro esempio di quanto il cibo influenzi i personaggi in *Makaroni* è successivo all'uscita dal lager e all'approdo in paese dei protagonisti. Roberto e Jeannette si ritrovano seduti sulle sponde del lago poco distante. A un certo punto la coppia scorge quattro ex prigionieri mentre fanno un bagno.

Una, la più carina, accenna qualche passo di danza sulla piattaforma. Ha un corpo lungo, ben proporzionato; gli occhi di Roberto ne seguono la linea sinuosa fino al seno, che è quasi scoperto. Roberto la guarda a lungo e un pensiero gli attraversa la mente: quello è il seno di una donna. Allora, d'improvviso, come un'ondata che gli sale dentro dal profondo, si ricorda "la donna". Da un anno e mezzo, quello della sua prigionia, non ci pensava più. La fame gli impediva altri pensieri⁹⁸.

Nel brano riportato, presente nelle sole versioni di Ferrara e di Torino, a cui seguirà la già menzionata occupazione della villa in paese, Roberto vede riaccendersi una carica erotica fino a quel momento sopita a causa della fame. È proprio quest'ultima sensazione a imporsi come pensiero fisso dei prigionieri, oscurando tutti gli altri, compresi quelli legati alla sfera sessuale. Non a caso, lo stesso Strocchi, a proposito del rapporto tra Guerra, le donne e l'appetenza, scrive: «Tonino, per risolvere il problema della fame, aveva in programma tre o quattro fidanzate tedesche, ma ora non sa decidersi a mettersi all'opera.

⁹⁶ *Makaroni CSC*, p. 6.

⁹⁷ *Makaroni AMA*, p. 8.

⁹⁸ Ivi, p. 42.

La fame, la nudità, la durezza del lavoro, non hanno spento, però hanno attenuato moltissimo le sue velleità amorose»⁹⁹. Il medico si riferisce al rapporto intessuto da Guerra con civili tedesche che, mosse da generosità, fanno saltuariamente dono di vivande al prigioniero. Strocchi menziona infine, non senza una nota ironica, le conseguenze delle privazioni e delle condizioni disumane nell'animo di Guerra, esperienze destinate a confluire più di dieci anni dopo nella stesura di *Makaroni*.

3.3 Il lavoro per l'intreccio e l'autobiografismo

Trattandosi di un progetto che non ha mai visto né la sala cinematografica né tantomeno una forma di vera e propria sceneggiatura, *Makaroni* non è mai stato oggetto di uno studio sistematico, venendo semplicemente menzionato nella lunga lista di film mai realizzati di Antonioni. Tra i pochi a parlare del film, seppur sommariamente, è Giorgio Tinazzi, che cura con Carlo Di Carlo il già citato volume *I film nel cassetto*. In un saggio al suo interno il critico padovano pone l'accento sulla tematica centrale del film, ossia le conseguenze del trauma, specificando che «dietro questo soggetto c'è l'esperienza personale di Tonino Guerra»¹⁰⁰. Interrogato sulla questione del «falso verosimile» all'interno delle sceneggiature cinematografiche – accostata da Pierre Sorlin ai film di Francesco Rosi¹⁰¹ – il poeta si focalizza sulla necessità di partire dalle fonti, siano essi ricordi personali o testimonianze altrui, per poter realizzare intrecci plausibili.

Noi non dobbiamo fare dei manuali da distribuire agli studenti, ma ci interessa costruire delle storie credibili. Questo non significa che si debbano fare dei falsi storici, ossia cambiare artatamente la realtà per la finzione. In qualche caso è lo scrittore di cinema stesso che va a scavare per cercare le fonti, per far parlare coloro che i documenti hanno sempre fatto tacere. O ancora può capitare che un film si

⁹⁹ Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 43.

¹⁰⁰ Giorgio Tinazzi, «Qualcosa di prezioso per gli occhi», in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, cit., pp. 198-199.

¹⁰¹ Si legga in merito Pierre Sorlin, *La storia smascherata dal film*, «Storie e Storia», n. 9, 1983.

interroghi su una certa richiesta, su un certo periodo storico fatto di misteri e intrighi, avendo come obiettivo quello di svelare le trame nascoste¹⁰².

Il primo evento che merita un'attenzione più approfondita, utile a studiare il metodo creativo di Tonino Guerra, è l'incursione nella casa deserta da parte di Roberto ed Erio, presente nella sola versione torinese¹⁰³. Il medesimo evento sarà riformulato in prima persona, con pressoché minime differenze a livello descrittivo, in un brano presente nel romanzo *L'equilibrio*.

<i>Makaroni AMNC</i>	<i>L'equilibrio</i>
La raggiungono, aprono la porta e con grande meraviglia trovano al centro della stanza una tavola apparecchiata e la minestra calda nei piatti. Evidentemente i proprietari della casa sono scappati all'improvviso, da poco. [...] D'improvviso la porta si spalanca ed entrano alcuni aviatori tedeschi giovanissimi. Indossano giubbotti di pelle scura e grandi sciarpe di seta bianca al collo. Ecco a chi apparteneva la minestra! I tedeschi sono calmissimi. Ridono. Anzi fanno cenno a Roberto e a Erio di finire di mangiare. Cosa che i due italiani fanno in gran fretta per uscire subito dopo dalla casa. Ma fuori li attende una brutta sorpresa: un tenente delle S.S. li chiama e li manda ad aiutare un altro gruppo di prigionieri che stanno	Finalmente una casa. [...] Entro in una cucina con le maioliche ai muri, una tavola imbandita con otto piatti pieni di roba ancora calda. [...] Mi siedo e mangio. Ma subito qualcuno sale le scale. Entra di corsa. Sono otto giovanissimi aviatori che indossano calzoncini e giubbotti di pelle marrone. Un foulard al collo. Ridono. Mi battono sulle spalle. Mangiano. Escono. Mi trascinano via con loro fino alla strada dove ci sono tre aeroplani nascosti da grandi reti mimetiche. [...] Una motocicletta con sidecar si ferma accanto a me. Un sergente piccolo impolverato con gli occhiali mi prende per il petto e mi carica sul sidecar¹⁰⁵.

¹⁰² Anna Tonelli, *Tonino Guerra: la Storia interpretata da un poeta del cinema*, «Storia e problemi contemporanei», n. 23, giugno 1999, p. 135.

¹⁰³ Dopo l'introduzione del contesto iniziale i due prigionieri, Roberto ed Erio tentano una fuga disperata sfruttando il trambusto creatosi in seguito all'incendio delle baracche da parte dei soldati nazisti. I due raggiungono in seguito una casa isolata in mezzo a una radura deserta.

¹⁰⁵ Tonino Guerra, *L'equilibrio*, cit., pp. 34-35.

fuori dal bosco spingendo due piccoli
aeroplani da caccia¹⁰⁴.

Dal confronto tra le due versioni si nota la quasi totale aderenza dei dettagli, dall'ingresso nell'abitazione deserta alla tavola apparecchiata con minestre fumanti, dall'arrivo degli aviatori (otto nel romanzo) alla loro manifestazione di calma e accondiscendenza nei confronti dei malcapitati, fino ad arrivare all'uscita e al ritorno forzato nel lager. Guerra proporrà il medesimo accadimento anche in un brano contenuto nella raccolta di racconti *Viaggi vagabondi*, con minime variazioni contenutistiche rispetto le due versioni sopra riportate.

Arrivo a toccare il muso dell'unica casa colonica in fondo alla valle. Giro tutt'attorno e trovo un portoncino aperto su una larga scala che portava al secondo piano. Salgo quella rampa fino a raggiungere un cucinone ampio dove era imbandita una tavola con dodici piatti di minestrone fumante già servito. Ma non c'era nessuno, sicuramente erano scappati. Mi siedo e comincio a mangiare. Avevo già infilato in bocca la terza cucchiata quando sento che della gente stava salendo le scale. Resto immobile col cucchiaino a mezz'aria. Appaiono dei giovani aviatori vestiti con dei giubbotti di pelle color tabacco e dei lunghi scialli di seta bianca al collo. Era la famosa squadriglia Richthofen. Faccio per alzarmi ma quello che doveva occupare il mio posto mi spinge sulle spalle perché finisca di mangiare. Cosa che faccio rapidamente e lascio il posto al dodicesimo aviatore. Scendo le scale e proprio nell'aia sono acciuffato da un Kapò che mi carica sul sidecar e mi porta verso un piccolo campo di concentramento con le baracche bruciacchiate e con dei ragazzini sui quindici anni che ci davano da mangiare delle foglie di cavolo¹⁰⁶.

Questa versione è di gran lunga più dettagliata delle due precedenti, fornendo al racconto un ritmo molto più serrato. La casa colonica nella quale il protagonista si addentra presenta una tavola con dodici piatti (quattro in più di quella ne *L'equilibrio*) mentre il numero degli aviatori, appartenenti alla squadra Richthofen, non viene specificato. La reazione dei soldati nazisti è tuttavia la medesima. Come nella versione de *L'equilibrio*, anche in *Viaggi vagabondi* Guerra viene caricato su di un sidecar e riportato presso il

¹⁰⁴ Makaroni AMNC, pp. 2-3.

¹⁰⁶ Tonino Guerra, *Viaggi vagabondi*, cit., p. 61.

campo di prigionia. Ben dodici anni prima, in un'intervista del 1988 rilasciata a Lina Coletti, Guerra aveva riportato lo stesso evento.

All'improvviso notai la casa. L'unica, nella radura. La raggiunsi. C'era una porta aperta e entrai. Sul tavolo, 12 piatti colmi di zuppa calda. Avevo il vuoto nella pancia e nella testa. Così mi ci buttai sopra. E fu a quel punto che m'apparvero i 12 giovanotti della squadriglia Richthofen. Tutti acchittati di pelle nera e col foulard bianco al collo. "É la tua ora", mi dissi. E invece, posandomi una mano sulla spalla, uno mi fece cenno di continuare. Continuai. E quando ebbi finito m'ordinò di uscire. Uscii. C'era un camerata col sidecar, fuori. Che mi ci caricò portandomi dritto al campo di concentramento di Troisdorf¹⁰⁷.

Il fatto che in *Makaroni* non ci sia questo passaggio legato al sidecar è ovviamente dipeso dal fatto che, a vivere la vicenda dell'incontro con gli aviatori, sono due personaggi (Roberto ed Erio) e, di conseguenza, sarebbe stato improbabile proporre la versione con il Kapò che carica entrambi sulla motocarozzetta.

Altro evento centrale dal punto di vista della genesi dei lavori di Tonino Guerra è quello del furto dell'orologio¹⁰⁸. Questo passaggio combacia in tutte le versioni ad eccezione di quella ferrarese nella quale il tentativo di sacrificarsi per tutti è attuato non da Roberto ma da Jeannette, qui chiamata con il nome di Elli.

<i>Makaroni</i> CSC	<i>Makaroni</i> AMNC
Non appena il gruppo delle recluse è scomparso, Roberto si presenta all'ufficiale e, tra lo stupore di tutti, confessa di essere stato lui a rubare l'orologio. L'ufficiale scoppia a ridere di gusto, mostrando l'orologio che ha al	A un certo punto, tra lo stupore di tutti, Elli si stacca dalle compagne per avvicinarsi all'ufficiale delle S.S. – Sono stata io a rubare l'orologio, – confessa la ragazza con molta calma.

¹⁰⁷ Dichiarazione di Guerra in Lina Coletti, *Tempi di Guerra*, «Europeo», 15 luglio 1988, p. 113.

¹⁰⁸ In seguito alla dichiarazione dell'ufficiale delle SS circa il furto dell'orologio subito, Roberto tenta subito di giustificare sé stesso e alcuni compagni in quanto appena ritornati nel lager e, per questo, sicuramente innocenti. Dopo essere stato percosso, si unisce al resto dei prigionieri nella punizione di restare per ore immobili, in piedi, sotto la pioggia. Dopo l'ennesima notte in cui l'ufficiale è entrato nella baracca sparando, la mattina seguente il protagonista, allo stremo della sopportazione, confessa di essere lui il responsabile del furto, sperando di sacrificarsi per porre fine a quelle atroci punizioni.

polso e che nessuno si è mai sognato di rubargli¹⁰⁹.

L'attenzione di tutti i prigionieri è rivolta verso di lei e verso l'ufficiale. Roberto è percorso da un brivido. Ma tra la sorpresa di tutti l'ufficiale scoppia a ridere e mostra l'orologio che ha al polso e che nessuno si è mai sognato di rubargli¹¹⁰.

Prima di indagare nel dettaglio l'episodio del superamento del cancello, ci si soffermerà sul momento in cui i prigionieri si accorgono dell'abbandono del lager da parte dei tedeschi. Durante la notte precedente l'ufficiale non attua la tremenda punizione degli spari dentro la baracca degli uomini. Presa coscienza della sparizione dei carcerieri, i prigionieri iniziano a uscire delle baracche. In tutte le versioni la descrizione del momento è la medesima.

Jolanda è la prima a uscire, come quella che ha meno da temere. Attraversa lo spiazzo, sale lentamente le scale della palazzina ed entra nelle stanze. C'è dappertutto un gran disordine. La ragazza prova anche ad accendere la radio: una musica risuona subito, ed è la più incredibile musica del mondo: *I can't give you anything but love*, una canzonetta americana che si spande per il campo, entra nelle baracche, nelle teste, nei cuori¹¹¹.

Questo riferimento al brano interpretato da Louis Armstrong, a ridosso dell'uscita dal lager, ritorna svariate altre volte nelle testimonianze e nelle opere di Guerra, a riprova della sua effettiva natura autobiografica. Nel 1984 il santarcangiolese riferisce l'episodio in un'intervista televisiva a cura di Simonetta Nicolini, menzionando anche il tentennamento, di cui si parlerà più avanti, relativo al superamento del cancello del lager.

Noi eravamo in un piccolo campo di concentramento e una mattina ci troviamo che non ci sono più i tedeschi che sorvegliano il cancello, quindi sono scomparsi, quindi si ha la sensazione che la guerra sia finita. E allora ci mettiamo su questa porta.

¹⁰⁹ Makaroni CSC, p. 8.

¹¹⁰ Makaroni AMNC, p. 11.

¹¹¹ Makaroni CSC, p. 13.

Nessuno ha il coraggio di passare la porta pur essendo liberi, pur con la sensazione di essere liberi per la prima volta. Poi qualcuno si fa avanti, come le pecore, un altro, un altro, cominciamo a respirare quest'aria nuova, libera. Entriamo in un bosco, ci mettiamo a girare ma a un certo punto c'è un carrarmato, e questa è già una presenza di guerra terribile. In silenzio, silenzioso e allora noi alziamo le mani perché abbiamo l'impressione che sia tutto puntato contro di noi, perché era a venti metri. Ma facciamo caso che dalle fessure del carrarmato cominciano ad arrivare delle note. Ed era *I Can't Give You Anything but Love* di Armstrong. Si apre lo sportello e sono gli americani e ci buttano dei regali¹¹².

In questa e in altre attestazioni, il brano musicale non proviene da una radio, come in *Makaroni*, bensì dall'interno di un carro armato statunitense. Nella raccolta di racconti intitolata *Polvere di sole*, uscita nel 2012, Guerra riporta lo stesso avvenimento chiamando inoltre in causa la figura paterna.

Mio padre non voleva che stessi a sentire quella musica di rumori che facevano i neri. [...] Io che allora avevo una quindicina d'anni amavo Armstrong e Duke Ellington. [...] Quando poi, appena superati i vent'anni, mi trovavo fuori dai campi di concentramento in Germania nei momenti del crollo dei tedeschi, all'improvviso vedo un carro armato che mi viene contro e alzo le mani che tremavano per non essere schiacciato. In cima a quel pachiderma appare un giovane nero e con lui esce da quell'interno di ferro la voce di Armstrong che cantava *I Can't Give You Anything But Love* mi sono messo a piangere pensando a mio padre¹¹³.

In un'intervista radiofonica lo sceneggiatore fornisce ulteriori dettagli sull'episodio in questione, riportando inoltre il tentativo di nascondersi dai nazisti e l'incontro agognato con le truppe dalla bandiera a stelle e strisce.

Io con altri due mi ero rifugiato in una specie di buca che serviva prima a dei tedeschi per delle mitragliatrici. [...] Usciamo, cominciamo a percorrere questa strada quando nel fondo ci accorgiamo che c'è un carro armato che gira il cannone verso di noi. Allora alziamo le mani in segno di resa, restiamo così con le mani alzate per tre o

¹¹² Intervista di Simonetta Nicolini a Tonino Guerra, *Santarcangelo di Romagna. Il paese dei poeti* (1984), in <https://www.youtube.com/watch?v=XCE0w4hztHw>.

¹¹³ Tonino Guerra, *Polvere di sole. 101 storie per accendere l'umanità*, Milano, Bompiani, 2012, p. 110.

quattro minuti. Si apre la cupoletta e dall'interno viene fuori la voce di Armstrong con *I Can't Give You Anything But Love* e poi subito un negro che ci butta pacchetti di sigarette da cinque¹¹⁴.

La menzione che Guerra fa riferendosi ad altri due prigionieri è ripresa in *Viaggi vagabondi*, in cui lo sceneggiatore precisa di essere stato, in quell'occasione, in compagnia di Erio e di un altro prigioniero.

Il coperchio della torretta si alza lentamente e appare il viso sorridente di un negro. «Paisà!», esclama. E dall'interno del carro ci arriva la voce registrata di una canzone di Armstrong. Restiamo pietrificati dalla felicità. E intanto il negro ci lancia dei pacchetti che contenevano cinque sigarette e alcune scatole di biscotti. Raccogliemmo quei doni miracolosi vicino ai cingoli di quella macchina da guerra¹¹⁵.

Nel 1967 Guerra aveva già trovato il modo di integrare lo stesso evento anche all'interno del romanzo *L'equilibrio*, un'opera che pullula di sovrapposizioni tra il presente della narrazione ed episodi del passato accaduti in Germania.

Ma già s'intravedeva il fiume di sassi oltre la boscaglia rada e laggiù sull'altra sponda la lunga fila dei carri armati con la stella bianca. Pensai che somigliavano a una fila di budelli di salsicce, mentre correvo. Mi denudai per levarmi di dosso i pidocchi. Volevo arrivare pulito? Ma forse col vestito volevo buttare via tutta una vita miserabile. Nudo sui sassi del fiume e laggiù una musica jazz. Un disco di Armstrong: *I can't give you anything but love, baby*¹¹⁶.

Come suddetto, un evento centrale in *Makaroni* è il varco del cancello. Il gruppo formato da Roberto, Erio, Alvaro, Jeannette e Jolanda lo oltrepassa non senza titubanze, prima di dirigersi verso il bosco e, da lì, al paese più vicino. La vicenda della ritrosia dei prigionieri a superarlo è presente in tutte e quattro le versioni. Si veda il confronto tra quella romana

¹¹⁴ *La musica di Tonino Guerra*, intervista radiofonica, ora nello speciale *Tonino Guerra 100!*, a cura di Francesca Vitale, in <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/12/Tonino-Guerra-100-4a-puntata-d006092e-7632-4e80-87c2-a0bef9657b15.html>.

¹¹⁵ Tonino Guerra, *Viaggi vagabondi*, cit., p. 104.

¹¹⁶ Tonino Guerra, *L'equilibrio*, cit., p. 96.

e quella ferrarese, con quest'ultima che presenta maggiori dettagli circa l'esitazione e il tentennamento da parte dei prigionieri.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMA</i>
Così nessuno ha il coraggio di varcare il cancello aperto e incustodito del campo. Soltanto Roberto, Erio, Alvaro e alcuni altri decidono di farlo. A loro si uniscono anche Jeannette e Jolanda. Il gruppo si allontana dal campo sotto gli occhi diffidenti degli altri prigionieri che vorrebbero addirittura chiudere il cancello per sentirsi ancora più al riparo¹¹⁷.	Nessuno ha il coraggio di varcare il cancello aperto e incustodito del campo. I prigionieri sono tutti ammassati contro i reticolati a guardare il paesaggio che si apre ai loro occhi ma non osano ancora avventurarvisi. Tutt'al più qualcuno si allontana una cinquantina di metri e sta lì seduto sull'erba: è fuori dal lager e gli basta. A mezzogiorno i prigionieri sono ancora tutti là. I primi a prendere una decisione sono Roberto, Alvaro e alcuni altri. A loro si uniscono Jeannette e Jolanda. Il gruppo si allontana dal campo sotto gli occhi diffidenti, e invidiosi nello stesso tempo, degli altri prigionieri¹¹⁸.

Il terrore, causa principale di questa prolungata diffidenza a uscire, è ben spiegato nella versione conservata presso la Biblioteca Chiarini di Roma: «Qualche sparo isolato che rompe il silenzio, proveniente dal paese o dal bosco, insinua ancora nei prigionieri la paura della morte. La morte più terribile: quella dell'ultimo momento»¹¹⁹. Questa invece la riproposizione dell'episodio all'interno de *L'equilibrio*, con la medesima spiegazione del timore di essere sparati una volta raggiunto il limitare del bosco: «Ci mettemmo a guardare il cancello aperto e il prato oltre il cancello senza muoverci. [...] Un'ora, due tre ore restammo in silenzio a guardare attraverso la porta aperta senza che dal fondo del

¹¹⁷ *Makaroni CSC*, p. 14.

¹¹⁸ *Makaroni AMA*, p. 24.

¹¹⁹ *Makaroni CSC*, p. 13.

prato o dai sentieri del bosco saltasse fuori un americano o un russo o un soldato qualsiasi di quelli che ci avevano liberato»¹²⁰. Nel 1988 Guerra ritorna così a quel momento, menzionano una farfalla, quasi un simbolo della ritrovata libertà.

E la mattina in cui trovammo il campo vuoto e i cancelli aperti... Beh, io stavo nel gruppo di quelli che non muovevano un passo, per uscire. «Magari sono là fuori che ci aspettano, magari è un tranello»... Mi decisi dopo ore. E fu mentre andavo incontro agli americani che vidi una farfalla¹²¹.

A distanza di decenni, lo stesso accadimento verrà inserito nello script del film *La tregua* (1997), diretto da Francesco Rosi, tratto dall'omonimo romanzo di Primo Levi. In una delle prime versioni del copione, datata 19 marzo 1993 e consistente di settantaquattro pagine, sul frontespizio è presente la seguente dicitura manoscritta: «Adattamento cinematografico di Francesco Rosi. Collaborazioni di Tonino Guerra, Furio Scarpelli»¹²². Si veda di seguito il confronto del brano in oggetto con una versione della sceneggiatura di tre anni dopo. In quest'ultimo documento, consistente di centocinquantesi pagine dattiloscritte, il frontespizio recita: «La tregua. Ultima stesura, febbraio 1996». I diversi esempi riportati danno un'idea del metodo di riuso di Guerra, il quale riesce a riconvertire le proprie memorie a seconda del progetto, letterario ma anche cinematografico.

La tregua (19 marzo 1993)

I prigionieri si avvicinano ai portoni lasciati aperti dai tedeschi in fuga ma nessuno di loro ha il coraggio di uscire.
VOCE DI PRIMO: «Di fronte alla libertà ci sentivamo smarriti, svuotati, atrofizzati, disadattati alla nostra parte».

La tregua (febbraio 1996)

Uno strappo violento dei cavalli: la porta viene divelta. Con un tonfo sordo, si schianta nella neve. I prigionieri guardano attoniti quel varco verso la libertà tanto a lungo sognata, ma restano immobili, come impauriti. In questa sospensione, sul volto di Primo,

¹²⁰ Tonino Guerra, *L'equilibrio*, cit., p. 94.

¹²¹ Lina Coletti, *Tempi di Guerra*, «Europeo», 15 luglio 1988, p. 114.

¹²² Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo La Tregua, Donazione 3 EMME Cinematografica 1997. Inventario a cura di Carla Ceresa, 2000. Il documento in questione ha la seguente collocazione: SCTR0002.

Poi si decidono. Abbattono i reticolati.
Escono. Corrono verso la libertà...¹²³.

disorientato e teso, sentiamo la sua
voce...

PRIMO (OFF): «Di fronte alla libertà
ci sentivamo smarriti, svuotati,
atrofizzati, disadattati alla nostra
parte...»¹²⁴.

Una volta fuggiti dal campo, i protagonisti di *Makaroni* attraversano il bosco prima di imbattersi in un treno abbandonato sui binari. L'unica delle versioni che presenta una variazione dell'episodio è quella torinese.

Makaroni CSC

Oltre il bosco, in una verde valle, appare loro un lungo treno merci fermo sui binari. Non c'è anima viva attorno. Si avvicinano e cominciano a forzare le porte dei vagoni, che cedono. È un treno che proviene dalla Francia ed è carico di ogni ben di Dio: profumi, vestiti, divise, scarpe, barattoli di miele, zucchero. E ci sono anche sacchi di farina, fagioli, granoturco. Scoprono perfino due botti d'olio e due vagoni carichi di poltrone, di specchi e di grandi letti antichi. In breve tempo gran parte di questa roba è sparsa tutt'attorno al treno e i nostri prigionieri non sanno cosa prendere¹²⁵.

Makaroni AMNC

Roberto e gli altri, intanto, si fermano al limitare di una radura a guardare meravigliati un treno merci fermo sui binari. Non c'è anima viva intorno. Si avvicinano e cominciano a forzare le porte dei vagoni, che cedono. È un treno che proviene dalla Francia ed è carico di ogni ben di Dio: profumi, vestiti, divise, scarpe, barattoli di miele, zucchero. E ci sono anche sacchi di farina, fagioli, granoturco. Scoprono perfino due botti d'olio e due vagoni carichi di poltrone, di specchi e di grandi letti antichi. Per prima cosa i nostri amici mangiano abbondantemente. Alla fine hanno la pancia che scoppia, tanto hanno mangiato. Poi si mettono a rovistare il treno: in breve tempo gran parte della

¹²³ La tregua AMNC, SCTR0002, pp. 3-4.

¹²⁴ La tregua AMNC, SCTR0010 p. 4.

¹²⁵ *Makaroni* CSC, p. 24.

	merce è sparsa sull'erba e i nostri prigionieri non sanno cosa prendere ¹²⁶ .
--	--

Dal confronto tra le due versioni si nota che nella seconda viene dato maggiore spazio all'abbuffata compiuta dai protagonisti, i quali arrivano addirittura a sentirsi male. In tutte le versioni il gruppo di ormai ex prigionieri vede poi comparire all'improvviso un insieme di civili tedeschi, desiderosi di accaparrarsi i beni presenti sul treno.

Finché qualcosa li distrae improvvisamente: una piccola folla di civili tedeschi si è fermata a guardarli, sul limitare del bosco, a una cinquantina di metri. Hanno in mano valigie, sacchi, sporte, qualcuno si è portato addirittura un carretto. Negli occhi dei prigionieri passano in un attimo tutte le sofferenze patite ad opera dei tedeschi. La prima e istintiva reazione sarebbe di scacciare quelle famiglie altrettanto affamate¹²⁷.

La reazione dei protagonisti, rispetto la versione della Chiarini, assume sfumature differenti in quella di Ferrara: in quest'ultima viene infatti conferita maggiore enfasi alla psicologia di Roberto, combattuto nella decisione di sigillare i vagoni, tenendo per sé e per i propri compagni tutta la merce oppure dividerla con il gruppo di tedeschi. A far protendere la comitiva verso la seconda opzione è l'intervento di un insieme di bambini che corre verso i protagonisti, carichi di fiori come dono. Questo episodio fa leva sui loro sentimenti affinché acconsentano anche gli adulti di avvicinarsi e attingere dai vagoni del treno.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMNC</i>
La gente che attende in silenzio, d'altra parte, sa come sia malvista dai prigionieri. E attende. Ma quando nessuno se lo aspetta, ecco che dal gruppo dei tedeschi si staccano dei bambini, venti trenta quaranta bambini	Alcuni apertamente per questa decisione; se potessero vorrebbero che il treno fosse sigillato e tenuto lì come riserva di viveri per i giorni futuri. Roberto non li ascolta. Quei tedeschi là in fondo al campo in silenziosa attesa di

¹²⁶ *Makaroni AMNC*, p. 14.

¹²⁷ *Makaroni CSC*, p. 24.

biondi, belli, con le braccia cariche di fiori che vengono a porgere, di corsa, ai prigionieri. E gli italiani si commuovono e abbracciano i bambini mentre le donne tedesche si avvicinano al treno e cominciano, in silenzio e con ordine, a far bottino¹²⁸.

un gesto benevolo gli fanno pena. Ad un tratto dal gruppo dei tedeschi si staccano dei bambini, venti, trenta, quaranta bambini biondi, belli, con le braccia cariche di fiori che vengono a porgere, di corsa, ai prigionieri. Questi si commuovono e abbracciano i bambini, mentre le donne tedesche si avvicinano al treno e cominciano a far bottino, dapprima in silenzio e con ordine, poi sempre più furiosamente: prendono d'assalto i vagoni e li svuotano rovinando nella lotta gran parte della roba¹²⁹.

Nella versione ferrarese e in quella torinese, dopo l'arrivo dei bambini tedeschi e delle donne, viene descritto l'impetuoso assalto al vagone:

I sacchi di farina, presi da mille mani protese, si rompono creando sulla gente una nuvola bianca di polvere, i barattoli di marmellata finiscono per rotolare sotto i piedi, i pacchetti di burro si schiacciano sul petto di chi li tiene avidamente stretti. Forse di tutto il carico prezioso del treno, rimarrà ben poco in mano a quella gente¹³⁰.

Un episodio equivalente era già stato descritto da Guerra nel 1954, ambientandolo in Romagna, nel romanzo *Dopo i leoni*.

Qui era pieno di gente che indicava il lungo treno merci fermo in mezzo alla campagna tra Santarcangelo e Savignano. Si parlava che fosse pieno di burro e di olio e poi si diceva che c'era di tutto, anche lo zucchero, la carne e la lana. Anche i biscotti? Anche i biscotti. Qualsiasi cosa che desiderava la gente c'era. Intanto, vicino al treno, stavano rubando in silenzio soltanto alcune famiglie di contadini e qualche ferroviere. Avevano fatto delle grandi buche in mezzo ai campi che

¹²⁸ Makaroni CSC, p. 24.

¹²⁹ Makaroni AMNC, p. 27.

¹³⁰ Makaroni AMA, p. 27.

riempivano di ogni ben di Dio. [...] Ognuno guardava le valige degli altri perché soltanto i recipienti erano importanti¹³¹.

Da tutti i comuni limitrofi, continua lo scrittore, si inizia a formare una vera e propria catena umana, con il preciso scopo di fare incetta di quanta più merce possibile – in preda alla fame e alla disperazione – costituendo un ideale parallelismo con la popolazione di civili tedeschi, costretti alla fame nel periodo di poco precedente l'arrivo degli Alleati e la successiva resa della Germania.

Quando finalmente videro il treno, sembrava un grosso lombrico morto attorniato da migliaia di formiche. [...] Dagli sportelli uscivano dei grossi sacchi che qualcuno, da dentro, allungava alla gente; poi improvvisamente scoppiavano in aria perché tutte quelle mani alzate si aggrappavano disperatamente a una piccola parte del sacco e lo frantumavano. Il quintale di farina se ne andava in polvere bianca che formava una grossa nuvola e poi si depositava sui capelli, sulle spalle e sulla campagna attorno¹³².

Il passaggio, a questo punto definibile come chiaramente autobiografico, è riformulato anche ne *I cento uccelli*¹³³. Se in *Dopo i leoni* il treno veniva equiparato ad «un grosso lombrico», qui Guerra lo definisce «un verme addormentato e silenzioso». In comune nei romanzi, ma anche nei soggetti di *Makaroni*, i riferimenti ai sacchi di farina, ai profumi, all'assalto al cibo e, naturalmente, alla dirompente ingordigia di tutti i presenti.

Poi uno di noi indicò qualcosa di nero che era oltre le ciminiere sparse, un treno lunghissimo e fermo, un verme addormentato e silenzioso. Camminammo fino a raggiungere il treno. Mettemmo la testa e gli occhi dentro i vagoni carichi di roba. C'era di tutto. Dai profumi francesi alle divise francesi, ai formaggi, ai barattoli di carne in scatola. Ci buttammo su quella roba come degli avvoltoi. Svuotammo scatolette. Mangiammo con avidità selvaggia. Litigammo. Indossammo cappotti di lana, sproporzionati. Riempimmo le tasche di roba. E tutto questo lavoro senza una parola, a testa bassa, con gesti frenetici¹³⁴.

¹³¹ Tonino Guerra, *Dopo i leoni*, cit., pp. 25-26.

¹³² Ivi, p. 32.

¹³³ Tonino Guerra, *I cento uccelli*, Milano, Bompiani, 1974.

¹³⁴ Ivi, pp. 112-114.

Oltre ad essere accomunati dalla presenza del treno merci, i diversi episodi combaciano anche nell'incontro avvenuto poco dopo con la popolazione civile tedesca, in attesa di un segno dei prigionieri per avventarsi su quella fornitura di immani dimensioni, come nel seguente passaggio presente ne *I cento uccelli*. A combaciare è anche la presenza dei bambini tedeschi che per primi corrono verso il treno, impietosendo gli ex prigionieri e garantendo così una fornitura di cibo anche agli adulti.

Finché gli occhi di uno di noi notarono che c'era una macchia nera sulla pianura bianca, una macchia che prima non c'era: erano donne e vecchi che ci guardavano. Tedeschi che venivano magari da un altro paese e avevano valigie pesanti in mano, alcuni dei sacchi, altri reggevano i bracci di una carriola. E stavano in silenzio a guardarci. Allora corremmo subito alle mitragliatrici che stavano sopra il vagone di testa, spazzammo via la neve e appoggiammo la mano ai grilletti. Finalmente eravamo noi che potevamo uccidere i tedeschi e ridemmo forte perché ci sentissero, sentissero il digrignare dei nostri denti. Stemma a guardarci un'ora. Loro ad aspettare che noi decidessimo di permettere anche a loro di saccheggiare il treno e noi decisi a non fargli toccare neanche una briciola di roba. Ma, a un certo punto, dalla macchia nera che ci fissava, si mossero velocemente verso di noi delle cose piccole, sembravano animali ma subito ci accorgemmo che non erano cani altrimenti avremmo sparato. Erano bambini biondi che correvano. Arrivarono fino al treno, salirono sul vagone, ci abbracciarono e baciaron. E noi che cosa potevamo fare? Lasciammo il treno per andare ancora più spersi e dispersi di prima verso una libertà di alberi che ci aspettava oltre i binari e che custodiva tra i rami alcuni spari isolati di fucile¹³⁵.

Tornando alle due versioni romane, si intende far emergere nel presente studio anche l'aspetto erotico che coinvolge i protagonisti. Dopo la liberazione, il paese viene invaso da centinaia di prigionieri dei lager limitrofi; tutti sono intenti a festeggiare. La maggior parte dei presenti sono donne, provenienti da ogni parte d'Europa. Roberto e Alvaro si ritrovano in mezzo a questa baraonda e vi si buttano senza alcun freno.

¹³⁵ *Ibidem*.

Da un lager femminile provengono le duecento e più donne, tra polacche, ungheresi, danesi, cecoslovacche, francesi, raccolte ora nella piazza. Stanno ballando tra loro al suono di un'orchestrina improvvisata, oppure con uomini. [...] I due giovani non stanno più in sé dalla contentezza. Portano le donne fuori dalla mischia, le conducono all'assalto di un negozio e vi si chiudono dentro. Alvaro spalma un barattolo di marmellata sulla faccia e sul petto di una polacca e poi la bacia mangiando contemporaneamente la marmellata¹³⁶.

Questa grande folla restituita alla libertà viene menzionata da Guerra sia in una testimonianza orale presente nel documentario diretto da Mikheil Mrevlishvili sia all'interno di un'intervista a cura di Anna Tonelli.

<i>Buongiorno, tira il vento</i>	<i>Anna Tonelli</i>
Io sono stato prigioniero in Germania e quando ci hanno liberato gli americani siccome non erano pronti i treni per riportarci in Italia siamo stati tre mesi vicino a molte ragazze anche loro prigioniere sia ungheresi che cecoslovacche si sono creati momenti di estrema felicità, come un sogno: danze, cose, ecc. Pensate che io dirigevo un'orchestra anche non conoscendo la musica ¹³⁷ .	Dopo tre mesi passati nei rifugi o nei campi di lavoro, tutti sono corsi al treno per tornare a casa. Ma quando il treno è arrivato, io mi sono reso conto che non ero pronto a partire, a stracciare quelle cose "calde", insieme alle tristi, che erano nate durante il periodo del fronte ¹³⁸ .

Il confronto tra le due memorie ci riporta al clima di quei mesi di riconquistata libertà. Se nel documentario Guerra menziona le ex prigioniere provenienti dall'Europa orientale, nell'intervista a Tonelli parla di «cose "calde"». Il medesimo episodio, raccontato nel documentario, vede Roberto e Alvaro godere della nutrita presenza femminile, in festa,

¹³⁶ Makaroni CSC, p. 19.

¹³⁷ *Buongiorno, tira il vento* di Mikheil Mrevlishvili (2020).

¹³⁸ Anna Tonelli, *Tonino Guerra: la Storia interpretata da un poeta del cinema*, «Storia e problemi contemporanei», n. 23, giugno 1999, p. 135.

nella piazza del paese¹³⁹. Preoccupate per la sparizione di Roberto, Jeannette e Jolanda iniziano a cercarlo. Per strada intercettano la notizia di un tale deceduto per aver bevuto tre litri di alcool e associano subito questa figura a quella di Roberto. Come si evince dal confronto seguente, nella versione dell'Archivio Centrale dello Stato la causa del decesso è invece dovuta a un'abbuffata.

<i>Makaroni ACS</i>	<i>Makaroni AMNC</i>
Ed ecco svoltato un angolo, si accorgono che molta gente sta correndo verso un negozio.	Le due donne svoltano un angolo e si accorgono che molta gente sta correndo verso una farmacia.
– Che cosa succede, – chiedono con voce rotta.	– Che cosa succede? – chiedono con voce rotta.
– Un tale è morto... ha mangiato troppo ¹⁴⁰ .	– Un tale è morto... si è bevuto tre litri di alcool.
	Elli si accosta al muro per non cadere.
	Ha la sensazione precisa che si tratti di Roberto ¹⁴¹ .

In realtà, stando alla versione torinese, Roberto è tutt'altro che morto; è piuttosto intento a festeggiare con altre persone all'interno di un dismesso museo di storia naturale¹⁴². Successivamente, Roberto ed Erio raggiungono un'altura e scorgono dall'alto una lunga fila di carri armati americani.

¹³⁹ Questo episodio, nella versione del Fondo Castellani di Torino, è preceduto da un'altra serie di vicende, assenti nelle altre tre versioni. Erio, insediatosi a casa di Heidi, prova a rubare un'autoambulanza abbandonata, purtroppo rimasta senza benzina. Con Roberto e Alvaro si mette alla ricerca del carburante spingendosi fino alla periferia del paese, dove i tre fanno la conoscenza di alcuni russi in festa e di un contadino romagnolo soprannominato Forlimpopoli. Il gruppo trova, nascosta in un pagliaio, una Mercedes nera – questa volta la vettura è fornita del pieno di benzina – e decide di utilizzarla per tornare in Italia. Durante una scorrazzata per le vie del bosco, Roberto investe di proposito un cervo, prima di schiantarsi contro un albero, distruggendo di fatto il veicolo. Tornando a piedi in paese, vengono raggiunti da pallottole di soldati americani e arrestati.

¹⁴⁰ *Makaroni ACS*, p. 20.

¹⁴¹ *Makaroni AMNC*, p. 33.

¹⁴² Quando Jolanda gli dice che Jeannette lo sta aspettando, l'uomo va a cercarla senza tuttavia trovarla. Lungo la strada, si imbatte prima in una baracca con dentro prigionieri tedeschi e, successivamente, in una villetta occupata da prostitute. Nelle versioni romane, passati un po' di giorni, in paese arriva Erio a bordo della Mercedes nera; si tratta di una variazione rispetto alla citata situazione del soggetto torinese nel quale l'ex prigioniero guida invece un'autoambulanza rubata.

Makaroni AMA

Qualcos'altro ha attirato la sua attenzione: è un pacchetto di Morris. Sigarette americane! L'automezzo passato poco prima era dunque americano. Gli americani!... Poco dopo una folla di gente sta correndo giù per la collina. Nel fondo valle, sulla strada che si snoda come un bianco serpente c'è una lunga colonna di carri armati e camionette americani in fila uno dietro l'altro fermi. Ma il primo ad arrivare è stato Alvaro. Pur non sapendo una parola di inglese, egli ha già intavolato trattative con un negro: in cambio di un vecchio orologio vuole sigarette e scatole di carne¹⁴³.

Makaroni AMNC

Roberto si mette a imprecare. Chi è che spara? Sono matti? Si trascina carponi fino a un cespuglio e guarda giù. Quello che vede gli fa mandare un'esclamazione che costringe Alvaro a raggiungerlo, nonostante la paura. Nella strada avanza una pattuglia americana. Avanza adagio sparando a ogni rumore, a ogni ombra sospetta. – Gli americani!, grida Alvaro. E fa per alzarsi, ma un'altra raffica lo costringe a ributtarsi carponi. Stanno allora tutti e due lì, fermi, a guardare la pattuglia che procede verso il paese scomparendo alla prima curva della strada. Strano incontro coi liberatori, è il commento di Roberto¹⁴⁴.

Nella versione ferrarese Roberto si accorge dell'arrivo degli americani dalla presenza di un pacchetto di sigarette statunitensi; in quella torinese l'esercito americano è intento a sparare alla prima avvisaglia di pericolo, rischiando addirittura di uccidere i due protagonisti. In quest'ultima stesura, è solo dopo questo episodio che in paese ha luogo la grande festa con le oltre duecento prigioniere, intente a danzare e cantare in maniera gioiosa e disinibita. Nella versione della Chiarini, invece, Roberto e Alvaro sono i primi a raggiungere i soldati americani, ottenendo cioccolata e sigarette in cambio di donne conosciute poco prima. I due protagonisti vengono in seguito raggiunti da Jolanda e Jeannette, quest'ultima profondamente offesa per la sparizione di Roberto e per il suo comportamento oltraggioso; quest'ultimo si difende rivendicando il diritto alla libertà più

¹⁴³ *Makaroni AMA*, pp. 48-49.

¹⁴⁴ *Makaroni AMNC*, p. 31.

assoluta dopo i lunghi mesi di prigionia. Dopo questo tentativo, Jeannette lo pianta in asso mentre nella versione dell'Archivio Centrale la ragazza si vendica facendolo ingelosire.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni ACS</i>
– Come mai sei scomparso? Gli chiede la ragazza. – Come scomparso?... Sono sempre stato qui. – Indica il paese oltre la collina e poi torna a guardare Jeannette che lo osserva un po' fredda. Comincia a sentirsi imbarazzato. Dà un morso alla cioccolata che ha in mano e dice: – Vuoi un po' di cioccolata? Jeannette continua a guardarlo impassibile. Roberto, con la bocca piena di cioccolata, riprende: – Capirai... in un momento così... con tutta questa libertà, i miei problemi, i tuoi... Jeannette gli ha voltato le spalle e scompare in mezzo alla gente¹⁴⁵.	Jeannette l'osserva un po' fredda. Roberto comincia a sentirsi imbarazzato. Dà un morso alla cioccolata che in mano e con la bocca piena dice: – Capirai... in un momento così... con quello che è successo, i miei problemi, i tuoi... e poi ti ho tanto cercato! – S'interrompe. Non riuscendo a trovare le parole giuste, riprende: – Vuoi un po' di cioccolata? – Jeannette gli volta le spalle e si dirige verso una delle jeeps, dove ci sono alcuni ufficiali. Si rivolge a uno di essi chiedendo qualcosa, che l'ufficiale le dà ridendo. Jeannette lo bacia e l'ufficiale ride ricambiando allegramente. Poi la ragazza si volta e con gesto sprezzante getta contro Roberto le stecche di cioccolato, e una di sigarette, ricevute dall'ufficiale¹⁴⁶.

Nella versione ferrarese tutto il gruppo è in preda a una gioia sconclusionata in mezzo ai soldati americani: Jeannette mangia cioccolata a dismisura (ancora il tema dell'ingordigia incontrollata) mentre Roberto fuma una sigaretta dopo l'altra, come se i due volessero recuperare in pochi minuti tutti i mesi perduti. L'uomo cerca di sfruttare subito le qualità di interprete di Jeannette per fare affari con un capitano americano ma la ragazza si

¹⁴⁵ *Makaroni CSC*, p. 23.

¹⁴⁶ *Makaroni ACS*, p. 24.

sottrae, stanca di essere usata e con l'amaro presentimento di essere di troppo per Roberto¹⁴⁷. L'episodio che segue è presente solo nelle versioni romane, con una significativa variante: dopo aver investito di proposito con la Mercedes nera degli animali selvatici, i tre vengono arrestati dalla ronda americana. Nella versione della Chiarini Roberto, Erio e Alvaro passano quattro giorni in galera e, una volta uscito, Roberto incontra Jeannette, la quale gli confessa di essere in rapporti molto stretti con gli americani. Nella versione dell'Archivio Centrale Roberto, Erio e Alvaro scoprono questa forma di collaborazionismo solo dopo essere passati davanti alla villa in cui Jeannette si intrattiene con i militari statunitensi. La ragazza fa sì che i tre vengano subito rilasciati grazie all'intercessione di un capitano.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni ACS</i>
In paese però sono fermati dalla ronda americana per via del coprifuoco. Siccome protestano, vengono portati direttamente in prigione. Lo stesso giorno che esce di prigione, Roberto incontra Jeannette. È vestita in modo straordinario. – Jeannette! La ragazza si volta. Ha il viso allegro. – Accidenti come sei cambiata! – esclama Roberto dopo averla squadrata da capo a piedi. Fanno qualche passo assieme. Lei ha l'aria veramente felice. – Sai? Sono stato quattro giorni in prigione, – racconta Roberto. – Perché non me l'hai fatto sapere? Ho diversi amici tra gli americani.	Quando il drappello americano, con Roberto, Erio e Alvaro, passa davanti alla villa di Jeannette, Alvaro non sa trattenersi dal gridare qualche frase all'indirizzo della ragazza, che è lì nel giardino con altra gente, per richiamare la sua attenzione. Difatti Jeannette allarmata suo malgrado nel vedere i tre suoi ex compagni sotto la minaccia delle pistole, si avvicina tirandosi dietro uno degli ufficiali che sono con lei. È questi un capitano dai capelli tagliati all'uso tedesco, cioè cortissimi, gli occhiali cerchiati d'oro, magro, poco più che trentenne, dall'aria di scienziato come solo certi americani riescono ad avere (difatti ha

¹⁴⁷ Passata l'euforia dell'arrivo delle truppe alleate, il gruppo di ex prigionieri deve tuttavia fare i conti con una lunga serie di divieti imposti dagli americani, da quello di circolazione all'accesso a numerosi edifici, fino al coprifuoco. Molti di essi, per la maggior parte uomini, ritornano nel lager, questa volta con cibo in abbondanza. Nel desiderio di ribellarsi a queste regole, Roberto, Erio e Alvaro vivono la vicenda della corsa nel bosco precedentemente riportato, inserito nella versione torinese.

Roberto si ferma. Forse s'accorge soltanto adesso di quanto sia davvero cambiata Jeannette.

– Cosa fai? Vai a letto con gli americani? – le chiede sprezzante.

– Sì, – risponde decisa la ragazza. E subito si allontana saltellando allegramente, seguita dallo sguardo mortificato di Roberto¹⁴⁸.

seguito un corso di fisica nucleare del grande Oppenheimer), e con una divisa impeccabile. L'Ufficiale dà subito ordine che i tre siano accompagnati alle loro case anziché in prigione. [...]

– Cosa fai? Vai a letto con gli americani?

Jeannette frena uno scatto, lo guarda un po' triste ma decisa.

– Sì, – risponde.

Roberto ha un sorriso di scherno, un po' forzato per la verità, e molto amaro, e si dirige verso il cancello, seguito subito da Erio e Alvaro¹⁴⁹.

Tutte le versioni collocano nel giorno successivo la sequenza della festa da ballo organizzata dagli americani, con l'ingresso vietato ai neri e agli italiani. Roberto e Alvaro fanno ubriacare alcuni soldati e gli rubano le divise per potersi imbucare indisturbati. Alla festa sono presenti anche Jolanda e Jeannette, la prima in compagnia di un soldato polacco e la seconda del capitano statunitense. Dopo la degenerazione dovuta all'eccesso di alcool, nasce una zuffa causata dalla gelosia di Roberto. Nelle due versioni romane è presente l'appellativo dispregiativo rivolto al protagonista, «Makaroni», che dà il titolo al progetto; in quella ferrarese il termine è qui assente e la rissa comincia invece con il tentativo di Roberto di vendicare un affronto subito da Jolanda per mano di un soldato ubriaco.

Makaroni CSC

– Io non permetto, – dice – che un'italiana balli in modo così sconcio in mia presenza. Tu qui rappresenti il nostro paese, anche se sei una donna

Makaroni AMA

Uno ha preso di mira Jolanda e non le dà tregua. La ragazza non sa come fare per liberarsene. Roberto dapprima osserva divertito, poi

¹⁴⁸ *Makaroni CSC*, pp. 25-26.

¹⁴⁹ *Makaroni ACS*, pp. 26-27.

da quattro soldi. È più che evidente che queste parole, rivolte a Jolanda, valgono anche per Jeannette. Comunque tocca al cavaliere di Jolanda intervenire, e il lungo americano non ci pensa su un minuto. Ma Roberto non lo lascia nemmeno parlare: con una spinta lo scaraventa a terra. L'altro si rialza furibondo e risponde con un pugno. Roberto replica. L'americano allora gli grida in faccia: – Makaroni!. L'offesa scatena in Roberto una violenza selvaggia¹⁵⁰.

incontra lo sguardo implorante di Jolanda, che si è fermata con uno scatto rivolto contro il suo ballerino. Allora costui afferra una bottiglia di birra e gliela versa addosso. Roberto scatta in piedi, prende per il petto il soldato e scuotendolo lo invita a lasciare in pace Jolanda. L'altro gli dà una spinta, Roberto risponde scaraventandolo a terra, proprio vicino al tavolo di Elli. La ragazza ha assistito profondamente stupita alla scena e ora segue con apprensione quanto sta accadendo. Difatti il militare si è tirato furibondo e ha cominciato a menar pugni, ai quali Roberto replica con una violenza selvaggia¹⁵¹.

A sedare la rissa è l'annuncio del direttore d'orchestra, che informa tutti dell'armistizio della Germania e, quindi, della tanto agognata conclusione della guerra¹⁵². Dopodiché le quattro versioni coincidono con il momento in cui Roberto vede sulle sponde di un lago Jeannette in compagnia del capitano: nell'acceso confronto fra i due innamorati emerge, seppur con una variante tra la versione della Chiarini e quella torinese, la menzione al titolo del film.

¹⁵⁰ *Makaroni CSC*, p. 27.

¹⁵¹ *Makaroni AMA*, pp. 40-41.

¹⁵² Dopodiché, in tutte le versioni, Jeannette raggiunge Roberto e i due passano la notte all'interno di un vagone merci. Il giorno seguente sono tutti decisi a trovare la benzina necessaria per poter finalmente ritornare in Italia. Nella versione ferrarese Alvaro trova la benzina grazie a un soldato americano, in cambio di una donna. I cinque ex prigionieri hanno tuttavia bisogno di un lasciapassare per abbandonare il paese. Per tale scopo, Jeannette si reca dal capitano statunitense, che però non può fornirglielo per motivi legali. Lei insiste proponendole di lavorare come sua interprete. Nella versione di Torino, in concomitanza con la spasmodica ricerca di benzina, Roberto vuole a tutti i costi trovare un prete per convolare a nozze con Jeannette. Con Alvaro si reca alla ricerca del parroco ma si imbattono in un paese abitato da quindicimila donne provenienti da ogni dove; i due decidono di trattenersi per diversi giorni. Preoccupata per la sparizione, Elli si mette alla ricerca di Roberto e viene a conoscenza di una relazione tra l'uomo e un'altra ex prigioniera francese.

Jeannette allora si mette a correre e gli passa davanti. Dagli occhi le scendono le lacrime. Sembra una gatta affannata e come una gatta si slancia contro di lui e lo fa cadere a terra. Roberto, colto di sorpresa, non riesce a liberarsi. Restano fermi così, ansando nella polvere. Lei gli dice con voce soffocata:

– Vigliacco... Vigliacco d'un italiano!... Makaroni!

– Puttana d'una francese – ribatte Roberto¹⁵³.

Roberto depone gli arnesi e resta a guardare i due. Elli si toglie il leggero vestito, sotto al quale ha il costume da bagno. Il capitano ha lo slip. Tutti e due si tuffano ridendo e rabbrivendo perché l'acqua è fredda. Risalendo a rive Elli si accorge di Roberto. Lo guarda a lungo, seria. Poi, mentre il capitano si stende al sole, si avvicina alla barca dove Roberto è seduto, con un bastoncino in mano raccolto da terra. Si ferma a cinque sei metri dal giovane, lo guarda ancora, poi col bastoncino scrive sulla sabbia, ben visibile. E ritorna vicino al capitano per stendersi a sua volta al sole. Dopo qualche istante Roberto si muove, fino alla scritta sulla sabbia. Una sola parola, c'è scritto: «Makaroni» Se Elli si aspettava una reazione, rimane delusa. Roberto non batte ciglio. Si limita a cancellare la scritta col piede¹⁵⁴.

Nella versione dell'Archivio Centrale il medesimo scambio di impropri tra i due ha luogo invece durante la nottata passata all'interno di un vagone, subito prima che i due consumino un rapporto sessuale.

¹⁵³ *Makaroni CSC*, p. 32.

¹⁵⁴ *Makaroni AMNC*, p. 48.

Roberto la guarda, non sente nemmeno più cosa dice. È stravolto. Mai Jeannette gli è piaciuta tanto. La afferra di nuovo, la stringe, la butta a terra. Jeannette si difende come una belva.

– Vigliacco... – grida. – Vigliacco d'un italiano!

– Puttana d'una francese... – ribatte Roberto e si china su di lei e questa volta riesce a baciarla. Poi la bacia ancora e ancora. Finché Jeannette si abbandona, come si abbandona una donna innamorata perdutamente¹⁵⁵.

Altro accadimento significativo presente in tutte le quattro stesure è il corteo in paese dei prigionieri tedeschi, catturati durante un rastrellamento e diretti verso una meta imprecisata. Mentre dalle finestre i civili del posto gettano dei fiori per manifestare la loro vicinanza ai propri connazionali, gli ex prigionieri assumono un atteggiamento diametralmente opposto inveendo contro i propri ex carcerieri. Uno dei soldati catturati è Franz, ex fidanzato di Jolanda, la cui figura verrà approfondita successivamente. Proprio Jolanda, a un certo punto, lo scorge e gli si avvicina per augurargli buona fortuna nonostante tutto il rancore nei suoi confronti. Improvvisamente la folla sfoga subito la propria insofferenza verso la giovane, tra offese e strattonamenti che le causano anche la lacerazione del vestito. Dopo aver perso i sensi, viene soccorsa da Roberto, che la conduce nella fabbrica abbandonata del paese. Nella sola versione ferrarese è presente il turpe risvolto della violenza sessuale, perpetrata da Roberto ai danni di Jolanda.

Più tardi Roberto gira la testa verso Jolanda forse per dirle qualcosa, ma resta imbarazzato nel trovarsi la bocca semichiusa della ragazza vicinissima alle sue labbra. Improvvisamente la bacia, con violenza. Jolanda è così sorpresa che non ha la forza di reagire. «Sei più schifoso degli altri!» grida quando Roberto tenta di possederla. E cerca di allontanarlo da sé, di sfuggire alle sue mani che la serrano ai fianchi. Si dibatte implorando che la lasci in pace. Poi, di colpo, qualcosa crolla in lei: crollano tutti i suoi sforzi di ritrovare una dignità dopo l'abbruttimento del lager. E si abbandona esausta¹⁵⁶

¹⁵⁵ Makaroni ACS, p. 32.

¹⁵⁶ Makaroni AMA, pp. 66-67.

In seguito alla violenza, Roberto abbandona l'edificio lasciando esanime la giovane, raggiunta in un secondo momento da un medico, accompagnato da Jeannette, il quale rivela la gravità della situazione clinica di Jolanda, suggerendo un ricovero immediato. La moribonda fa in tempo a confessare tutto l'accaduto a Jeannette.

Nella stesura torinese, dopo la scena delle percosse subite in piazza dalla folla, Jolanda perde i sensi, perde sangue dalla bocca e viene soccorsa sia da Roberto sia da Jeannette, i quali si rendono subito conto della gravità delle sue condizioni. Nei due soggetti romani il peggioramento fisico della giovane, rappresentato dalla fuoriuscita di sangue dalla bocca, è successivo invece al suo mancato sposalizio con il soldato polacco, sventato in extremis da Jeannette.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMNC</i>
Intanto Don Bruno si è messo a compilare i registri e già le prime coppie stanno dettando le generalità. Quando arriva, tutta trafelata, Jeannette. Si guarda attorno come se avesse fretta di comunicare qualcosa di urgente a qualcuno, e difatti si mette a parlare animatamente con Jolanda in disparte. Dalle reazioni nervose dell'italiana capiamo che la notizia è di estrema importanza. La ragazza si volta a guardare il suo promesso sposo con profondo disprezzo, sta quasi per scagliarsi contro di lui, ma il giovane ha capito e se la batte, mentre Jolanda si affloscia a terra svenuta. [...] La prigionia ha lasciato in Jolanda segni profondi, che improvvisamente esplodono. Difatti dalla bocca della	Jolanda sta più male di quanto sembra. Quando la adagiano sulla jeep, a quale è sopraggiunta Elli, si accorgo non si tratta soltanto di uno svenito passeggero. La prigionia ha lasciato in Jolanda segni profondi, improvvisamente esplodono. Difatti dalla bocca della ragazza qualche goccia di sangue¹⁵⁸.

¹⁵⁸ *Makaroni AMNC*, p. 50.

ragazza esce qualche goccia di
sangue¹⁵⁷.

A seguito della riparazione di un tratto della ferrovia, precedentemente bombardato dai nazisti, tutto è pronto per il rimpatrio in Italia degli ex prigionieri. L'atmosfera festosa coinvolge tutto il paese, Roberto compreso.

Makaroni CSC

Svolta all'angolo senza nemmeno voltarsi ed è quasi travolto da una folla di prigionieri che si dirige verso il treno. Vi sono anche gli italiani¹⁵⁹.

Makaroni AMA

«Che cosa succede?» domanda a uno. «Si parte!... Dai, preparati anche tu». La confusione è enorme. Urlano, cantano, sventolano bandiere»¹⁶⁰.

Nelle stesure romane Jeannette rivela però a Roberto di voler partire con il capitano americano, che le ha chiesto di sposarla. Lui fa di tutto per ostentare serenità dinanzi la notizia ricevuta ma, non appena prende coscienza dei propri sentimenti verso la donna, corre da lei deciso a farle cambiare idea e a chiederle di seguirlo in Italia.

Nella versione ferrarese e in quella torinese Roberto e Jeannette, prima di salutarsi, ritornano nel lager, dove tutto è cominciato, ma che risulta essere profondamente cambiato. A un certo punto la giovane si chiede dove siano andati a finire i topi (battuta che ritornerà più avanti). Una volta separatisi, Roberto trova nella stazione ferroviaria in fermento una ragazza tedesca di bell'aspetto. Inizialmente la corteggia ma, quando il treno con a bordo tutti i prigionieri italiani è sul punto di partire, cambia idea sul tentativo di conquistarla. Erio e Alvaro lo aspettano, entrambi decisi a ritornare in Italia il prima possibile. Il primo ha definitivamente abbandonato Heidi, una vedova tedesca conosciuta in paese, dopo aver deciso che portarla in Sicilia con lui sarebbe stato un errore per la differente nazionalità e nature. Roberto, sempre nella versione ferrarese, arriva al vagone dei due amici e viene raggiunto da una moribonda Jolanda, fuggita dal ricovero con la ferrea volontà di tornare anch'ella in Italia.

¹⁵⁷ *Makaroni CSC*, pp. 33-34.

¹⁵⁹ *Makaroni AMA*, p. 90.

¹⁶⁰ *Makaroni CSC*, p. 35.

Nelle due versioni romane il motivo che fa desistere Roberto dal partire non è la morte di Jolanda ma è dovuto bensì all'arrivo di un parroco, alla fervente ricerca di volontari per sostenere gli ammalati impossibilitati a ripartire per l'Italia.

Tra la gente attorno al treno spunta in quel momento Don Bruno. Sta cercando qualcuno degli italiani disposto a rimanere ancora un giorno o due con lui in Germania per dare un ultimo conforto ad altri connazionali che non possono partire perché malati gravemente. [...] Roberto, dopo aver ascoltato il prete, salta a terra e tende la mano ai suoi compagni per salutarli.

– Ma dove vai? – grida Alvaro mentre il treno comincia a muoversi. – Non ti metterai mica a fare l'eroe?

– Non faccio l'eroe, – risponde Roberto più a sé stesso che agli amici.

E resta a guardare il treno allontanarsi verso il lago che luccica là in fondo¹⁶¹.

Roberto va in moto con Don Bruno e, sulla strada, i due si imbattono in un gruppo di giovani tedesche nei pressi di un campo. Tra di esse, il protagonista scorge la ragazza conosciuta in stazione che aveva tentato di abbordare senza troppa convinzione. I due uomini giungono in seguito nel lager divenuto nel frattempo, come suddetto, un ricovero per ammalati. Tra i degenti Roberto scorge Jolanda, immobile in un letto. Nella versione dell'Archivio Centrale è già presente, al suo capezzale, anche Jeannette, con il capitano americano che l'aspetta fuori per partire insieme a bordo di una Jeep. Roberto e la ragazza francese, nel piazzale del lager, ritornano con la memoria alla loro esperienza di prigionia. Dopodiché la protagonista parte con il capitano.

Nella versione conservata alla Chiarini Jolanda è invece sola, in quanto Jeannette risulta essere già partita con il capitano. Roberto confessa alla moribonda di essere profondamente rammaricato, adducendo inoltre l'intenzione di non voler più far ritorno in Italia nonché di temere una vita normale e senza più avventure. Nella versione ferrarese e torinese, l'ultimo incontro tra Roberto e la morente Jolanda avviene invece di fronte il treno in partenza.

¹⁶¹ Ivi, p. 37.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMA</i>
Nello stanzone giacciono, su piccole brande da campo americane, alcune ex internate italiane. Una di queste è Jolanda. Per lei non c'è più speranza, può morire da un momento all'altro, ha detto il prete a Roberto sul punto d'entrare. La ragazza infatti è allo stremo delle sue forze. Ma, cosa strana, questo suo stato le si addice perfettamente, non sembra essere altro che un prolungamento di quello in cui era da prigioniera, da "mussulmana" abbruttita, inerte. I suoi occhi tuttavia si ravvivano vedendo il giovane. E chiede notizie degli amici comuni. – Molti sono partiti – dice Roberto, – ma io ti aspetto. Son venuto per dirti che ti aspetto e torneremo in Italia insieme¹⁶².	È così che vede qualcuno che viene correndo alla volta del treno. È Jolanda. La ragazza gesticola come per richiamare su di sé l'attenzione di qualcuno. Avanza barcollando. Si vede che grida ma la sua voce è coperta dal frastuono generale. E infine si accascia a terra. Di corsa Roberto la raggiunge e la trova bocconi con le mani che annaspano tra l'erba. [...] – Lasciami qui, lasciami... Parti almeno tu... – dice la ragazza. Ma Roberto fa cenno di no. – Io ti aspetto... – risponde. – Troveremo un altro mezzo, domani... tra una settimana... Ti aspetto, Jolanda. Torniamo insieme. Ti porto fino al tuo paese¹⁶³.

In tutte le versioni di *Makaroni* Roberto esterna a Jolanda il medesimo pensiero, prima che la ragazza perisca. L'unica minima variante è presente nella versione *Makaroni ACS*, nella quale l'uomo menziona anche Jeannette e il rimorso di non essere riuscito a tenerla a sé.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni ACS</i>
– Jolanda, – mormora – io mi vergogno di quello che sto per dirti, e di dirlo a te... in questo momento... Ma ho paura di tornare a essere una	– Jolanda, – mormora – io mi vergogno di quello che sto per dirti, e di dirlo a te... in questo momento... Ma ho paura di tornare

¹⁶² Ivi, pp. 38-39.

¹⁶³ *Makaroni AMA*, pp. 93-94.

persona normale, con una vita tranquilla, ordinata, senza avventura. Ho paura di quello che ci toccherà fare per vivere in pace... che sia troppo difficile. Ecco, io ho paura che questa rimanga l'unica avventura della nostra vita... Capisci cosa voglio dire?¹⁶⁴

a essere una persona normale, con una vita tranquilla, ordinata, senza avventura. Ho paura di quello che ci toccherà fare per vivere in pace... Che sia troppo difficile. Non so nemmeno vicino a chi potrò vivere in pace. Mi sento viziato e disperato... ho avuto paura anche con Jeannette e l'ho persa. L'ho voluta perdere. E adesso ho paura che rimanga l'unica donna della mia vita e che tutto quello che abbiamo passato rimanga l'unica avventura della nostra vita... Capisci cosa voglio dire?¹⁶⁵

Il mancato ritorno in Italia alla prima occasione utile è un evento che ha riguardato Guerra in prima persona. Sempre all'interno di un'intervista il poeta ritorna proprio su questa vicenda, ribadendo la sua decisione, identica a quella presa da Roberto, di non ripartire subito per far ritorno in Italia.

Tutti gli italiani che avevano fidanzate piene d'amore sono scappati tutti verso il treno. Allora io vado in questa zona di campagna dove c'era il treno a protestare, a dire che sono degli imbecilli perché stavano rovinando un momento incredibilmente bello. Avevamo creato dei rapporti e non era giusta una partenza così violenta e improvvisa. Tutti invece salgono sul treno che si mette in moto ma io non parto¹⁶⁶.

Dopo la sentita e struggente confessione di Roberto a Jolanda, nelle due versioni romane il protagonista esce dall'ormai lager dismesso e si imbatte nel gruppo di tedesche incontrate precedentemente nei campi: le ignora e prosegue oltre.

¹⁶⁴ Makaroni CSC, p. 39

¹⁶⁵ Makaroni ACS, p. 43.

¹⁶⁶ *Buongiorno, tira il vento* di Mikheil Mrevlishvili (2020).

Nel finale della versione ferrarese Roberto corre invece in paese per fermare Jeannette. La chiama a squarciagola mentre si sta allontanando con la Jeep ma lei non riesce a sentirlo. Dopodiché viene riproposto il medesimo episodio con le ragazze tedesche che lo chiamano chiedendogli di raggiungerle. Anche nella versione torinese il protagonista tenta di fermare, senza successo, la partenza di Jeannette. Dopo aver fallito, vaga nel paese prima di far ritorno all'ormai irriconoscibile lager, dove tutto è cominciato. Si veda la comparazione del brano finale presente nella prima versione del soggetto (combaciante con la versione *Makaroni ACS*), in quella di Ferrara e in quella di Torino (solo in quest'ultima risulta assente la menzione al titolo del film).

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMA</i>	<i>Makaroni AMNC</i>
Attraversa lo spiazzo incespicando: tutto gli sembra come allora e ne ha lo stesso orrore, ed esce dal lager. Sempre correndo ripassa davanti ai campi dove le donne tedesche sono al lavoro. Vedendolo, le donne lo chiamano. La ragazza dagli occhi chiari raccoglie di nuovo il tulipano e avanza per offrirglielo: è lì a portata di mano, bella, invitante. Ma Roberto non la guarda nemmeno. Continua a correre come un disperato e non sente nemmeno la ragazza che gli grida dietro:	Si mette a camminare come un automa. Imbocca una strada, ha bisogno di un luogo dove poter sfogare liberamente la sua disperazione. Un gruppo di ragazze è fermo sul marciapiede. C'è anche quella che tanto l'aveva colpito poco prima. La ragazza si fa avanti, gli sorride. È bella, invitante. Ma Roberto la guarda appena. E poi con uno scatto si mette a correre verso la campagna e non sente nemmeno la voce di lei che gli grida dietro:	È come se non credesse ai suoi occhi: del terribile lager non è rimasto più niente. Un'erba rigogliosa e fresca è cresciuta sul terreno così da confonderlo con il resto della campagna circostante. Le baracche cadute a brandelli sembrano mucchi di legni tranquilli. Di tutte le sofferenze passate, più niente è rimasto. Roberto si sente invadere da una grande stanchezza. Vede avvicinarsi una ragazza tedesca, un bel pezzo di ragazza che gli sorride passandogli vicino.

– Komm... bel
makaroni!¹⁶⁷.

– Komm, bel
makaroni!...
Komm!¹⁶⁸.

Roberto la ferma con un gesto, la guarda. Sono soli in mezzo a un campo. Soltanto pochi giorni prima avrebbe subito cercato di sfruttare l'occasione. Ora dice soltanto, alludendo alle baracche:

– Chissà dove sono andati a finire i topi...

Ma la ragazza non capisce, ride ancora e va via. Roberto allora si stende per terra e resta lì a guardare in aria, come uno che voglia ritrovare a tutti i costi la pace¹⁶⁹.

3.4 La costruzione dei personaggi

Per quanto riguarda la presentazione dei personaggi principali si cercherà di far emergere le seguenti informazioni per ciascuno di essi: estrazione sociale, carattere, aspirazioni, abitudini e percorso interiore. Ritornando alla seppur breve analisi di *Makaroni* condotta da Tinazzi, lo studioso evidenzia la questione del cambiamento che vivono i personaggi lungo i propri percorsi individuali, richiamando inoltre l'attenzione sia sulla fragilità dei sentimenti – già menzionata da Guerra¹⁷⁰ – sia sull'atmosfera di fondo che pervade la storia¹⁷¹. Infatti, quella di *Makaroni* si presenta come una sorta di indagine psicologica che, proprio attraverso l'evoluzione dei caratteri, vuole mettere in luce il passaggio dalla

¹⁶⁷ *Makaroni* CSC, p. 40

¹⁶⁸ *Makaroni* AMA, p. 98.

¹⁶⁹ *Makaroni* AMNC, p. 60.

¹⁷⁰ Vd. Anna Tonelli, *Tonino Guerra: la Storia interpretata da un poeta del cinema*, «Storia e problemi contemporanei», n. 23, giugno 1999, p. 136.

¹⁷¹ Si legga in merito Giorgio Tinazzi, «Qualcosa di prezioso per gli occhi», in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, cit.

prigionia a un vero e proprio «stato brado»¹⁷²: nei protagonisti si innesca infatti un'irrefrenabile voglia di recuperare alla svelta, e ad ogni costo, tutto il tempo passato all'interno del campo di concentramento. Sempre Tinazzi, in un'altra sede, parla non a caso di «furore della libertà»¹⁷³. Verso il finale della storia, i personaggi si ritroveranno a fare i conti con il fatidico ritorno alla normalità, obbligati a ritrovare un posto nel mondo ma anche una ragione per ricominciare a vivere. Oltre alle disgrazie, essi condividono emozioni contrastanti, avventure e tentativi spasmodici di aggrapparsi a un seppur effimero benessere.

In prima istanza si fornirà una panoramica introduttiva su ciascuno, a cominciare da Roberto, colui che a tutti gli effetti potrebbe essere definito il protagonista principale: come si vedrà dalla disamina degli eventi della storia, vivrà l'evoluzione psicologica più radicale. Nelle quattro versioni di *Makaroni* la prima battuta pronunciata da Roberto fa parte di uno scambio con il compagno di prigionia Erio, successivo alla decisione di un ufficiale nazista di portarli fuori dal lager per un lavoro di imprecisata natura. Nella versione ferrarese il personaggio viene presentato per la prima volta anche con il suo nome.

<i>Makaroni</i> CSC	<i>Makaroni</i> AMA
«Dove ci porteranno?» domanda uno dei prigionieri al vicino. Quest'ultimo scrolla le spalle. «Al Grand Hotel» risponde Roberto, un giovane d'una trentina d'anni, alto, robusto, lo sguardo intelligente ¹⁷⁴ .	«Dove ci porteranno?» domanda uno di essi al vicino. Quest'ultimo scrolla le spalle. «Al Grand Hotel», risponde. È Roberto, un giovane di una trentina d'anni, robusto, lo sguardo intelligente. Benché deperito, egli cammina con una certa scioltezza ¹⁷⁵ .

¹⁷² *Makaroni*, «Cinema Nuovo», n. 163, maggio-giugno 1963, p. 219.

¹⁷³ Giorgio Tinazzi, *Un regista in prestito: Michelangelo Antonioni*, in Denis Brotto, Attilio Motta (a cura di), *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, Padova, Padova University Press, 2019, p. 66.

¹⁷⁴ *Makaroni* CSC, p. 3.

¹⁷⁵ *Makaroni* AMA, p. 2.

La risposta del protagonista consente di caratterizzarlo sin da subito come una figura sprezzante e ironica nonostante la situazione avversa, fisicamente robusto ma fortemente deperito, intelligente e vivace pur nella dominante rassegnazione, come emerge anche nella versione di Torino: «E mentre gli altri prigionieri – tutti civili italiani deportati in Germania nell'estate del '44 – erano visibilmente dei sopraffatti, dei rassegnati dalla fronte china e le spalle curve, il viso di Roberto (così si chiama il giovane) conserva i tratti di una certa vigile attenzione per quanto lo circonda»¹⁷⁶. La sua professione, impiegato di banca, è esplicitata in una battuta presente nelle due versioni romane, in un momento di poco successivo l'occupazione di una villa da parte di Roberto e Jeannette.

Intanto parla in tono pacato a Jeannette, fa progetti per il futuro.

– Io, – dice – l'impiegato di banca: basta. Appena arriviamo in Italia ci prendiamo una casa come questa... tu mi fai un bambino o due... un pezzo di terra per piantarci degli alberi da frutto... non ci sono problemi... e poi la frutta fa bene ai bambini¹⁷⁷.

Nel brano citato è riscontrabile nel protagonista uno spiccato senso pratico ma anche il sogno di costituire un solido nucleo familiare e di ricominciare a vivere, volontà destinata a estinguersi miseramente nel finale, in seguito a una serie di nefandezze che lo condurranno a un tardivo pentimento.

Un altro personaggio rilevante in *Makaroni* è Erio, compagno di prigionia di Roberto, solo fugacemente descritto nelle versioni romane: «Accanto a lui ci sono Erio e Alvaro, evidentemente i suoi amici fraterni. Il primo alto e dinoccolato, l'altro di media statura»¹⁷⁸. Viene invece così tratteggiato nelle versioni di Ferrara e Torino.

Makaroni AMA

È un po' più giovane di Roberto. Ha la faccia dell'italiano tipico, basso, un po' sentimentale. Anche lui magrissimo, esausto e indifferente come i più. È

Makaroni AMNC

L'altro è Erio, ed è più giovane di Roberto. Ha la faccia dell'italiano tipico, buono, sentimentale¹⁸⁰.

¹⁷⁶ *Makaroni AMNC*, p. 3.

¹⁷⁷ *Makaroni CSC*, p. 18.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 3.

¹⁸⁰ *Makaroni AMNC*, p. 3.

questa indifferenza, più che la
magrezza, il segno di una lunga
prigionia¹⁷⁹.

In entrambe si fa riferimento alla «faccia dell'italiano tipico» descrivendolo come «sentimentale». In quella ferrarese si allude anche alla sua indifferenza verso il circostante, frutto di numerose privazioni patite. Veniamo a conoscenza della sua professione, precedente alla deportazione, da una battuta pronunciata da Roberto verso il finale. Il momento in questione vede il gruppo di ormai ex prigionieri all'interno di una soffitta nella quale il disordine, la sporcizia e il cattivo odore regnano sovrani. Nel corso della storia Erio ha intessuto una relazione amorosa con una vedova tedesca di nome Heidi, invaghitasi di lui e disposta persino a sposarlo pur di farlo restare in Germania. L'uomo però non intende impegnarsi, preso dal fervente desiderio di ritornare in Italia a tutti i costi. Roberto tenta vanamente di fargli cambiare idea nel seguente scambio, all'interno del quale emergono informazioni circa la sua provenienza e il pregiudizio legato all'unione tra cittadini di Paesi diversi.

- Una situazione ridicola... – gli dice Roberto dopo averlo sentito cantare – Sei l'unico che può avere una casa e mille comodità e ti vieni a buttare in questo sudiciume!
- Non voglio obbligarmi – risponde Erio – E non posso portarmi in Italia una tedesca!
- Perché non resti qui? In Italia vai a fare l'autista. Ti conviene rimanere.
- Io sono nato a Catania e voglio crepare lì! – conclude Erio¹⁸¹.

Che qui più che altrove prevalga Tonino Guerra è evidente nell'autobiografismo che permea il personaggio di Erio. La sua figura, infatti, è chiaramente ispirata a quella dell'omonimo santarcangiolese Erio Tognacci, deportato insieme a Guerra nell'agosto del 1944. L'uomo viene chiamato in causa dal poeta in questi termini, a decenni di distanza, all'interno di una rievocazione di un furto di patate all'interno del lager di Troisdorf, durante la vigilia di Natale: «A loro si unì anche un mio compaesano, lungo e

¹⁷⁹ *Makaroni AMA*, p. 3.

¹⁸¹ *Makaroni AMA*, p. 68.

affamato, che adesso fa l'autista a Santarcangelo. Si chiama Erio e tutte le volte che torno al mio paese i nostri saluti contengono la somma delle tante avventure di quell'anno di prigionia. Ci presero tutti e due durante un rastrellamento di fascisti a Santarcangelo»¹⁸². In *Aufbruch in Troisdorf* è presente un racconto autobiografico intitolato *L'elemosina a Spich* e ambientato in uno dei dodici quartieri di Troisdorf. Al suo interno emerge nuovamente la figura di Erio, in un episodio che coinvolse entrambi i santarcangiolesi nel tentativo di porre un freno alla fame con l'elemosina: «Invece di lavorare in fabbrica, abbiamo escogitato un folle piano segreto. Siamo riusciti a superare la recinzione. E siamo corsi in un villaggio chiamato Spich. Non è lontano da Troisdorf. [...] Vediamo una macelleria aperta. Erio, che ora fa il tassista a Santarcangelo, entra e mendica»¹⁸³. Nel proprio diario di prigionia anche Gioacchino Strocchi menziona Erio, con un preciso riferimento al suo rapporto col cibo: «Il buon Erio, un altro degli intimi della compagnia, è sempre più lercio; mangia con grande appetito; e più mangia, più si sente affamato»¹⁸⁴. Il terzo protagonista maschile è Alvaro, che nelle versioni romane è sin da subito parte integrante del trio completato da Roberto ed Erio, mentre in quella ferrarese e torinese è introdotto solo successivamente. Come Erio, anche Alvaro è ispirato alla figura di un compagno di prigionia realmente esistito. In un brano del proprio diario, Strocchi scrive: «10 febbraio 1944. Un gruppo di italiani lascia il campo e partono anche Tonino, Erio e Alvaro»¹⁸⁵. Un'ulteriore menzione di Strocchi ai tre romagnoli emerge all'inizio del mese successivo, con la notizia del loro temporaneo trasferimento presso il lager di Siesburg.

2 marzo. Il fronte si sente vicinissimo. Nel lager di Siesburg si sta malissimo, lo apprendo dal biglietto che trascrivo per intero inviatomi da Tonino: «Carissimo dottore, come ha saputo, ieri siamo passati a Troisdorf. È stato un vero peccato non esserci potuti salutare. I nostri venti giorni di lavoro nelle retrovie sono stati tremendi! Ieri sera, dopo quaranta chilometri di marcia, siamo giunti a Siesburg ove ci hanno alloggiati nel più brutto lager che io abbia mai visto. Leverkusen era una reggia! Si dorme per terra, fra gli sputi. Avremmo tante cose da dire, ma siccome il

¹⁸² Tonino Guerra, *Viaggi vagabondi*, cit., p. 33.

¹⁸³ Tonino Guerra, Roland Günter, *Aufbruch in Troisdorf*, cit., p. 45.

¹⁸⁴ Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 44.

¹⁸⁵ Ivi, p. 135.

latore della presente ha fretta, sono costretto a terminare. I suoi figli Tonino Erio Alvaro»¹⁸⁶.

In un altro passaggio delle proprie memorie – dopo essere ritornato a Troisdorf a seguito di un lavoro condotto in un altro campo – Strocchi si riferisce con queste parole a ciascuno dei tre compagni di prigionia: «Il primo a farsi vedere è Tonino. Per venire subito dice di aver rimandato l'appuntamento con una ragazza tedesca. [...] Erio è sempre buono, servizievole e sporco. [...] Alvaro rincasa tardi: alla sera ha sempre degli impegni perché ora, con le tedesche, dice di aver molta fortuna»¹⁸⁷. In questo brano è possibile riscontrare delle conformità fra le persone citate e i protagonisti di *Makaroni*. Ad eccezione di Guerra, per cui ci sentiamo di escludere l'ipotesi che Roberto sia ispirato proprio a lui, in quanto quella del protagonista pare essere a tutti gli effetti una figura più idealizzata, Erio e Alvaro presentano invece tratti comuni alle reali e omonime persone citate da Strocchi. Il medico definisce infatti Erio «buono e servizievole», così come nel soggetto torinese viene definito «buono, sentimentale»¹⁸⁸.

Stesso discorso vale per Alvaro, per via dei suoi numerosi impegni e per la sua cupidigia di cui si parlerà a breve. La sua figura, segnata come tutti dalla guerra, è spiccatamente vocata allo spirito di sopravvivenza, senza freni dettati dall'etica. Ad esempio, nel contesto di terrore della prigionia, all'interno delle baracche si consuma un macabro accadimento: un prigioniero perde il controllo di sé scappando nel cortile e venendo, di conseguenza, sbranato vivo dai cani dei soldati tedeschi. Tra le versioni romane e quelle di Ferrara e di Torino vi è una variazione significativa nel ruolo adottato dai tre protagonisti maschili durante l'accadimento.

<i>Makaroni</i> CSC	<i>Makaroni</i> AMA
Intanto passano le ore. L'attesa è spasmodica. Si ascoltano i più piccoli rumori che corrono nell'aria attorno alla baracca. Improvvisamente un	Intanto passano le ore. L'attesa è spasmodica. Tutti ascoltano i più piccoli rumori che corrono nell'aria attorno alla baracca.

¹⁸⁶ Ivi, p. 143.

¹⁸⁷ Ivi, p. 113.

¹⁸⁸ *Makaroni* AMNC, p. 3.

giovane soldato si mette a urlare, spalanca la porta ed esce nello spiazzo. Le sue grida non hanno più nulla di umano. Subito i cani gli sono addosso e, dopo un po', torna il silenzio, un silenzio che pesa sui cuori¹⁸⁹.

Improvvisamente un giovane soldato si mette a urlare, spalanca la porta ed esce nello spiazzo. Le sue grida non hanno più niente di umano. Roberto fa per lanciarsi a riprenderlo, ma Erio, forte della sua esperienza coi cani, lo ferma. Infatti nello spiazzo i cani sono addosso al soldato. Quando torna il silenzio, è un silenzio che pesa sugli animi dei prigionieri immobili nelle loro cuccette. Tutti sono immobili tranne Alvaro. Questi si è avvicinato alla cuccetta del prigioniero fuggito e si è messo a frugare nel saccone di paglia: ne tira fuori un pezzo di pane duro, che nasconde in fretta dentro i pantaloni¹⁹⁰.

Roberto si fa qui garante di un senso di umanità e di solidarietà tentando di rimediare all'insano gesto del prigioniero ma viene tuttavia fermato da Erio, consapevole dell'inutilità del gesto. La frase «forte della sua esperienza coi cani» si riferisce a un precedente episodio, presente nelle sole versioni di Ferrara e di Torino. Erio è alla febbrile ricerca dell'orologio da polso – apparentemente sottratto al comandante del lager – all'interno delle latrine, luogo privilegiato dai prigionieri per nascondere oggetti di valore. La sua intenzione è quella di ritrovarlo e di porre così fine alla vendetta del sadico carceriere. All'interno dell'area scopre però Alvaro intento ad armeggiare con un pacchetto che contiene non la refurtiva bensì briciole di pane duro. All'improvviso vengono raggiunti all'esterno della baracca da alcuni cani che, per loro fortuna, non riescono a raggiungerli; mentre Alvaro scaltramente riuscirà ad uscire e a ritornare nella baracca, Erio sarà costretto ad aspettare, con estremo terrore, che gli animali vengano richiamati dai soldati.

¹⁸⁹ *Makaroni* CSC, p. 10.

¹⁹⁰ *Makaroni* AMA, pp. 14-15.

Tornando all'episodio della morte del prigioniero nel piazzale, dopo aver visto le due reazioni di Roberto ed Erio è opportuno riportare quella di Alvaro, la cui natura arrivista viene qui esemplificata nel suo cinismo anche dinanzi la morte, che lo vede frugare fra gli effetti personali del prigioniero appena perito. L'episodio del soldato che perde la ragione e si avventura nello spiazzo del lager, pur consapevole del rischio immane che lo aspetta, viene rielaborato anche nel romanzo *L'equilibrio*: lo sciagurato è chiamato con il nome di Violini, sempre in seguito alla dichiarazione dell'apparente furto dell'orologio.

Violini, un italiano che i tedeschi avevano prelevato nelle carceri di Brescia, piccolo come il nostro re. [...] Non so da chi partì l'accusa a Violini. Qualcuno dev'essere stato perché niente nasce dal niente. Fattostà che tre o quattro gli saltano addosso e vogliono sapere dove ha messo l'orologio. Lui era un ladro di professione e quindi doveva essere stato lui a rubare l'orologio. [...] Lui urlava. Prima delle parole e poi degli strilli acuti come fanno i topi. Fattostà che d'improvviso, nudo come un verme, apre la porta della baracca e fugge nello spiazzo. Impazzito. Da dentro sentimmo quando lo presero i cani. Una lotta che durò pochissimo perché quelli sapevano come prendere i prigionieri che scappavano. Alla gola¹⁹¹.

Il tale di nome Violini, altra probabile fonte di ispirazione per il carattere e per i comportamenti di Alvaro, in particolar modo quelli relativi al ladrocinio e alla maestria nei baratti, risulta esemplare al fine di valutare il metodo con cui Guerra riformula aneddoti autobiografici in più opere. Nel diario di prigionia di Strocchi troviamo infatti un indizio che potrebbe confermare la sua reale esistenza, se si considera che a combaciare sono sia l'iniziale del nome sia la natura della sua professione di ladro: «Sono rimasto nella baracca con V., un ladruncolo di professione che mi ha divertito un mondo narrandomi delle sue imprese... professionali»¹⁹². La medesima figura è riproposta anche in *Viaggi vagabondi* con un aneddoto, di poco precedente all'arrivo delle truppe alleate presso il lager, che lo vede districarsi abilmente nella pratica del baratto al fine di ottenere informazioni circa l'arrivo degli americani.

¹⁹¹ Tonino Guerra, *L'equilibrio*, cit., pp. 36-37.

¹⁹² Giacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 116.

La prima cosa che ti viene in mente è che stia scoppiando il pianeta. Le grida dei tedeschi che si muovevano all'impazzata sembravano ormai soltanto dei lamenti umani. E noi siamo polvere che non merita più neanche la loro cattiveria. Finché Violini, riesce a barattare un paio di calze da donna con delle notizie che gli dà un soldato. «É come se davanti a noi battessero i piedi migliaia e migliaia di elefanti infuriati», ci dice. «Sono gli americani con tremila carri armati che stanno avanzando per l'offensiva finale»¹⁹³.

Ma già nel 1992 Violini era stato inserito da Guerra all'interno di *Aufbruch in Troisdorf*. L'episodio è di poco successivo la fuga dei soldati tedeschi dal lager e il conseguente arrivo degli americani.

Quella mattina presto, quando trovammo il cancello del campo aperto, senza l'ombra di un tedesco da nessuna parte, invece di uscire restammo con le spalle inchiodate alle baracche. E siamo rimasti lì per ascoltare i suoni che erano nell'aria. C'erano degli spari in lontananza. Un suono cupo di tanto in tanto. Sembravano provenire dal sottosuolo. Da giorni circolava la voce che gli americani stessero usando le pinze per farlo circondava intere aree intorno a Ziegenhain. Molto lentamente ci avvicinammo al grande cancello aperto custodito da una torre di guardia vuota. Nessuno ha avuto il coraggio di mettere piede nell'aria della libertà. Violini, che era sempre stato un ladro di mestiere, fa una decina di passi oltre il cancello, ma torna subito¹⁹⁴.

A proposito della provenienza geografica del personaggio di Alvaro, nel soggetto l'uomo è originario della capitale, come si evince dalla versione torinese di *Makaroni*.

Alvaro, che si è battuto come una furia, ha più foglie di cavolo in mano e le sbocconcella avidamente. Erio gli si avvicina mentre le file si ricongiungono agli ordini del sergente. «Di dove sei, tu?» gli domanda. «Romano», risponde l'altro diffidente. «La mangeresti una tagliatella lunga da Roma a Viterbo?». «Quanti chilometri sono?». «Novantotto». «Sì, la mangerei. Anche andata e ritorno», risponde Alvaro¹⁹⁵.

¹⁹³ Tonino Guerra, *Viaggi vagabondi*, cit., p. 60.

¹⁹⁴ Tonino Guerra, Roland Günter, *Aufbruch in Troisdorf*, cit., p. 49.

¹⁹⁵ *Makaroni* AMNC, p. 9.

Per quanto riguarda la sua natura arrivista si veda questo passaggio – riscontrabile nelle sole riscritture ferraresi e torinesi – nel quale l'uomo, dopo aver abbandonato il lager con il resto del gruppo, non si lascia sfuggire l'occasione per arricchirsi anche con i beni di alcuni cadaveri incontrati lungo il tragitto.

Alvaro cammina in fondo al gruppo. Ogni tanto si sofferma e fruga negli zaini abbandonati dai tedeschi in ritirata e a soppesare le armi sparse per ogni dove. Ma basta il più piccolo rumore sospetto per farlo correre precipitosamente in coda al gruppo degli amici. A un certo punto si affaccia a guardare dentro una grande buca causata probabilmente da una bomba di aereo, e scopre sul fondo alcuni tedeschi morti. La cosa dapprima lo spaventa, tanto è vero che fa alcuni passi per allontanarsi, poi invece qualcosa che luccica lo fa ritornare sui suoi passi. Anche se i suoi occhi sono pieni di ribrezzo, si accosta ai morti e le sue mani sfilano lentamente, quasi con delicatezza, gli orologi e le catenine d'oro¹⁹⁶.

In seguito all'assalto al treno abbandonato, ricolmo di cibo e vestiti, il gruppo formato da Roberto, Erio, Jeannette e Jolanda si incammina verso il paese più vicino. Come si evince dalle versioni di Ferrara e di Torino, Alvaro «non ha seguito gli amici. L'idea che tutta quella roba finisse in mani dei tedeschi non gli andava giù, così è rimasto e si è messo ad arraffare anche lui tutto quello che può, in una specie di gara rabbiosa»¹⁹⁷. A proposito delle dinamiche che si innescano tra i personaggi, Alvaro sarà la figura più vicina a Roberto nelle scorribande e nei bagordi successivi alla Liberazione. Addirittura, nonostante abbia già una moglie in Italia, Alvaro arriverà sul punto di sposarsi con una prigioniera conosciuta poco prima solo per soddisfare le proprie pulsioni sessuali. Si veda il seguente estratto, presente nelle sole versioni romane:

Roberto che funge da testimone ad Alvaro ride, come si suol dire, sotto i baffi.
– Pensa se lo venisse a sapere tua moglie!

¹⁹⁶ *Makaroni AMA*, p. 25.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 28.

– Chi vuoi che glielo vada a dire, – esclama Alvaro mentre guarda la ragazza cecoslovacca che tiene a braccetto. – Del resto non c’era altro sistema; o la sposavo o non ci stava¹⁹⁸.

Tuttavia Alvaro, almeno nella versione ferrarese, va incontro a una sorta di redenzione, maturata dopo aver assistito alla scena in cui molti degli ex-prigionieri non riescono a salire sul treno gremito pronto a riportare tutti in Italia. Dopo aver fatto razzia di ogni sorta di bene in paese, l’uomo aveva in precedenza riposto tutta la refurtiva in un vagone, poi sigillato: così facendo aveva precluso la possibilità di un posto a numerosi altri passeggeri. Mosso da compassione decide quindi di ritornare sui propri passi rimuovendo i sigilli.

Alvaro sembra esitare, combattuto da due opposti sentimenti. Finalmente si decide, scende dal treno, si avvicina al vagone sigillato, strappa con violenza i sigilli e lo apre: il vagone è pieno di tutta la roba che abbiamo visto ammucchiata nel suo magazzino e che nottetempo egli aveva caricata per portarla in Italia. Alvaro comincia a buttarla giù alla rinfusa, e subito dieci, venti, cinquanta mani si precipitano ad aiutarlo¹⁹⁹.

L’indiscussa protagonista femminile è invece Jeannette, la quale formerà con Roberto la principale linea sentimentale nello script²⁰⁰. Nel soggetto ferrarese, la giovane, con movenze signorili, viene introdotta con il ruolo di traduttrice dal tedesco all’italiano, per favorire la comunicazione tra il carceriere e i prigionieri.

Un sergente conduce accanto a lui una giovane prigioniera francese. È una ragazza magra e bruna dal portamento aristocratico. I suoi occhi neri e grandi portano i segni di una profonda sofferenza. Jeannette, così si chiama la ragazza, è laureata in lingue e venne deportata in Germania perché sospetta di collaborazione con gli intellettuali antinazisti del suo paese²⁰¹.

¹⁹⁸ Makaroni CSC, p. 33.

¹⁹⁹ Makaroni AMA, p. 92.

²⁰⁰ Un approfondimento sul ruolo della donna nel cinema di Antonioni è realizzato in Aldo Carotenuto, *La donna come specchio profondo della crisi*, in *Maschile e femminile nel cinema di Michelangelo Antonioni*, Chiavari, Comune di Chiavari, 1996, pp. 15-21.

²⁰¹ Makaroni AMA, p. 6.

Nelle altre tre stesure l'incontro tra Roberto e Jeannette è invece il medesimo. Mentre Roberto è in procinto di catturare un merlo per poi cibarsene, la giovane lo distrae impedendone la cattura. Come si evince dal seguente confronto, nella versione torinese è presente la variante del nome e della provenienza: la giovane infatti è greca e si chiama Elli. Roberto, in tutte le versioni, le chiede come si dica «fame» nella sua lingua, quasi per giustificare il suo tentativo di catturare il volatile.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMNC</i>
Roberto intanto ha visto un grosso merlo posarsi sul filo spinato a pochi metri da lui. Raccoglie una pietra e cautamente cerca di avvicinarsi alla bestiola, ma qualcuno gliela spaventa e fa volar via. Roberto si volta infuriato: è una ragazza magra e bruna che ora lo sta guardando appoggiata al muro del gabinetto. I suoi occhi neri e grandi addolciscono a poco a poco la rabbia del giovane. «Come ti chiami?» le chiede. «Jeannette». «Ah francese... Come si dice in francese “fame”?». La ragazza si allontana senza rispondere²⁰².	Roberto intanto ha visto un grosso merlo posarsi sul filo spinato, a pochi metri da lui. Raccoglie una pietra e cautamente cerca di avvicinarsi alla bestiola, ma qualcuno gliela spaventa e fa volar via. Roberto si volta infuriato e vede una ragazza dagli occhi neri e grandi e dal portamento signorile. «Come ti chiami?» le chiede seccato. «Elli», risponde la ragazza. «Elli?... Ma che razza di nome è?» «Greco». «Ah, greco... Come si dice in greco fame?». La ragazza si allontana senza rispondere²⁰³.

Lo stesso episodio della mancata cattura del merlo, giustificata dall'inenarrabile appetito, è rievocato oralmente da Guerra in un'altra sede, in cui il tentativo di cattura è attribuito però a Erio Tognacci.

²⁰² *Makaroni CSC*, p. 8.

²⁰³ *Makaroni AMNC*, p. 8.

In Germania c'era una fame da morire, una fame che si vedeva per la strada. C'era una neve tremenda e io un giorno vedo un mio paesano che si chiama Erio Tognacci che sdraiato sulla neve inseguiva un merlo con una fionda. Io resto in silenzio e lo vedo che striscia. Il merlo arriva a venti metri ma sbaglia il colpo, e gli dico "Hai sbagliato", e lui si gira tutto arrabbiato²⁰⁴.

Per quanto riguarda il rapporto tra Roberto e Jeannette, il loro primo contatto fisico avviene nella medesima circostanza in tutti i soggetti, ossia in seguito alla punizione del carceriere di far correre nude le prigioniere e dopo l'atto di solidarietà di Roberto, il quale dà le spalle alle donne per non dare soddisfazione al sadico ufficiale delle SS.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMA</i>
Il sergente fa rompere le righe. Le donne si rimettono le vesti. Roberto si volta e incontra lo sguardo di Jeannette che lo fissa ammirata per il gesto che ha fatto. Gli va incontro e i due si abbracciano in mezzo alla commozione generale. Ma immediatamente alcuni fischi acuti ristabilizzano l'ordine ²⁰⁵ .	Appena è scomparso il sergente fa rompere le righe. Roberto nel muoversi incontra lo sguardo di Jeannette che lo fissa ammirata. Le va incontro, già rivestita e appoggiata alla parete della sua baracca. Le va incontro e i due si abbracciano in mezzo alla confusione dei prigionieri che si avviano alle baracche. Ma immediatamente alcuni fischi acuti li costringono a separarsi ²⁰⁶ .

Comune a tutte le versioni è anche il primo incontro tra Roberto e Jolanda. La giovane attira la sua attenzione mentre è intento a mangiare una patata e lo esorta a lanciargliela di nascosto. Dal passaggio che segue è evidente la sua rassegnazione e la sua volontà a sopravvivere ad ogni costo.

²⁰⁴ Intervista a Tonino Guerra per il programma radiofonico *Il grano in erba*, in <https://www.teche.rai.it/2016/03/tonino-guerra-unavventura-chiamata-vita/>.

²⁰⁵ *Makaroni CSC*, p. 12.

²⁰⁶ *Makaroni AMA*, pp. 21-22.

Alza gli occhi e vede, appoggiata alla parete dell'altra baracca, una ragazza bionda, con un grembiule nero rattoppato fino all'inverosimile. La ragazza, con segni evidenti, fa capire che vorrebbe un pezzo di patata. Roberto sta per voltarsi da un'altra parte, ma la ragazza alza le sottane e gli mostra le cosce. Due cosce lunghe e bianche, che hanno qualcosa di assurdo in quel momento. E siccome Roberto, stupito, continua a guardarsi senza decidersi ad accontentarla, la donna si scopre anche i seni: piccoli, bianchi anch'essi come se fossero privi di vita²⁰⁷.

La mattina dopo, mentre con altri prigionieri riversa due cadaveri all'interno di una fossa, il protagonista scorge di nuovo Jolanda intenta a mostrare le cosce a un soldato tedesco in cambio una sigaretta. Il carattere solo apparentemente sfrontato della giovane si manifesta anche in seguito alla suddetta decisione del comandante del lager di far correre senza vestiti le prigioniere.

Per punizione l'ufficiale ha fatto spogliare tutte le donne e adesso ordina che, così nude, sfilino davanti agli uomini. Alcune, come Jolanda, la ragazza che mostrava i seni e le cosce, camminano ostentando l'indifferenza spudorata delle "musulmane", cioè delle prigioniere ormai completamente abbruttite. Ma altre hanno il viso irrigidito della vergogna, gli occhi fissi nel vuoto e pieni di lacrime. Tra queste Jeannette. Vedendola, Roberto di scatto fa dietro front e si mette sull'attenti, imitato da tutti gli altri²⁰⁸.

La vicenda di Jolanda si intreccia – nelle sole versioni di Ferrara e Torino – con quella di un giovane soldato tedesco di nome Franz, precedentemente menzionato, il quale fa la sua comparsa subito dopo aver ucciso l'ufficiale delle SS. I protagonisti si trovano all'ingresso del paese fuori dal lager, subito dopo l'episodio dell'assalto al treno merci. Alcuni passaggi delle stesure di Ferrara e Torino gettano luce sulla natura di entrambi i personaggi.

Il comandante del gruppo, un uomo sulla quarantina dal viso disfatto e trasfigurato, ordina a un soldato di dare il colpo di grazia all'ufficiale agonizzante. [...] La detonazione secca e violenta fa sobbalzare Jolanda che ha seguito con gli occhi

²⁰⁷ Makaroni CSC, p. 4.

²⁰⁸ Makaroni AMA, pp. 19-20.

terrorizzati la raccapricciante scena. Il grido soffocato della ragazza fa voltare verso di lei il viso impolverato e disperato del soldato, il quale vedendola ha come un moto di meraviglia e si muove verso di lei con passi fantomatici²⁰⁹.

Proseguendo nella lettura delle due stesure emerge una descrizione del passato legame tra Franz e Jolanda. I due intrattenevano infatti una relazione sentimentale, bruscamente interrotta per la chiamata alle armi dell'uomo: «Lei e Franz, così si chiama il soldato, erano venuti in Germania insieme. Dovevano sposarsi. Per questo l'aveva seguito. Poi per mille difficoltà lui era dovuto tornare al fronte e lei era finita nei campi di concentramento. Ora non lo ama più. Ha paura di tutti i tedeschi e anche di lui»²¹⁰.

Il soggetto ferrarese continua con la vicenda, che vede di fatto Franz rendersi conto di tutto l'orrore procurato e chiedere scusa a Jolanda.

Soltanto adesso Franz si accorge di avere ancora la rivoltella in mano e la scaraventa lontano da sé, in mezzo al cortile. Poi si avvicina a Jolanda, la supplica di perdonarlo, di perdonare lui, non la Germania. Sono entrambi vittime di cose più grandi di loro. Ma Jolanda non riesce a staccare Franz da tutto il resto dei tedeschi²¹¹.

Come si vedrà con l'analisi degli eventi di *Makaroni*, la figura marginale di Franz ritornerà in altre occasioni nelle versioni di Ferrara e di Torino. La prima è subito successiva alla già citata espropriazione della villetta da parte di Roberto e Jeannette. La legittima proprietaria, disperata, chiama un soldato tedesco affinché intervenga e faccia giustizia. Questi, nient'altri che Franz, entra nella camera da letto, si toglie la divisa, indossa abiti civili trovati in un armadio e va via in silenzio, evidentemente deciso a chiudere ogni rapporto con la vita militare e con tutte le infamie viste e compiute. Le altre occasioni in cui Franz compare ruotano attorno agli infruttuosi tentativi di riconquistare la fiducia dell'amata Jolanda.

Si può supporre che la sua figura sia la rielaborazione di un soldato realmente conosciuto da Guerra, se si pensa che già nel 1948 era uscito, su «La fiera letteraria», un suo racconto intitolato *Il cacciatore Franz Weber*²¹²: la storia è quella di un soldato tedesco di nome

²⁰⁹ Ivi, pp. 30-31.

²¹⁰ *Makaroni* AMA, p. 32.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Tonino Guerra, *Il cacciatore Franz Weber*, «La Fiera Letteraria», a. III, n. 40, 26 dicembre 1948, p. 3.

Franz, reduce dalla campagna di Russia, il quale viene trasferito nei pressi di Rimini e assegnato a un reparto guardiacoste sull'Adriatico, per intercettare eventuali interventi degli Alleati. L'appellativo nel titolo, legato alla professione di cacciatore, si riferisce alla sua volontà di sparare ai gabbiani come passatempo (richiamando forse anche l'episodio della mancata cattura del merlo). A testimonianza dell'incessante rimodulazione della memoria, Guerra menziona questo personaggio anche nel romanzo *L'uomo parallelo*.

Si chiamava Franz. Era un soldato tedesco che nel quarantaquattro presidiava questa spiaggia e tutte le mattine faceva cinque chilometri a piedi camminando vicino all'acqua. [...] E ogni mattina Franz faceva un giro di ispezione sulla spiaggia per vedere se c'erano impronte lasciate da gente che sbarcava di notte, specialmente americani e inglesi, che venivano da queste parti per mettere ordine tra i partigiani²¹³.

L'unica figura totalmente negativa di *Makaroni* è il più volte menzionato ufficiale delle SS, ucciso con un colpo di rivoltella proprio dall'ex compagno di Jolanda. Uno dei primi eventi nel soggetto vede tutti i prigionieri radunati nel piazzale del lager per una sua comunicazione, in occasione della quale li mette al corrente di aver subito il furto del proprio orologio da polso. Come visto in precedenza, solo nella versione ferrarese l'ufficiale ricorre a Jeannette per la traduzione dal tedesco all'italiano; nelle altre tre si affida a un sergente per diramare le sue sadiche intenzioni.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>Makaroni AMA</i>
Davanti a loro, con a fianco alcuni militari tedeschi, viene a disporsi l'ufficiale delle S.S. Questi, evidentemente, è il comandante del lager. Soltanto adesso distinguiamo che ha un braccio mutilato. Il giovane ufficiale comincia a parlare. C'è silenzio tutt'attorno. Si odono in lontananza gli scoppi del fronte, mentre	Davanti a loro, con a fianco alcuni militari tedeschi, viene a disporsi l'ufficiale delle S.S. Questi, evidentemente, è il comandante del lager. Soltanto adesso distinguiamo che ha un braccio mutilato. Si odono in lontananza gli scoppi del fronte, mentre sui reticolati che circondano il campo stanno a guardare alcuni corvi.

²¹³ Tonino Guerra, *L'uomo parallelo*, cit., p. 109.

sui reticolati che circondano il campo stanno a guardare alcuni corvi. L'ufficiale dice di essere stato derubato dell'orologio. Parla tedesco e un sergente traduce via via. I prigionieri lo guardano sbalorditi. Poi si guardano tra loro. L'orologio? Sembra a tutti incredibile pensare a un orologio in questo momento di completa disfatta²¹⁴.

L'ufficiale dice di essere stato derubato dell'orologio, e desidera che il ladro si costituisca immediatamente. Il sergente traduce. I prigionieri si guardano sbalorditi. L'orologio? Sembra a tutti assurdo pensare a un orologio in un momento come quello²¹⁵.

Come emerso dalla descrizione di Alvaro nella versione torinese del soggetto²¹⁶, i carcerieri del lager distribuiscono ai prigionieri, come alimento principale, delle foglie di cavolo. La vicenda della ripartizione di questo cibo tra i prigionieri si ritrova: nei quattro soggetti esaminati; nel romanzo *L'equilibrio*; nel suddetto volume *Aufbruch in Troisdorf*.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>L'equilibrio</i>	<i>Aufbruch in Troisdorf</i>
Finalmente compare una guardia con dei grandi cavoli tra le braccia. Si mette davanti al gruppo e, staccando una foglia dopo l'altra, la getta in mezzo ai prigionieri che si tuffano disperatamente l'uno addosso all'altro nella speranza di afferrarne qualcuna. Alla fine della rissa uno rimane a terra esanime. Due prigionieri lo prendono per le gambe e lo	A proposito di cavoli io non dimenticherò mai il cavolo che quella sera il comandante del lager (un giovane delle S.S. sui sedici anni) teneva in braccio come se fosse un bambino in fasce. Un cavolo di tipo azzurrino con grandi foglie contorte. Erano tutti così i cavoli che teneva in braccio ogni sera e ogni mattina. Con l'altro braccio, quello che invece della mano aveva l'uncino di	Fino ad allora – come se delle mani ci avessero preso per i colletti delle giacche – ci siamo buttati fuori da questo inferno, fuori davanti al campo, dove ogni giorno mangiavano le foglie del cavolo cappuccio che i giovanissimi soldati tedeschi strappavano una ad una, come se stessero

²¹⁴ *Makaroni CSC*, p. 5.

²¹⁵ *Makaroni AMA*, pp. 6-7.

²¹⁶ *Makaroni AMNC*, p. 9.

trascinano via, verso la fossa dietro ai gabinetti ²¹⁷ .	ferro, staccava le foglie una alla volta e le consegnava ai prigionieri che erano in fila nello spiazzo davanti alla baracca. L'uncino s'infilava nella parte bassa della foglia dov'è più solida, vicino al gambo. Con uno strappo staccava la foglia e la consegnava a uno di noi ²¹⁸ .	defogliando delle grandi rose ²¹⁹ .
---	--	--

Anche nel diario di Strocchi, a riprova della sua reale esistenza, si riscontra la presenza della medesima perversa figura del carceriere: «Uno di questi, un giovane mutilato di un braccio, un disgraziato d'animo cattivo e nazista arrabbiatissimo»²²⁰.

In tutte le versioni combacia la prima dimostrazione di vero e proprio sadismo da parte dell'ufficiale delle SS il quale, come punizione per l'apparente furto subito, ogni notte entra nella baracca degli uomini sparando dei colpi di rivoltella nel buio, alla cieca, uccidendo e allo stesso tempo creando un clima di puro terrore fra i prigionieri. Sia la somministrazione di foglie di cavolo sia l'indicibile punizione inferta ai prigionieri ritornano nuovamente ne *L'equilibrio*. Si veda il seguente confronto tra il romanzo e un brano del soggetto ferrarese.

<i>Makaroni CSC</i>	<i>L'equilibrio</i>
Poi quando la calma e la spossatezza sembra che facciano precipitare tutti nel sonno, si spalanca di colpo la porta e appare nel vano della porta la sagoma nera dell'ufficiale. Il tedesco ha qualcosa in mano che luccica: la	Doveva saltare fuori il prigioniero che aveva rubato l'orologio al comandante del campo, quel giovane di sedici anni che aveva l'uncino invece della mano destra. Ogni notte, all'ora che pareva a lui, nove, dieci, mezzanotte, l'ufficiale

²¹⁷ Makaroni CSC, p. 9.

²¹⁸ Tonino Guerra, *L'equilibrio*, cit., p. 31.

²¹⁹ Tonino Guerra, Roland Günter, *Aufbruch in Troisdorf*, cit., p. 49.

²²⁰ Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, cit., p. 124.

rivoltella. Nessuno ha la forza di muoversi. L'ufficiale spara tre colpi a caso dentro lo stanzone buio, poi richiude la porta alle sue spalle e se ne va²²¹.

sarebbe entrato nella baracca e avrebbe sparato tre colpi al buio. Tre colpi di rivoltella. A cominciare da quella notte lì²²².

Ennesima testimonianza del sadismo dell'ufficiale nazista è riscontrabile nella poesia di Guerra *Il sogno*, all'interno della quale emerge la preponderante portata orrorifica dell'esperienza, a propria volta ricollocata in una dimensione onirica.

Il sogno

Ho sognato di essere in una tradotta
che andavo in Germania deportato.
I capi stazione davano via al treno
coi bicchierotti pieni di birra e schiuma.
Mi hanno tirato su nel buio per la visiera chè
dovevo andare al processo nell'ultimo vagone,
e siamo passati nel borgo di Sant'Andrea
pieno di gente vestita da tedeschi
coi pennelli da barba attorno il cappello.
Ecco il comandante in un letto di ferro
coi riccioli come antenne di farfalle.
Ha detto qualcosa poi ha caricato la sveglia:
Un manico d'ombrello diventa una maniglia
e la maniglia una vecchia rivoltella.
– Mi raccomando, non abbia a sparare!
nemmeno a dirlo quello tocca lo scatto.
e patapum – ma dico è diventato matto?
Adesso mi ha ucciso! – E mi sono svegliato²²³.

La poesia citata è la rappresentazione di un conturbante episodio onirico. Dopo un inizio disteso, con i capistazione che brindano con della birra, Guerra appone un controcanto

²²¹ Makaroni CSC, p. 7.

²²² Tonino Guerra, *L'equilibrio*, cit., p. 32.

²²³ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., pp. 32-33.

mirato, con la vittima che, dopo aver subito un processo nell'ultimo vagone, viene condannata a morte. Prima dell'incubo finale sono ravvisabili nella composizione oggetti pronti a mutare non appena impugnati, interpretabili come possibili evocazioni dell'incertezza, del pericolo e della mutevolezza degli eventi bellici.

Tornando all'ufficiale delle SS, la riproposizione della sua morte viene declinata in modi diversi. Una volta giunti in paese, gli ex prigionieri si aggirano per le vie assistendo alla resa dei tedeschi, simboleggiata da lenzuoli bianchi appesi alle finestre. All'improvviso riappare il comandante nazista che ordina a tutti di rimuoverli ma ciascuno dei protagonisti riesce fortunatamente a fuggire e a nascondersi. Come visto nelle versioni di Ferrara e Torino, dopo essere stato raggiunto da una raffica di mitra, è Franz a dargli il colpo di grazia. Nelle versioni romane, non figurando il personaggio di Franz, il carceriere muore in seguito alla sola raffica di mitra, proveniente sempre da un piccolo e amorfo reparto di soldati tedeschi in ritirata, ormai sfiniti.

L'ufficiale delle S.S., vedendoli, corre loro incontro. Vorrebbe disporli per una valida difesa della cittadina. Ma i soldati non sembrano neppure ascoltarlo. Allora l'ufficiale li insulta, mostra il suo braccio monco, parla della grande Germania. Ma sono parole di un folle, le sue, che muovono soltanto la pietà. E difatti c'è qualcosa di pietoso nella scarica di mitra che lo colpisce in pieno petto: non si sa nemmeno chi abbia avuto la forza di sparare un'ultima volta. L'ufficiale rotola a terra. I soldati, passandogli accanto, lo coprono di armi e di divise militari che si tolgono di dosso. Poi anche questo povero plotone in brandelli si allontana, oltre il paese²²⁴.

Nel romanzo *L'equilibrio* si trova un'altra rielaborazione della morte dell'ufficiale delle SS, il quale decide di suicidarsi prima dell'arrivo degli americani: «L'ufficiale tedesco si era impiccato con una cinta di cuoio. [...] Poi, ma non subito, qualcuno scoprì che al polso del braccio sinistro aveva il suo orologio. Capimmo che nessuno glielo aveva rubato»²²⁵. I personaggi principali di *Makaroni* rappresentano quindi, ognuno a proprio modo, diversi modelli psicologici, messi a dura prova nelle due condizioni principali: la prigionia e la libertà. Come visto, il racconto si sofferma in particolar modo sui comportamenti, con il preciso scopo di individuare i sintomi di un malessere sociale ma anche i cambiamenti

²²⁴ *Makaroni* CSC, p. 17.

²²⁵ Tonino Guerra, *L'equilibrio*, cit., p. 94.

psicologici, sentimentali e morali. Alla luce di questa serie di comparazioni tra *Makaroni* e altre produzioni di Guerra, è possibile fare un'ulteriore considerazione dal punto di vista contenutistico. Nelle sue opere risultano pressoché assenti dettagli macabri legati agli orrori della prigionia; tutt'al più sono stati riscontrati riferimenti mirati a determinate situazioni nelle quali si può solo desumere la gravità degli eventi. Ciò vale anche per alcuni componimenti poetici presenti ne *I scarabócc*: si veda ad esempio il caso della poesia *La tradotta*, nella quale è presente un treno che di notte conduce i soldati verso la guerra.

La tradotta

Viaggia tradotta, la notte è profonda
passa la valle trapassa i burroni
senti i soldati russar nei vagoni
chi giù per terra, chi sopra una sponda.
Viaggia tradotta, la notte è profonda.
Una borraccia dondola sopra la testa
d'un povero soldato che nel sonno s'accomoda;
zitta chitarra, non far baraonda,
lascia che dorma ché domani fa festa.
Una borraccia dondola sopra la testa.
E lui che sogna già la contrada,
le camere vecchie con le mele cotogne,
ma i tuoi vagoni non arrivano il sogno
povera tradotta sei ancora per strada.
E lui che sogna già la contrada.
Viaggia tradotta, la notte è profonda
passa la valle trapassa i burroni
senti i soldati russar nei vagoni
chi giù per terra, chi sopra una sponda.
Viaggia tradotta, la notte è profonda²²⁶.

²²⁶ Tonino Guerra, *I scarabócc*, cit., pp. 14-15.

Il componimento si basa su uno spiccato senso di nostalgia per i luoghi e i sapori; allo stesso tempo, si tratta di un tentativo di esternare il senso di smarrimento e di incertezza verso la propria sorte. Le immagini elegiache che si susseguono alimentano la speranza e il desiderio di un ritorno al proprio paese natio, sentimenti che appartengono in particolar modo al personaggio di Erio. Sia in questa sia nella citata poesia *Il sogno* affiorano elementi ricorrenti: i soldati, l'ambientazione legata al convoglio militare e, non per ultima, la dimensione onirica, quasi a voler esorcizzare un trauma logorante. Tale volontà passa proprio attraverso la riproposizione di ricordi nelle sue opere, fra tutte *Makaroni*.

Più che sui fatti e sulla mera ricostruzione cronachistica di eventi, nel film analizzato è infatti predominante la ricerca sull'individuo, sul suo comportamento, sulle sue relazioni con gli altri e, soprattutto, sul suo rapporto conflittuale con la società. Nel finale, tutti i protagonisti prendono coscienza di loro stessi rispetto al contesto in cui si trovano ad agire, sia esso di prigionia, anarchia o di ritorno alla normalità.

Da un punto di vista stilistico e formale le versioni del soggetto presentano una natura sicuramente più narrativa e poetica che tout court cinematografica. Se si considera invece l'aspetto puramente contenutistico, è chiara una certa lontananza dagli elementi di drammatizzazione concettuale tipica dei film successivi realizzati con Antonioni²²⁷. Tuttavia *Makaroni* potrebbe essere definito come una sorta di banco di prova per Guerra per i lungometraggi successivi, tappa fondamentale per un avvicinamento al racconto moderno basato sulla sperimentazione, sulla scia di una emergente tendenza al rinnovamento letterario che si registra sia in Italia – da Alberto Moravia a Ottiero Ottieri, da Paolo Volponi a Italo Calvino – ma anche in Europa, se si pensa all'*école du regard*. Attorno a quest'ultima propensione si registrano infatti esperienze narrative che si discostano dalla mera riformulazione di vicende tradizionali e di forme naturalistiche, per tendere invece alla rappresentazione della realtà così come si presenta, nonché sull'individuo e sulla sua soggettività nel contesto della società industriale e tecnologica. La menzione allo sguardo, nella definizione francese, è motivata proprio dall'osservazione scrupolosa della realtà e delle conseguenze di tale azione

²²⁷ Cfr. Giacomo Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, in Mariapia Comand, (a cura di), *Sulla carta. Storia e Storie della sceneggiatura in Italia*, cit., pp. 163-191.

sull'individuo²²⁸. Da un universo a lui vicino, Guerra si avvia dunque con Antonioni verso la rappresentazione di personaggi disagiati e alterati, resi sulla pagina attraverso una scrittura più asettica incasellandoli in dinamiche tipicamente borghesi, considerabili quest'ultime come mero pretesto per riflettere sulle potenzialità della scrittura cinematografica nonché sul nuovo linguaggio a cui Guerra sta approdando.

²²⁸ Per approfondimenti sulla cosiddetta “scuola dello sguardo” cfr. Alain Robbe-Grillet, *Il nouveau roman*, Milano, Sugar, 1965; Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

Capitolo quarto

Il consolidamento del metodo. Il lavoro per *L'eclisse* (1962) dall'inchiesta alla sceneggiatura

4.1 Elementi per un'indagine sulla collaborazione Guerra-Antonioni

Tra il 1958 e il 1961, in seguito alla mancata realizzazione di *Makaroni*, Guerra e Antonioni si ritrovano a collaborare alle sceneggiature de *L'avventura* e de *La notte* prima di approdare alla fase creativa de *L'eclisse*, a cavallo tra il 1961 e il 1962. Proprio a partire da *L'avventura* è possibile evidenziare in Guerra un certo allontanamento dai temi affrontati nelle collaborazioni cinematografiche precedenti: si pensi a lavori come *Nasce un campione*, *Un ettaro di cielo*, *Uomini e lupi* e *La strada lunga un anno*, escludendo un primo avvicinamento a tematiche più tipicamente borghesi con *La garçonne*. Quella di Guerra non va intesa come una drastica inversione di marcia dal mondo contadino a quello borghese: insieme ad Antonioni, almeno nelle pellicole della prima metà degli anni Sessanta, affronta in particolar modo le modalità con le quali inquietudini e turbamenti si diffondono e si radicano nell'individuo, quelli che Tassone ha definito come «l'ignoto morale dell'uomo»¹.

La collaborazione col regista di Ferrara consente al poeta di Santarcangelo di scandagliare la crisi del soggetto grazie a un mirato lavoro sulla psicologia dei personaggi e sui fenomeni che in quegli anni si ripercuotono sulla società². È possibile affermare in via preliminare che, nella tetralogia che va da *L'avventura* a *Il deserto rosso*, Guerra e Antonioni abbiano sia isolato e individuato temi e problematiche ricorrenti nella società sia scandagliato le alterazioni provocate dalla modernità e dalla mercificazione, che

¹ Intervista di Aldo Tassone a Michelangelo Antonioni, «Il Mondo», 13 febbraio 1975, p. 16.

² Per un approfondimento sulla questione si rimanda ai due seguenti studi: Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli, 1996; Giuseppe Lupo, *Gli anni del nostro incanto*, Venezia, Marsilio, 2017.

instillano nei personaggi un senso di precarietà e di distaccamento dalla comunità intesa come corpo sociale³.

La volontà di analizzare proprio il caso de *L'eclisse* è stata dettata, in primo luogo, dalla tipologia di fonti archivistiche individuate nell'archivio ferrarese del regista, all'interno del quale sono stati indagati documenti direttamente riconducibili alla penna di Guerra. Se la volontà di rintracciare il suo contributo "autobiografico" in *Makaroni* si è avvalsa di comparazioni e accostamenti con differenti sue opere letterarie e cinematografiche, per lo studio de *L'eclisse* occorrerà analizzare materiali d'archivio eterogenei appartenenti non solo allo sceneggiatore ma anche ad Antonioni⁴. In particolare, ci si propone di addentrarsi nella rimodulazione e riformulazione nel film della realtà tratteggiata in precedenza da Guerra, partendo dallo studio di alcune sue inchieste preliminari. Questa tipologia di fonti – che Pierre-Marc de Biasi definisce non a caso «documenti di genesi»⁵, capaci di riflettere la strutturazione di una scrittura allo stato nascente – si sono rivelate imprescindibili per l'indagine filologica attuata, incentrata proprio sulla fase creativa del film. Al centro il tentativo di portare alla luce l'effettivo contributo dello sceneggiatore romagnolo, dalla raccolta delle informazioni alla stesura delle diverse varianti dello script: la sceneggiatura tout court intesa, oltre a contenere le idee di sviluppo narrativo e tecnico del film, può presentare infatti elementi capaci di ricondurci alle fonti di ispirazione degli autori. Questi elementi, molto spesso, differiscono dal prodotto filmico finito, ponendo ulteriori interrogativi sui personaggi e sui loro comportamenti, sul contesto e sulle relative caratteristiche ambientali.

³ Il discorso sulla tetralogia è stato affrontato in maniera approfondita proprio da Chatman, il quale compie un'approfondita analisi sulle similitudini tematiche, strutturali e basate sui personaggi tra i quattro film. Si veda a tal proposito Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, cit., pp. 51-135. Si legga in merito anche il saggio di Guy Di Méo, *Espace acteur et «drame paysager»: le cinéma de Michelangelo Antonioni. Space as an actor and "landscape drama": Michelangelo Antonioni's cinema*, «Annales de géographie», n. 695-696, 2014, pp. 605-625. Per un punto di vista sull'argomento incentrato sui sentimenti dei personaggi per il regista ferrarese, si rimanda a Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti. Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e nero», a. XXII, n. 2-3, febbraio-marzo 1961, pp. 69-95. Sul raggruppamento dei quattro film, a proposito de *L'avventura*, così il catalogo Bolaffi: «É il primo film della maturità di Antonioni, la prima opera di una tetralogia [...] che ha come tema la desolazione interiore dell'uomo contemporaneo, l'incomunicabilità tra gli uomini e l'alienazione dell'individuo in una società meccanizzata», Ornella Levi (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945/1955*, vol. 1, Torino, Bolaffi Editore, 1977, p. 156.

⁴ Ci si propone dunque di aggiungere un ennesimo tassello a una letteratura già vasta sul film. Per uno sguardo esauriente su questa e sulle altre produzioni filmiche del ferrarese si rimanda alle rispettive sezioni bibliografiche presenti in: Carlo Di Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964; Ted Perry, René Prieto, *Michelangelo Antonioni: A guide to references and resources*, Boston, G.K. Hall, 1986; Sam Rohdie, *Michelangelo Antonioni*, London, British Film Institute, 1990.

⁵ Pierre-Marc de Biasi, *La genetica testuale*, Torino, Aracne, 2014, p. 16.

Come si vedrà, già nel 1962 Aristarco cerca di fare chiarezza sull'apporto di Guerra all'interno dei film diretti da Antonioni, evidenziando gli elementi di ricerca di nuovi linguaggi e di nuove strutture. Si ribadisce che nello stesso periodo il romagnolo stava collaborando anche a due script di Petri: *L'assassino* (1961) e *I giorni contati* (1962). Il primo, lungometraggio d'esordio del regista romano, potrebbe essere definito come un giallo psicologico incentrato sulla figura di Alfredo, un giovane antiquario accusato ingiustamente di omicidio. L'indagine nei suoi confronti mette in luce non solo paure e inquietudini appartenenti al protagonista ma suggerisce considerazioni sul dramma umano e morale dell'individuo e della società dei primi anni Sessanta. Per quanto riguarda il secondo titolo, è maggiormente ravvisabile e plausibile un punto d'incontro con i pressoché coevi film di Antonioni, come riscontrato appunto da Aristarco.

In un momento in cui parla sempre più di "film d'autore" – e spesso a sproposito, dimenticando del resto la natura stessa del cinema – si dovrebbe tener conto del contributo che, a esempio, Tonino Guerra ha portato e porta ai film di Antonioni. Che questo contributo sia qui rilevante non c'è dubbio, e così pure in altri casi (si veda il recente *I giorni contati* di Petri)⁶.

Un altro critico che rintracciò un parallelismo tra quest'opera di Petri e *L'eclisse* fu Tullio Kezich che, all'uscita del film di Antonioni, attribuì proprio alla presenza di Guerra questa affinità, elogiandolo come sceneggiatore e innalzandolo addirittura al di sopra del regista romano, per quanto riguarda appunto il caso de *I giorni contati*.

Il cordone ombelicale che lega Petri ad Antonioni si chiama Tonino Guerra, scrittore molto fine a mezza via fra una decantata realtà provinciale e i più sottili veleni della letteratura d'oggi, sceneggiatore personalissimo, acuto "gagman" intellettuale. Nell'*Eclisse alla amatriciana* la pietanza appartiene senza dubbio a Guerra, il condimento a Petri⁷.

⁶ Guido Aristarco, *L'universo senza qualità*, «Cinema nuovo», a. XI, n. 157, maggio-giugno 1962, p. 198.

⁷ Tullio Kezich, *I giorni contati*, «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», a. XXIII, n. 5, maggio 1962, p. 64. Cfr. Edoardo Bruno, *L'eclisse dei giorni contati*, «Filmcritica», a. XIII, n. 119, aprile 1962, pp. 154-156.

Kezich utilizza l'appellativo «Eclisse all'amatriciana» ponendo l'accento su una maggior maestria di Antonioni – rispetto a Petri – nell'avvicinarsi a una dimensione astratta, dalla quale emergono i problemi esistenziali dell'uomo nella società moderna. *I giorni contati* racconta la vicenda di Cesare, un idraulico cinquantenne che, a seguito dell'improvvisa dipartita di un coetaneo, prende coscienza della precarietà della vita, decidendo di porre fine alla propria routine e di godersi gli ultimi anni di vita. Di episodio in episodio, tra incontri e diatribe, le illusioni per Cesare sono però destinate a infrangersi. Si potrebbe affermare che il nucleo del film sia costruito su una serie di meditazioni intorno alla condizione umana, proprio come nei film di Antonioni, comunanza riscontrata ad esempio da Adelio Ferrero: «Ne *I giorni contati*, scritto in collaborazione con Tonino Guerra, sceneggiatore dei film di Antonioni, Petri propone e descrive una “situazione” di frattura nella vita di un uomo»⁸. Anche Aggeo Savioli riscontra un'analogia tematica tra *I giorni contati* e i film del regista ferrarese, partendo dalla figura del protagonista nel film di Petri e accennando alla questione esistenziale in Antonioni.

La figura dell'anziano idraulico che scopre, quasi d'improvviso, l'incombere della morte nella vita di tutti i gironi e tenta di combatterne la crescente ossessione, in un vuoto esistenziale pur affollato di presenze (talora affettuose, più spesso sinistre), resta memorabile fra quelle generate, negli anni cinquanta-sessanta, da affini riflessioni sui grandi dilemmi dell'uomo (si pensi soltanto al cinema di Antonioni)⁹.

Prima di affrontare la relazione professionale tra Guerra e Antonioni e di ripercorrere la fase creativa del film in oggetto, occorre esplorare in primo luogo il rapporto tra il regista di Ferrara e la sceneggiatura, così come il rapporto con la fase creativa. Il primo esauriente contributo di Antonioni sulle proprie sceneggiature risale al 1964 quando, per i tipi di Einaudi, esce la *Prefazione* alla raccolta di copioni *Sei film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*¹⁰. Fatta eccezione per *Le amiche* (1955) e *La notte* (1961), quattro degli script ivi presenti erano già stati pubblicati in precedenza

⁸ Adelio Ferrero, *Da L'avventura a L'eclisse: la “presenza” di Antonioni nel cinema italiano*, «Cinestudio. Quaderni del Circolo Monzese del Cinema», n. 5, novembre 1962, p. 14.

⁹ Aggeo Savioli, *I trent'anni di Elio Petri*, «Bianco & nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema», a. XLIV, n. 4, ottobre-dicembre 1983, pp. 44-46.

¹⁰ Michelangelo Antonioni, *Prefazione*, in Id., *Sei film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964, pp. IX-XVIII.

dall'editore bolognese Cappelli nella collana "Dal soggetto al film", diretta da Renzo Renzi¹¹. Per la pubblicazione di *Sei film*, Antonioni compie un'operazione di riscrittura delle sceneggiature consistente perlopiù nella rimozione di riferimenti tecnici, allo scopo di orientare l'opera verso una forma più vicina a un testo letterario. In un contributo uscito nel 1965, il regista rimarca la predominanza della fase realizzativa su quella creativa, denigrando l'oggetto-sceneggiatura proprio per la sua natura mutevole.

Per me una sceneggiatura non è mai definitiva. Sono note di regia, nient'altro. Niente indicazioni tecniche come una volta: primo piano, piano medio, campo lungo, carrellata, panoramica... La posizione della cinepresa, la scelta degli obbiettivi, i movimenti della macchina, sono elementi che riguardano le riprese, non la sceneggiatura. Lo stesso vale per i dialoghi. Per rendermi conto se sono buoni o meno ho bisogno di ascoltarli dagli attori, dai personaggi, nell'atmosfera della scena¹².

Il ritorno sui copioni e la scrittura della prefazione spingono Antonioni a ripensare la propria professione, i propri film e la loro relativa genesi. Tinazzi definisce il contributo prefazionale come «un lungo saggio, con dichiarazioni di poetica e considerazioni sul proprio linguaggio, e più ancora sulla natura della riproduzione e dell'immagine e il suo "mistero"»¹³. Ciò su cui ci preme riflettere in questa sede è tuttavia l'oggetto-sceneggiatura e la considerazione di Antonioni del ruolo dei co-sceneggiatori. Un punto di partenza è sicuramente il titolo della raccolta, *Sei film* al posto di quello che sarebbe stato forse più coerente, ossia *Sei sceneggiature*. Si osservi inoltre che l'unica firma presente sulla copertina del volume è quella del regista, dettaglio che fa presupporre la paternità non solo relativa al film finito ma anche al copione. Nel 1976 anche Guerra si esprimerà sull'argomento, rivendicando il ruolo dello sceneggiatore nella pubblicazione dei copioni.

¹¹ Si tratta di: Michelangelo Antonioni, *Il grido*, a cura di Elio Bartolini, Bologna, Cappelli, 1957; Id., *L'avventura*, a cura di Tommaso Chiaretti, Bologna, Cappelli, 1960; Id., *L'eclisse*, a cura di John Francis Lane, Bologna, Cappelli, 1962; Id., *Il deserto rosso*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Cappelli, 1964.

¹² Michelangelo Antonioni, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, «Cinema 65», n. 100, novembre 1965, poi in Id., *Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2009, p. 130.

¹³ Giorgio Tinazzi, *Un regista in prestito: Michelangelo Antonioni*, in Denis Brotto, Attilio Motta (a cura di), *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, cit., p. 60.

Giustizia vorrebbe che sui titoli di testa si annunciasse *Una storia di..., realizzata da....*. Dobbiamo pretendere di più sullo sfruttamento della sceneggiatura. Per esempio, l'editore Cappelli fa male quando non mette il nome dello sceneggiatore sul frontespizio dei libri della sua collana sui film: quei libri sono fatti soprattutto di parole, commentata da alcuni fotogrammi¹⁴.

Nella prefazione Antonioni definisce i professionisti che hanno contribuito alla fase creativa come «collaboratori»¹⁵ e infatti, come sottolineato da Federico Vitella, il regista «concepiva infatti il lavoro di sceneggiatura come una mansione costituzionalmente collettiva»¹⁶. Il termine «collaboratore» potrebbe essere inteso come un'implicita auto-attribuzione dell'operato complessivo, come una totale assunzione di responsabilità nel completamento dei progetti in questione, minimizzando di fatto l'apporto degli altri sceneggiatori. Sempre nella *Prefazione*, il regista ridimensiona anche la natura stessa del copione, dichiarando che «un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte»¹⁷.

In un saggio che si propone di definire la sceneggiatura da un punto di vista teorico, Marzio Porro – dopo aver definito le sceneggiature «testi fondamentali per la filologia, la critica, la semiotica sul film, sul cinema, sugli autori»¹⁸ – pone l'attenzione proprio su *Sei film*. Relegati in corpo minimo, in un elenco posto in appendice – «status oscillante e, al limite, splendidamente marginalizzato»¹⁹ – sono riportati i nomi di coloro che hanno collaborato alla stesura delle sei sceneggiature pubblicate: Elio Bartolini, Suso Cecchi D'Amico, Alba de Céspedes, Ennio De Concini, Ennio Flaiano e Tonino Guerra. Anche Alessandro Blasetti pone l'accento sul successo dei film del regista ferrarese dovuta proprio ai differenti apporti da parte dei suoi collaboratori: «Antonioni, per esempio, non è affatto solo, ha i suoi collaboratori, che sono poi quelli che compongono Antonioni, che è tutto un prodotto di un certo modo di pensare, di ragionare, quindi non è che sia da

¹⁴ Giovanni Grazzini, *Il lamento degli sceneggiatori*, «Corriere della Sera», 28 luglio 1976, p. 3.

¹⁵ Michelangelo Antonioni, *Prefazione*, in Id., *Sei film*, cit., p. XVIII.

¹⁶ Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni: L'avventura*, cit., pp. 93-94.

¹⁷ Michelangelo Antonioni, *Prefazione*, in Id., *Sei film*, cit., p. XVIII.

¹⁸ Marzio Porro, *Le pagine morte, nota sulla sceneggiatura*, «Autografo», vol. 1, n. 3, 1984, p. 35.

¹⁹ Ivi, p. 27.

solo»²⁰. In tale ottica il “mito” dell’autore cederebbe il passo a un lavoro di impronta collettiva, basato su un incrocio di contributi, decisioni e suggestioni, come evidenziato anche da Mariapia Comand.

Il film, oltre a essere un’opera, è anche sintesi di esperienze: tra gli sceneggiatori, tra lo sceneggiatore e il regista, tra le esigenze artistiche e le necessità tecniche e commerciali, tra le proposte dei cineasti e le aspettative del pubblico, tra le ambizioni e le costrizioni, tra il canone e il suo sovvertimento, tra la tensione al rinnovamento, l’umore del presente e la tradizione del passato²¹.

Il tutt’altro che velato disprezzo per l’oggetto-sceneggiatura da parte di Antonioni è d’altronde, parzialmente, condiviso dallo stesso Guerra. Interrogato da Gianfranco Mingozzi nel 1964 – all’altezza dell’ideazione de *Il deserto rosso* – a proposito del modo di operare di Antonioni in fase di scrittura Guerra afferma che il ferrarese è per lui la forza propulsiva dei progetti, tale da condizionare e guidare il film in ogni sua fase: «La sceneggiatura è una cosa morta e Antonioni aumenta sempre, non c’è niente da fare. L’immagine di Antonioni è una cosa che va ancora al di là di tutti i significati nuovi del film sono attraverso queste immagini, non c’è niente da fare. Lui fa una differenza enorme»²².

Per affrontare la questione legata alla scrittura di Guerra con Antonioni vengono in soccorso varie testimonianze del ferrarese stesso. Una delle prime attestazioni risale al 1962, data in cui il regista afferma che la sceneggiatura è l’ultima cosa che fa e che essa ha luogo solo dopo un’approfondita discussione con i propri collaboratori e uno studio attento dei soggetti. Lo scopo è quello di costruire basi robuste di ciò che si intende realizzare. Antonioni aggiunge che l’oggetto-sceneggiatura è solo «un punto di partenza non un percorso fisso»²³, definendola come una mera «serie di appunti per il film»²⁴. Tre

²⁰ Alessandro Blasetti, *Film-inchiesta e cinema moderno*, «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», a. XXIII, n. 6, giugno 1962, p. 37.

²¹ Mariapia Comand, *Introduzione*, in Id., (a cura di), *Sulla carta. Storia e Storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006, pp. 14-15.

²² Testimonianza di Guerra nel documentario *Michelangelo Antonioni, storia di un autore* (1966) di Gianfranco Mingozzi, brano poi confluito nel documentario *3XTONINO* (2014) di Andreas Kassel (co-prod. Film i Väst e Andrea Guerra).

²³ Michelangelo Antonioni, *A proposito di erotismo*, «Playboy», novembre 1962, poi in Id., *Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 147.

²⁴ Ivi, p. 148.

anni dopo, nel 1965, Antonioni rimarca il fatto che la scrittura della sceneggiatura avviene sempre di suo pugno, in quanto «ogni volta che ho provato a far scrivere pezzi di sceneggiatura ad altri, il frutto di quel lavoro – anche se obiettivamente ottimo – mi era in qualche modo estraneo, si avvicinava a ciò che desideravo senza tuttavia mai coincidere»²⁵. Tuttavia il regista non esclude completamente le collaborazioni; rimarca anzi la funzionalità, in fase creativa, delle già citate divergenze tra sé stesso e i co-sceneggiatori.

Non scelgo secondo criteri di affinità, ho bisogno al contrario di essere circondato da persone molto diverse da me, con cui discutere animatamente, vivacemente. Si parla, si discute per mesi prima del film. Si parla di mille cose, qualche volta anche del film, ma non necessariamente. Quello che dico io rimbalza su di loro e ritorna a me trasformato in critica, in un commento, in un suggerimento. A un certo punto il film appare chiaramente. In quel momento, da solo, mi metto a scrivere la sceneggiatura²⁶.

Questa stima esigua, palesata a più riprese nei confronti dell'oggetto sceneggiatura, mal si lega alla pratica di pubblicare e divulgare i copioni dei suoi film, a partire da quello de *Il grido*, curato da Elio Bartolini. A proposito della tendenza a riscrivere i propri script per adattarli meglio alla lettura, è fondamentale chiamare in causa la collaborazione editoriale con i tipi bolognesi di Cappelli, occasione che gli permette tra l'altro di intrecciare – a partire dal 1955 – un rapporto professionale e personale con Renzo Renzi, curatore della collana “Dal soggetto al film”²⁷. Nell'archivio di quest'ultimo, conservato presso la Cineteca di Bologna, è presente un corposo carteggio con Antonioni²⁸. In una lettera manoscritta inviata a Renzi e inerente a *L'eclisse* – sprovvista di busta e data ma

²⁵ Michelangelo Antonioni, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, «Cinema 65», n. 100, novembre 1965, poi in Id., *Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 130.

²⁶ *Ibidem*, p. 130.

²⁷ Cfr. Renzo Renzi, *Una biografia impossibile*, in Carlo Di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 2002.

²⁸ Gli scambi vanno dal 19 dicembre 1950 al 5 febbraio 1974. Sono presenti: sessantasei lettere, sette telegrammi, un biglietto, cinquantotto buste, più varie raccomandate, fotografie e appunti. Cfr. <https://sol.unibo.it/SebinaOpac/resource/lettere-1950-gennaio-9-1951-maggio-4-bologna-a-michelangelo-antonioni/UBO2933448?pb=UBOCX>; <https://sol.unibo.it/SebinaOpac/resource/lettere-telegrammi-e-biglietto-1950-dicembre-19-1974-febbraio-6-roma-etc-a-renzo-renzi/UBO2933447?pb=UBOCX>.

sicuramente precedente al 10 maggio 1962²⁹ –, troviamo un esempio di variazione in vista della pubblicazione, a riprova della suddetta operazione di riscrittura.

C'è una correzione da fare nella sceneggiatura: una battuta. Nella scena dei cani, quando Vittoria e Marta scendono in strada dopo la chiacchierata in casa di quest'ultima, invece di:

VITTORIA: Dalle tue parti ci dev'essere una gran libertà. Etc.

Va corretta in:

VITTORIA: Forse laggiù si pensa meno alla felicità. Etc.

Mi raccomando, non dimenticare di correggere. L'altra battuta mi si è invecchiata in pochi mesi³⁰.

Tale esempio conferma l'idea di provvisorietà del supporto letterario per Antonioni, il quale è solito modificare, aggiungere o addirittura eliminare i dialoghi durante le riprese del film: «Una determinata battuta, detta contro un muro o detta contro lo sfondo di una strada, può cambiare di significato. Così come una battuta pronunciata da un personaggio di tre quarti o di faccia cambia il proprio valore; così come può cambiare il valore di una battuta se la macchina è tenuta alta o bassa»³¹.

Ponendo l'attenzione su Guerra sorgono molteplici domande circa il suo effettivo contributo nei processi creativi con Antonioni. Ad esempio, Riikka Pelo avanza alcune ipotesi inerenti al ruolo del romagnolo all'interno di due collaborazioni in particolare: quella con Antonioni ne *Il deserto rosso* e quella con Andrej Tarkovskij in *Nostalghia*. La studiosa finlandese si domanda – senza tuttavia trovare una risposta inoppugnabile – se il lavoro di Guerra si sia concentrato maggiormente sullo sviluppo della psicologia dei personaggi, sul contesto nel quale essi si muovono, sulla struttura della storia, sulla disposizione delle scene e degli eventi, oppure se l'attenzione sia stata direzionata piuttosto verso la traduzione in parole della pre-visualizzazione per immagini da parte del regista. In quest'ultimo caso, il ruolo dello sceneggiatore sarebbe limitato a quello di

²⁹ Nell'ultima pagina del volume viene riportata la seguente informazione: Finito di stampare il 10 maggio 1962 coi tipi delle Arti Grafiche Cappelli in Rocca San Casciano. Vd. Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit.

³⁰ Cineteca di Bologna, *Archivio Renzo Renzi. Corrispondenza*, Inventario: RCO 71, RCO 72, Collocazione: Renzi.Corr, ANTONIO MIC.

³¹ Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti. Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e nero», n. 22, febbraio-marzo 1961, pp. 77-78.

“verbalizzare” o “elaborare” intuizioni³². Infatti, come dichiara anche Gualtierio De Santi, «Guerra è lo sceneggiatore più idoneo nell’adattarsi, nel cogliere nella propria dimensione e nella propria memoria tutto l’armamentario emozionale e fantastico che convince il regista ad avventurarsi a propria volta in un mondo che conosce a fondo solo allora»³³. Se ne potrebbe dedurre che Antonioni abbia avuto costantemente il ruolo di foriero di idee e di intuizioni, poi rielaborate attraverso un confronto, un dibattito e una serie di stimoli reciproci con i suoi co-sceneggiatori. A tal proposito, René Prédal asserisce che Guerra abbia suggerito ad Antonioni più «un mode poétique que des faits précis ou une structure dramatique»³⁴. Tenendo conto di tali giudizi da parte della critica, sorge spontaneo chiedersi se Guerra possa essersi limitato a un ruolo di “tecnico” preposto al riordino delle scene o alla supervisione della loro intensità drammaturgica³⁵, senza occuparsi di aspetti contenutistici riguardanti la caratterizzazione dei personaggi, il disegno del contesto e gli eventi portanti.

A detta di Guerra, la prassi lavorativa con Antonioni avveniva spesso in una dimensione ludica: «Prima di tutto c’era questo gioco, e si parlava, si parlava. Naturalmente si leggeva anche molto, anche cose che non c’entravano niente con l’idea del film per sentire di essere nel momento giusto, per capire cosa c’era in giro»³⁶. Oppure, anni dopo, confermerà: «Giocavamo, scherzavamo e tra un momento e l’altro aprivamo delle riflessioni, buttavamo giù degli spunti, delle idee insieme, con Fellini facevo la stessa cosa, poi magari un giro in macchina, delle pause con momenti di un riposo ventoso, libero, per ritornare poi sulla sceneggiatura»³⁷.

Per cercare di delineare e di definire il rapporto tra il romagnolo e Antonioni un ennesimo spunto di riflessione emerge da alcuni documenti conservati proprio presso l’archivio di quest’ultimo. In un foglio sciolto dattiloscritto e senza data, il regista descrive il proprio

³² Si veda: Riikka Pelo, *Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer-director relationship*, cit., pp. 113-129.

³³ Gualtierio De Santi, *Il testo di sceneggiatura*, in Guido Conti, Daniela Marcheschi (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, cit., p. 124.

³⁴ René Prédal, *L’éclipse, l’ellipse*, in *L’éclipse. Michelangelo Antonioni. Dialogues bilingues*, Paris, «L’avant-scène cinéma», n. 419, février 1993, p. 2.

³⁵ Sull’approfondimento della questione: infra, par. 1.4.

³⁶ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L’avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1960-1969*, cit., p. 272.

³⁷ Tonino Guerra, *Una straordinaria amicizia. Tonino Guerra parla di Michelangelo Antonioni*, in Giacomo Martini (a cura di), *Una Regione piena di cinema: Michelangelo Antonioni*, Bologna, Falsopiano Edizioni, 2007, p. 45.

legame con due sceneggiatori, Guerra ed Elio Bartolini³⁸: chiamare qui in causa lo scrittore di Conegliano è utile per comprendere meglio il rapporto fra Antonioni e Guerra attraverso la contrapposizione tra i due tratteggiata dal regista.

Per questi sei film, la faccia che ho avuto davanti più spesso è quella di Tonino Guerra. Poi viene, ma molto meno assidua, quella di Elio Bartolini. Il primo è un poeta dialettale, il secondo uno scrittore. Sono diversissimi l'uno dall'altro e da me. Parlando di Guerra si comincia dai pregi, di Bartolini dai difetti. Guerra, sono più le cose che lo appassionano di quelle che non lo appassionano. Bartolini ha interessi precisi, limitati, ma violenti. Entrambi amano il cinema, ma lo guardano da posizioni diverse: il primo da dentro, il secondo da fuori. È la solita storia del secondo lavoro. Il problema è: non allontanarsi troppo dal primo. Bartolini ci riesce, Guerra meno. Ecco perché tante volte ho avuto rimorso di costringere quest'ultimo a un dialogo con me, distogliendolo da un dialogo per lui molto più importante con sé stesso³⁹.

Il riferimento a «sei film» è un fondamentale indizio per collocare cronologicamente il documento a prima del 1964, deducendo che lo scritto facesse inizialmente parte della citata prefazione di Antonioni alla raccolta einaudiana delle sceneggiature, prima di essere poi cassato dalla versione definitiva. Dei sei film in questione, Bartolini collabora a *Il grido*⁴⁰, *L'avventura*⁴¹ e *L'eclisse*⁴²; Guerra, oltre agli ultimi due titoli, lavora anche alle sceneggiature de *La notte* e de *Il deserto rosso*. Da questo dato numerico è possibile motivare l'incipit dell'estratto citato, prima che Antonioni proseguiva mettendo in chiaro

³⁸ Per approfondimenti sulla sua figura e sulla sua produzione artistica si veda: Roberto Damiani, *Elio Bartolini*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. 5. Milano, Marzorati, 1977, pp. 1331-1349; Carlo Montanaro (a cura di), *Potevano essere film. Il cinema di Elio Bartolini*, Pordenone, Concordia sette, 1998; Carlo Sgorlon, *Un friulano per Antonioni*, «Il Gazzettino», 2 ottobre 1995; Claudio Toscani, *La realtà e le ipotesi. Guida alla narrativa di Elio Bartolini*, Montereale Valcellina, Circolo culturale Menocchio, 2005; Mauro Daltin (a cura di), *L'eretico e il cattolico. Intervista a Elio Bartolini*, Udine, Kappa Vu, 2006; Alessandra Kersevan, Tito Maniaco, Luciano Morandini [et al.], *Elio*, Udine, Kappa Vu, 2006; Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, *Scandali segreti*, a cura di Federico Vitella, Venezia, Marsilio, 2012.

³⁹ AMA, b. 8D/1, c. 35.

⁴⁰ Si veda l'intestazione sul frontespizio della sceneggiatura dattiloscritta del film, sulla quale compare il nome di Bartolini insieme a quello di Antonioni e di Ennio de' Concini, AMA, b. 8A/7, fasc. 18.

⁴¹ Sul frontespizio della sceneggiatura dattiloscritta del film compare qui il nome di Bartolini insieme a quello di Guerra e Antonioni, AMA, b. 8A/10, fasc. 21.

⁴² L'accreditamento di Bartolini è riscontrabile nel paragrafo *I titoli di testa*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit., p. 147. Dopo aver attribuito la scrittura di soggetto e sceneggiatura ad Antonioni e Guerra, il curatore riporta la seguente dicitura, presente tra l'altro nei titoli di testa del film: «Hanno collaborato alla sceneggiatura Elio Bartolini, Ottiero Ottieri».

le profonde differenze reciproche. La conferma di queste dissomiglianze viene dallo stesso santarcangiolese, il quale ribadisce che il rapporto con Antonioni – con formazioni e retroterra così differenti – è spesso risultato essere contraddittorio e complesso: «Da una parte il poeta della natura e della campagna, dall'altra lo scrittore che conosce e ama la cultura contemporanea da Camus a Sartre, che ha amato l'esistenzialismo»⁴³. Interrogato da Ennio Cavalli sui punti in comune con Guerra, Antonioni risponde: «Contano tante cose. Certo, anche i dialetti. Ma soprattutto lo *humour*, le stesse idee politiche, le stesse esigenze morali e perfino le cose che ci dividono, che sono le stesse per me e per lui»⁴⁴. Da queste parole emerge che anche la contrapposizione geografica emiliano-romagnola gioca la sua parte. Nel seguente scambio con Alberico Giostra, Guerra chiude la questione con la solita ironia graffiante che lo contraddistingue.

D. Antonioni in una noticina di prefazione alle sceneggiature dei suoi film pubblicate presso Einaudi ha detto: «Tra un emiliano e un romagnolo c'è un abisso ma forse per questo mi trovo bene a lavorare con Tonino Guerra».

R. Rispondo con una battuta di Antonio Baldini: «Se bussi alla porta di un emiliano ti danno un bicchiere d'acqua; se bussi alla porta di un romagnolo ti danno un bicchiere di vino»⁴⁵.

Tornando al documento autografo di Antonioni, vediamo che il regista tenta di distinguere le personalità dei suoi due collaboratori così come i due differenti apporti in sede creativa. Bartolini viene definito come uno scrittore di poche ma intense e coltivate passioni, Guerra come un «poeta dialettale» dagli innumerevoli interessi. Nelle ultime righe il ferrarese accenna alla tendenza di Guerra nel riuscire solo con difficoltà a discostarsi dall'attitudine alla poesia, motivo che lo porta a guardare il cinema «da dentro». In un documento contenuto all'interno di un sottofascicolo senza data, consistente di cinque fogli manoscritti, il regista rimarca questa particolare caratteristica aggiungendo ulteriori dettagli sullo spirito d'osservazione di Guerra, fattore di primaria importanza per la presente analisi de *L'eclisse*: «Tonino è affamato di vita. Non per

⁴³ Dichiarazione di Guerra in Ennio Grassi, *Intervista a Tonino Guerra*, in *Tonino Guerra. Poesia e Letteratura*, vol. 2, cit., p. 118.

⁴⁴ Michelangelo Antonioni, *Deserto a colori*, in Ennio Cavalli, *Dei paesi tuoi. L'Emilia Romagna in 32 ritratti-interviste*, Rimini, Maggioli, 1984, p. 218.

⁴⁵ Tonino Guerra, *Un mestiere da farsi con le mani*, cit., p. 53.

viverla ma perché la vita è la materia dello scrivere e, in secondo piano, anche del cinema. Quindi la osserva, la studia. Tonino è presente al processo del mondo in qualità di testimone»⁴⁶. La collaborazione tra Bartolini e Antonioni è già stata oggetto di studio anche da parte di Giacomo Manzoli che, a proposito de *L'avventura*, evidenzia una differenziazione tra il bilanciamento popolare offerto da De Concini ne *Il grido* e il contributo artistico di Guerra, che avrebbe poi rivoluzionato un certo modo di fare cinema.

Se in *Il grido* Antonioni e Bartolini erano stati affiancati dalla vena popolare di un grande sceneggiatore d'impianto come Ennio De Concini (uno dei rinnovatori della commedia, a partire da *Divorzio all'italiana*, 1961, Germi), qui i due sono affiancati da una strana figura di scrittore, il poeta dialettale Tonino Guerra, destinato a porre una seria ipoteca sullo Zeitgeist (nonché su un certo «manierismo») che si respira nel cinema italiano di almeno due decenni⁴⁷.

La forma cinematografica perseguita da Guerra con Antonioni risulta essere piuttosto differente rispetto le narrazioni costruite per i film di De Santis. Si pensi, ad esempio, al venir meno della struttura lineare, delle parlate dialettali e della descrizione di costumi legati alla classe sociale meno abbiente, come nel caso di *Uomini e lupi* e de *La strada lunga un anno*: i lavori con De Santis rappresentano infatti, per Guerra, una vicinanza particolare al mondo contadino e rurale, vicino a quello da lui raccontato nelle prime due raccolte poetiche. Tuttavia, questa prossimità sembra perdere vigore in favore di altre suggestioni a partire da *La garçonnère*: rispetto i film precedenti, Guerra si smargina dal mondo legato alla terra avvicinandosi a tematiche borghesi, in linea con il nuovo corso letterario e in concomitanza con la collaborazione con Antonioni.

Nel caso de *L'eclisse*, come suddetto, è centrale la questione del lavoro preliminare alla scrittura, consistente di inchieste, interviste e sopralluoghi, in particolare nell'ambito della società borghese, protagonista suo malgrado del crescente consumismo di quegli

⁴⁶ AMA, b. 8C/7, fasc. 57 A.

⁴⁷ Giacomo Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, in Mariapia Comand, (a cura di), *Sulla carta. Storia e Storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006, p. 174.

anni⁴⁸. Per far sì che l'analisi del contesto borghese fosse efficace, i due autori pongono particolare attenzione al contesto, agli ambienti nel quale i rispettivi personaggi dei film si muovono e agiscono. Dalle affermazioni riportate, è possibile ravvisare una costante metodologica, fondata su un continuo confronto verbale tra Guerra e Antonioni. Anche Monica Vitti interviene sulla questione, ponendo l'accento sul rapporto tra i due basato sul dialogo e sul continuo scambio di opinioni.

Tonino Guerra è stato non solo il più importante collaboratore di Michelangelo ma è stato metà della sua anima, della sua testa, del suo lavoro perché tutto nasceva insieme. Loro cominciavano a parlare, parlavano, parlavano di tante cose, non solo di un film. Parlavano della vita e insieme piano piano imboccavano una strada e da lì nascevano le storie che hanno scritto, che sono bellissime⁴⁹.

La strada che i due autori percorrono da *L'avventura* a *Il deserto rosso* prevede infatti un'approfondita lettura dell'ambiente, in dissoluzione, osservato e vivisezionato dall'interno. D'altronde, lo stesso Antonioni dichiara di essere «figlio di borghesi, cresciuto in un mondo borghese», aggiungendo che proprio tale condizione ha contribuito a indirizzarlo «verso certi temi, certi personaggi, certi problemi, certi conflitti di sentimenti e psicologie»⁵⁰. Tale aspetto è confermato anche da Tinazzi, il quale elegge la borghesia a situazione prediletta da Antonioni, approfondendo in particolare «la decadenza per corruzione interna, lo svuotamento dei supposti valori, la crescita di nuovi feticci, il vuoto e la noia dietro le apparenze»⁵¹.

⁴⁸ Per una panoramica sull'argomento si rimanda anche a Jean Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, Il Mulino, 1976.

⁴⁹ Testimonianza di Monica Vitti su Tonino Guerra, in <https://www.raiplaysound.it/audio/2018/02/RaiTv-Media-Audio-Item-26e6a56f-fdbd-4d6b-9bd7-2757e20f1d85.html>, (data di consultazione: 22 febbraio 2021).

⁵⁰ Michelangelo Antonioni, *Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», a. XIX, n. 6, giugno 1958, p. V.

⁵¹ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 1974, p. 28.

4.2 Il corpus di documenti

Prima di addentrarsi nella letteratura sul film in questione occorre presentare il corpus dei documenti archivistici individuati e analizzati per lo studio di questo caso.

1) Il fascicolo del film redatto dalla casa di produzione Interopa Film Spa, in collaborazione con la Cineriz, alla Direzione Generale Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo e qui conservato⁵². Al suo interno sono presenti documenti che vanno dal 1961 al 1972: contratti per la coproduzione italo-francese con la Paris Film Production; gli elenchi del personale tecnico e artistico; il piano di lavorazione; il consuntivo analitico del costo del film; il preventivo dettagliato di spesa con la denuncia di inizio lavorazione; la dichiarazione di nazionalità italiana del film; la richiesta di concessione dei contributi e del Premio di qualità; una sinossi che precede il giudizio e il nulla osta della censura. Oltre questa serie di carte è presente nel fascicolo il trattamento del film, consistente di settantacinque fogli dattiloscritti, sulla cui copertina è stato apposto un timbro del Ministero con data 4 luglio 1961. Sul frontespizio è riportato il solo titolo del film, *L'eclisse*, senza riferimenti agli autori della stesura. Si suppone che gli autori siano Guerra e Antonioni considerando il documento relativo alla denuncia di inizio lavorazione del film (ossia 17 luglio 1961): il foglio presenta infatti la medesima data riportata sul trattamento, 4 luglio 1961, il quale riporta come autori del soggetto e della sceneggiatura i soli Guerra e Antonioni. La stessa attribuzione della scrittura del film ai due autori è presente anche sul certificato allegato per la richiesta dei premi di qualità, datato 15 luglio 1964.

2) Presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma sono attualmente conservati, all'interno della Sezione Sceneggiature, una versione del soggetto e il trattamento del film⁵³. Il primo consiste di sole quattro pagine dattiloscritte, numerate da 1 a 4: il fatto che il numero delle pagine sia così esiguo è motivato dal fatto che il resoconto della sinossi al suo interno ha avvio dal primo appuntamento tra Piero e Vittoria, collocato di fatto nella fase finale del film. Il trattamento consiste invece di settantaquattro pagine numerate e, alla luce di una comparazione, questo secondo

⁵² ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo. Archivio Cinema. CF 3678, fasc. 310 (d'ora in avanti *L'eclisse* ACS).

⁵³ CSC, Sezione Sceneggiature, *L'eclisse*, Soggetto e trattamento, 1962, Inventario 40190, Collocazione SCENEG 00 05393, Provenienza: Ex Lege 1213/65. (d'ora in avanti il trattamento sarà menzionato come *L'eclisse* CSC).

documento risulta combaciare quasi interamente con quello conservato all'Archivio Centrale dello Stato di Roma. La discordanza relativa al numero di pagine è dettata da un'unica differenza contenutistica fra le due copie. In quella conservata alla Chiarini risulta essere assente la scena dell'incontro tra Vittoria e Riccardo prima del noto appuntamento mancato con Piero: difatti, in questa versione, la storia riprende direttamente dalle descrizioni degli ambienti e dall'assenza dei due protagonisti.

3) Presso il Fondo Carlo Di Carlo della Cineteca di Bologna è conservato una versione dattiloscritta del soggetto di settantaquattro pagine⁵⁴. La presenza della scena con al centro l'incontro tra Riccardo e Vittoria verso il finale rende di fatto combaciante questa stesura con quella conservata presso l'Archivio Centrale.

4) Altra versione dattiloscritta è la sceneggiatura conservata presso il Fondo Ottiero Ottieri del Centro Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia, datata 1961 e consistente di duecentosessantasei pagine numerate a penna⁵⁵. Per quanto riguarda la sceneggiatura de *L'eclisse*, come emerge dai titoli di testa del film, tra i collaboratori alla stesura sono riportati i nomi del già citato Bartolini e quello di Ottiero Ottieri (fig. 26).

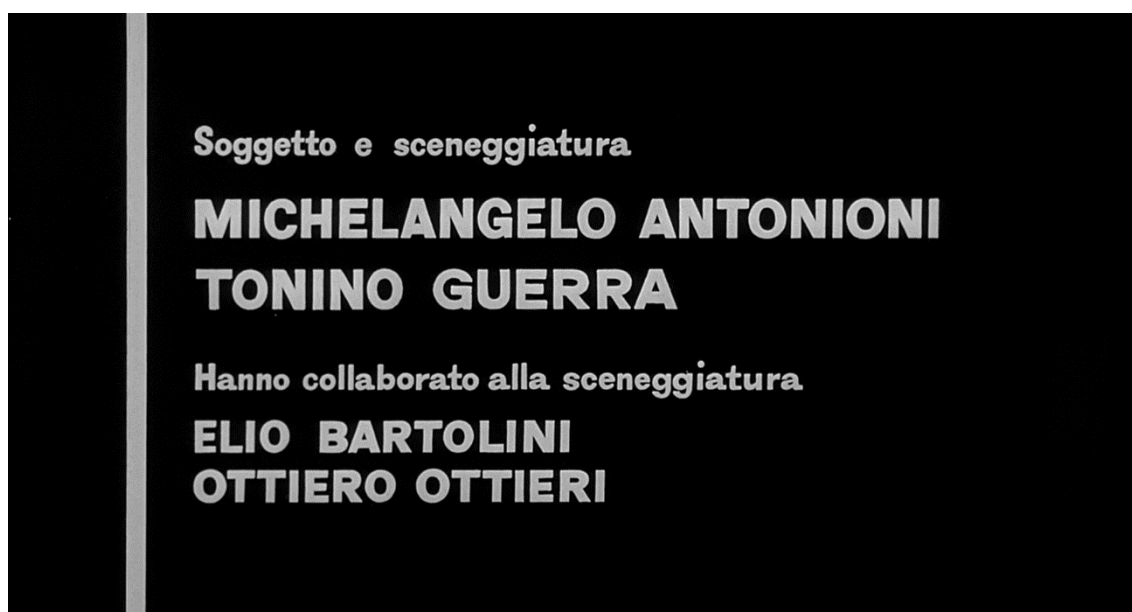


Fig. 26

⁵⁴ Cineteca di Bologna, Fondo Carlo Di Carlo. *L'eclisse*, Soggetto, 1962, Inventario 4.09.

⁵⁵ Centro Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia, Fondo Ottiero Ottieri, *Inediti. Scritture per il teatro e per lo schermo*, OTT-05-0062.01. Sulla copertina della sceneggiatura è erroneamente riportato il titolo *La notte* al posto de *L'eclisse* (d'ora in avanti *L'eclisse* CMUP).

La collaborazione di Ottieri alla stesura del copione de *L'eclisse* è più che altro relegata al ruolo di revisore dello script, chiamato a fornire dettagli, modifiche o aggiunte secondo il proprio gusto⁵⁶. Lo scrittore romano, in un contributo all'interno della pubblicazione per Cappelletti de *L'eclisse*, chiarisce il suo apporto alla fase creativa: «Il mio contributo al film è stato più critico, che creativo. Mancavo di mestiere e nell'invenzione andavo coi piedi di piombo, imparavo»⁵⁷. In una lettera manoscritta, datata 17 maggio 1961, Ottiero scrive ad Antonioni di avergli inviato una serie di appunti sparsi – non reperiti nell'archivio ferrarese – reputandoli disordinati e conferendo la responsabilità alla propria «inesperienza cinematografica»⁵⁸ (fig. 27).

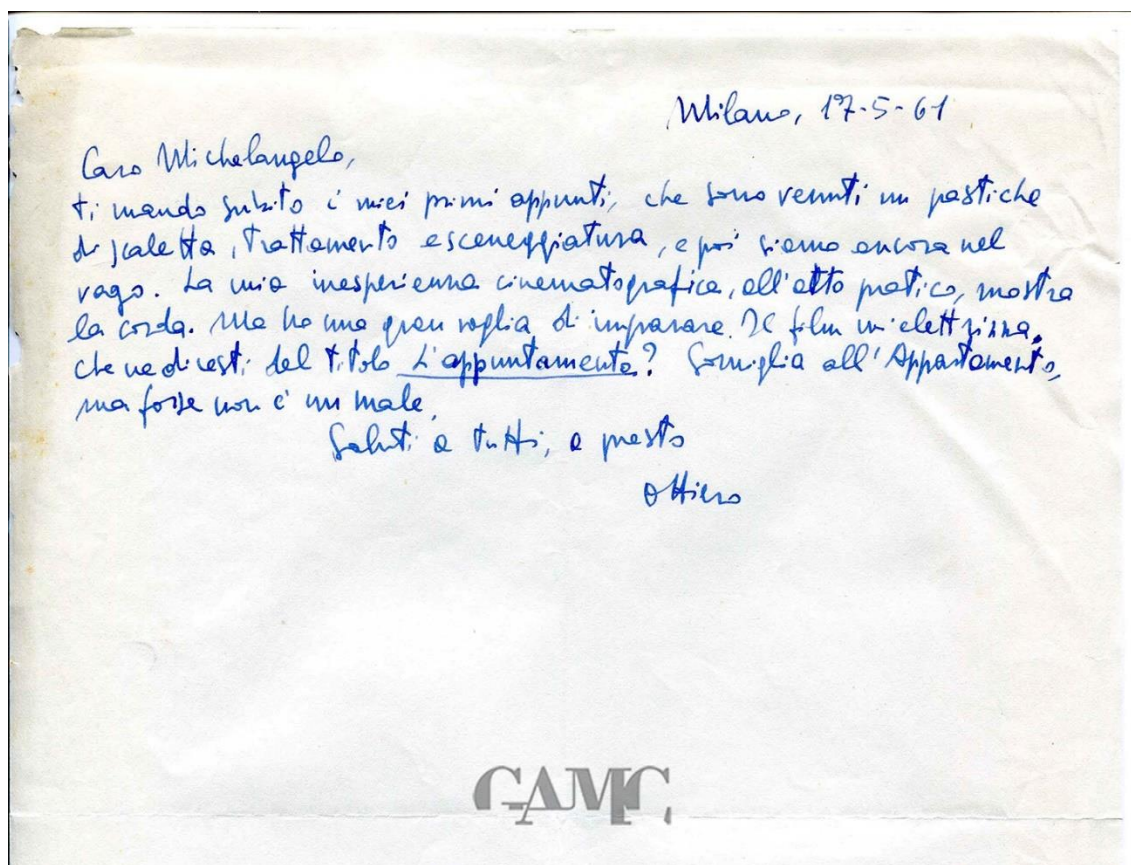


Fig. 27. Gallerie d'arte moderna e contemporanea, Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara. B. 9B/1, fasc. 38

⁵⁶ Per un approfondimento sulla relazione tra letteratura e cinema in Ottieri si rimanda a Marco Bellardi, *Alienazione e irrealtà in Ottieri e Antonioni: Osservazioni sul "modo cinematografico" ne L'impagliatore di sedie*, «Italian Studies», vol. 76, n. 1, February 2001, pp. 66-81.

⁵⁷ Ottiero Ottieri, *Scoperta del cinema*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit., p. 34.

⁵⁸ AMA, b. 9B/1, fasc. 38.

Sulla natura di questo “reclutamento” nelle vesti di sceneggiatore Ottieri dichiara inoltre: «Perché ho lavorato con Antonioni? Perché pensavo a lui da tempo e perché, conoscendoci, abbiamo fatto amicizia. Una mia piccolissima collaborazione alla *Notte* ci ha legato in simpatia. [...] Naturalmente il film lo aveva in testa lui (e Antonio Guerra)»⁵⁹. Riferendosi al regista, Guerra motiva proprio questa sua tendenza ad affidarsi a pareri esterni, a maggior ragione degli scrittori da lui stimati (come nel caso di Bartolini e dello stesso santarcangiolese): «Era così pignolo che la sceneggiatura la facevamo leggere ad altri scrittori: Calvino, Sciascia, Ottieri, per vedere dei riscontri»⁶⁰.

5) Presso l'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara sono conservate numerose carte relative a *L'eclisse*.

- Il trattamento di scena, consistente di quattro fogli dattiloscritti probabilmente da Guerra, che vede Piero in ufficio nei momenti successivi al crollo dei titoli, con allegati appunti relativi ai sopralluoghi nella borsa di Milano e con notizie relative proprio al crollo⁶¹.

- Una versione dattiloscritta della sceneggiatura del film, databile tra il 1960 e il 1961 e consistente di centonovantasette pagine, sul cui frontespizio si legge: «L'eclisse. Soggetto e sceneggiatura di Tonino Guerra e Michelangelo Antonioni»⁶². Questo documento combacia con la versione pavese ad eccezione, in quel caso, di alcune note manoscritte di Ottieri e di uno spazio di interlinea maggiore.

- Un'altra versione dattiloscritta della sceneggiatura, senza copertina e consistente di duecentotredici pagine, con una datazione e un'intestazione analoghe alla precedente versione conservata a Ferrara⁶³. Essendo stata catalogata con il numero 30, è possibile supporre che sia successiva alla stesura precedente (fascicolo 28): salvo minime differenze, relative alla formattazione del testo e all'interlinea, le due versioni coeve risultano essere sostanzialmente prive di varianti.

- Una serie di appunti di Antonioni su personaggi, scene, struttura e fase di realizzazione⁶⁴.

⁵⁹ Ottiero Ottieri, *Scoperta del cinema*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit., p. 33.

⁶⁰ *Lezione sceneggiatura*, AAMOD.

⁶¹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43B.

⁶² AMA, b. 8A/14, fasc. 28 (d'ora in avanti *L'eclisse* AMA).

⁶³ AMA, b. 8A/15, fasc. 30.

⁶⁴ AMA, b. 8D/3, c. 252; b. 8D/3, c. 253; b. 8D/3, c. 248c; b. 8D/3, c. 249; b. 8D/2, c. 166; b. 8D/2, fasc. 152; b. 8D/1, c. 31; b. 8C/2, c. 14 xxxii-xxv; b. 8C/4, fasc. 31; b. 8C/3, fasc. 28; b. 8C/3, fasc. 29; b. 8C/3, fasc. 30; b. 8C/5, fasc. 44; b. 8C/7, fasc. 59; b. 8D/3, fasc. 248; b. 8C/2, fasc. 13.

- Il diario personale di Antonioni relativo al periodo di preparazione de *L'eclisse*⁶⁵.
- Il quaderno di appunti del regista, consistente di ottantaquattro pagine. Il fascicolo contiene una mescolanza di fogli che provengono da quaderni diversi, riorganizzati approssimativamente in base al numero delle pagine⁶⁶.
- Infine, l'inchiesta preliminare condotta da Guerra. Il faldone contenente i risultati dell'indagine suddiviso in quattro sottofascicoli, denominati dalla lettera A alla lettera D⁶⁷.

La prima cartella (A) contiene dodici fogli con vari appunti manoscritti. Sul retro di uno di essi è presente una nota relativa alla necessità di richiedere maggiori informazioni a un certo Paolo Vassallo che, come si vedrà più avanti, fungerà da modello di ispirazione per il personaggio di Piero. I primi sei fogli sono manoscritti con matita o con penna rossa o blu; i restanti sei sono dattiloscritti con Olivetti e presentano varie correzioni a penna⁶⁸. I principali aspetti trattati da Guerra, presenti in questa cartella, sono i seguenti:

- a) lo studio dei procuratori, con particolare riferimento a gesti, movenze, gergo, vezzi, prassi lavorative;
- b) l'ambiente della Borsa, dalla disposizione degli oggetti al mobilio;
- c) i rapporti interpersonali tra i frequentatori della Borsa, in particolar modo quelli che intercorrono fra i procuratori e i clienti;
- d) frasi e dialoghi uditi in loco⁶⁹;
- e) la cronaca di un vero crollo di titoli in Borsa.

Soffermandoci su quest'ultimo argomento, si anticipa già da ora che la sequenza del film nella quale si ritrovano più riferimenti all'inchiesta di Guerra è sicuramente quella relativa al crollo dei titoli. Il resoconto del santarcangiolese, datato martedì 12 dicembre 1960, è la cronaca dei momenti immediatamente precedenti a un reale crac di cui Guerra è testimone.

⁶⁵ AMA, b. 8D/1, c. 31.

⁶⁶ AMA, b. 8C/7, fasc. 59.

⁶⁷ AMA, b. 8C/5, fasc. 43A-B-C-D.

⁶⁸ AMA, b. 8C/5, fasc. 43A (d'ora in avanti *Inchiesta Fasc. A*).

⁶⁹ Guerra specifica che l'elenco redatto non è un discorso unico ma un insieme di frasi estrapolate dall'ascolto di diverse telefonate.

Il secondo fascicolo (B) consiste invece di quattro fogli dattiloscritti con Olivetti su carta molto ingiallita; l'intestazione sul fascicolo, scritta a mano con una penna blu, recita: «Pomeriggio, in ufficio. Dopo crollo»⁷⁰. Al suo interno sono presenti:

- a) il trattamento della scena di Piero in ufficio dopo il crollo;
- b) appunti relativi a sopralluoghi presso la Borsa di Milano e a notizie sempre relative al crollo;
- c) varie riflessioni sui personaggi e sul sistema azionario.

Il terzo fascicolo (C) contiene appunti dattiloscritti sempre sulla Borsa di Milano, relativi in particolare ai procuratori e al loro linguaggio: per procuratore si intende la figura del «mediatore autorizzato alla negoziazione dei valori, al quale sono riservati gli uffici pubblici»⁷¹; questa figura, per conto del cliente, ricerca e acquista il miglior rapporto qualità-prezzo nel mercato di riferimento. I quattordici fogli presenti nella cartella sono di vario tipo e formato; la carta a volte è bianca, a volte ingiallita. Si segnalano inoltre varie correzioni a penna e cancellature⁷². Nel dettaglio, all'interno del fascicolo, figurano:

- a) appunti sugli agenti di cambio, sui procuratori, sui loro doveri e le loro responsabilità;
- b) l'ordinamento gerarchico all'interno della Borsa e le dinamiche relative alla compravendita di titoli;
- c) frasi di gergo e abitudini dei procuratori,
- d) un'inchiesta sulle patologie frequenti fra i frequentatori, tra tutte quelle relative ai problemi cardiaci;
- e) notizie sulla vita privata dei procuratori attraverso la delineazione di tre modelli di procuratore, basati su reali figure osservate.

Infine, è stato esaminato il quarto fascicolo (D), consistente di dodici fogli dattiloscritti: i primi sei sono numerati nell'angolo superiore a destra e proseguono la numerazione del fascicolo C (vanno infatti da pagina 15 a pagina 21), suggerendo una continuazione con il gruppo precedente di quattordici carte. I contenuti del fascicolo D sono sostanzialmente suddivisibili in tre nuclei documentari:

- a) il primo si concentra su svariate figure femminili che frequentano la Borsa, con un'attenzione particolare ai loro comportamenti, all'abbigliamento, al gergo utilizzato,

⁷⁰ AMA, b. 8C/5, fasc. 43B (d'ora in avanti *Inchiesta Fasc. B*).

⁷¹ Cfr. Ernesto Turletti, *Agente di cambio*, in Treccani. Enciclopedia Italiana, 1929, https://www.treccani.it/enciclopedia/agente-di-cambio_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

⁷² AMA, b. 8C/5, fasc. 43C (d'ora in avanti *Inchiesta Fasc. C*).

alle relazioni con altri speculatori nonché su abitudini, vizi e atteggiamenti durante la compravendita di titoli;

b) il secondo gruppo, formato dai successivi quattro fogli, descrive Paolo Vassallo al lavoro durante una giornata tipo in Borsa;

c) gli ultimi due fogli sono invece appunti relativi a due scene, in particolare quella dell'ingresso in Borsa di Vittoria (qui ancora col nome provvisorio di Carla) e quella di Piero in ufficio dopo il crollo⁷³.

Per quanto riguarda la versione della sceneggiatura edita si farà riferimento all'edizione Einaudi *Sei film*⁷⁴, i cui dialoghi riportati combaciano con quelli presenti nel film finito⁷⁵. Presentato il corpus dei materiali si premette che al centro del presente studio verranno analizzate in particolar modo le due sequenze che si sviluppano all'interno della Borsa di Roma⁷⁶.

4.3 L'inchiesta preparatoria e il confronto con la sceneggiatura

Per avanzare invece alcune ipotesi circa l'origine del soggetto de *L'eclisse* può essere utile riportare una dichiarazione di Antonioni contenuta nella *Prefazione a Sei film*.

A Firenze per vedere e girare l'eclisse di sole. Gelo improvviso. Silenzio diverso da tutti gli altri silenzi. Luce terrea, diversa da tutte le altre luci. E poi buio, immobilità totale. Tutto quello che riesco a pensare è che durante l'eclisse probabilmente si

⁷³ AMA, b. 8C/5, fasc. 43D (d'ora in avanti *Inchiesta Fasc. D*).

⁷⁴ *L'eclisse*, in Michelangelo Antonioni, *Sei film*, cit., pp. 361-432 (d'ora in avanti *L'eclisse* Einaudi).

⁷⁵ Per quanto riguarda il film finito ci si riferirà all'edizione DVD (126 minuti) edito da Medusa Video (Italia, 2009).

⁷⁶ Volendo suddividere la struttura de *L'eclisse* in quattro sezioni principali si potrebbe adottare il seguente frazionamento: il prologo, la Borsa, il rapporto Piero-Vittoria come asse centrale, l'epilogo. Entrando più nel dettaglio dei contenuti la suddivisione potrebbe essere così concepita: la fine della relazione tra Vittoria e Riccardo; la prima sequenza della Borsa durante la quale Vittoria conosce Piero; la solitudine di Vittoria in casa e l'incontro con le amiche, seguita dalla ricerca dei cani e della visita di notte di Riccardo; il viaggio in aereo della giovane verso Verona; la seconda sequenza in Borsa caratterizzata dal crollo dei titoli e il pedinamento dell'investitore da parte di Vittoria; l'incontro tra Vittoria e Piero a casa della madre di lei; la sequenza di un pomeriggio di lavoro nell'ufficio del protagonista e i colloqui con i clienti; l'appuntamento di Piero con un'altra donna seguito dall'arrivo di lui sotto la finestra di Vittoria; il furto della sua automobile e il ripescaggio da un laghetto, il giorno seguente, della fuoriserie di Piero con a bordo il corpo senza vita del ladro; la telefonata tra i due giovani prima di recarsi a casa di lui; la conversazione sul prato dell'EUR; l'apparente coronamento della relazione amorosa tra Piero e Vittoria nell'ufficio del protagonista; una breve sequenza prima di lui e poi di lei; il mancato appuntamento nel finale.

fermeranno anche i sentimenti. È un'idea che ha vagamente a che fare con il film che stavo preparando, una sensazione più che un'idea, ma che definisce già il film quando ancora il film è ben lontano dall'essere definito. Tutto il lavoro venuto dopo, delle riprese, si è sempre rapportato a quell'idea o sensazione o presentimento. Non sono più riuscito a prescindere⁷⁷.

Stando alle parole del ferrarese, si ha l'impressione che il film prenda le mosse da un'immagine o da un'intuizione, eleggendoli a possibili punti di partenza per una ricerca più elaborata sul contesto in cui Vittoria e il resto dei personaggi si muovono, ossia quello romano della Borsa⁷⁸. Nel tentativo di individuare la scintilla iniziale del soggetto occorre accostare a quella di Antonioni anche la seguente dichiarazione di Tonino Guerra: «Per la sceneggiatura de *L'eclisse* fu condotta una buona inchiesta, per esempio su tutto il mondo della Borsa, sui giovani che ci lavoravano»⁷⁹. La pratica di effettuare inchieste, sopralluoghi, colloqui preventivi o coevi alla stesura del copione non è sicuramente una novità né per Guerra né per Antonioni. Oltre al già citato esempio relativo all'inchiesta condotta per l'episodio di *Tentato suicidio* nel film *Amore in città*, il regista ferrarese ricorda una delle esperienze relative alla preparazione de *Il Grido*, tale da condizionare interamente una specifica scena già prevista nel copione.

C'è la scena in cui Aldo schiaffeggia la moglie dentro casa (in sceneggiatura), perché da buon borghese quale sono pensavo la cosa dovesse svolgersi tra le mura domestiche. Sono andato a raccontare la storia del film agli operai di alcune fabbriche nella bassa ferrarese e anche a Roma. Mi fecero delle osservazioni e io ne tenni conto. Mi dissero: «Un uomo deve prendere a schiaffi la moglie in pubblico per dimostrare di essere un uomo»⁸⁰.

Nell'attestazione che segue, lo stesso Guerra conferma sia la tendenza del regista a pretendere un contatto diretto con il contesto in cui sarà ambientata la storia di un film sia

⁷⁷ Michelangelo Antonioni, *Prefazione*, in Id., *Sei film*, cit., p. XI.

⁷⁸ Per un approfondimento sulla rappresentazione di Roma all'interno della filmografia del regista ferrarese si rimanda a Jacopo Benci, *Identification of a city: Antonioni and Rome*, in Laura Rascaroli, John David Rhodes (a cura di), *Antonioni: Centenary Essays*, London, BFI-Palgrave MacMillan, 2011, pp. 21-63.

⁷⁹ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1960-1969*, cit., p. 272.

⁸⁰ Aldo Tassone (a cura di), *Parla il cinema italiano*, vol. I, Milano, Il Formichiere, 1979, p. 31.

la piena adesione al metodo di Antonioni: «Ha un metodo che condivido in pieno e che è quello di interrompere le sedute di lavoro per fare dei sopralluoghi nei posti in cui si svolgono le scene. Ed è giustissimo perché il contatto con la realtà offre spunti e soluzioni che altrimenti verrebbero risolti in modo tutto mentale e artificioso»⁸¹. Anche nel 1991 ribadirà la questione: «Antonioni è un uomo molto preparato, se va a girare un film vuole conoscere tutta l'aria del posto (come per *Blow-up* a Londra che volle conoscere pittori, musicisti, ecc.)»⁸².

Tra il 1960 e il 1961 lo sceneggiatore, in vista della realizzazione de *L'eclisse*, effettua un'inchiesta negli ambienti della Borsa di Milano, redigendo un resoconto di elementi mirati ad accrescere la conoscenza pregressa degli autori rispetto al mondo del mercato azionario, testando dunque le intuizioni già maturate: confermandole o contraddicendole. Antonioni riconosce questo apporto non senza ironia: su uno dei fogli manoscritti preparatori, la bozza di un dialogo tra Vittoria e Piero successiva al crac finanziario, presenta in una forma piuttosto ironica e metaletteraria proprio il nome del poeta romagnolo.

VITTORIA: Com'è quella storia dei miliardi che mi raccontavi oggi?

PIERO: Ne ho raccontate di storie, io, oggi.

VITTORIA: I miliardi nel nulla. Miliardi che adesso ci sono, un'ora dopo non ci sono più.

PIERO: Semplicemente non ci sono più.

Vittoria si mette a sedere sul davanzale, un ginocchio stretto tra le mani.

VITTORIA: Sai che mi piacerebbe, ma tanto, vederci un po' più chiaro in questa faccenda?

PIERO: Per scrivervi sopra un racconto?

VITTORIA: Perché pensi che sopra ci scriverei un racconto?

PIERO: Una volta, in Borsa, mi è capitato un tipo: giornalista o giù di lì. Si chiamava Tonino Guerra. Cercava materiale, disse. Insomma un grande scocciatore. Di tutte le cose che gli dicevo, non faceva altro che borbottare: "Oh, meraviglioso, fantastico, bisognerebbe scrivervi un racconto sopra...".

⁸¹ Tonino Guerra, *Un mestiere da farsi con le mani*, cit., pp. 53-54.

⁸² *Lezione sceneggiatura*, AAMOD. Per un altro esempio di applicazione del metodo in un film di Antonioni ci si permette di rimandare, per l'inchiesta preliminare condotta da Flavio Nicolini per la stesura de *Il deserto rosso*, al seguente contributo: Giuseppe Mattia, *Le mani invisibili de Il deserto rosso. Dall'inchiesta alla sceneggiatura*, «La valle dell'Eden», n. 39, 2022, pp. 129-139.

VITTORIA: Sta tranquillo. Io, i racconti, li traduco soltanto.

PIERO: E guadagni bene?

VITTORIA: Se te lo dico, ti metti a ridere⁸³.

La curiosa menzione di Tonino Guerra nei panni del giornalista che si aggira per la Borsa in cerca di materiali è destinata ad essere eliminata in fase di sceneggiatura ma è esplicativa del riconoscimento del ruolo di Guerra durante la ricerca di informazioni in Borsa: lo sceneggiatore non si limita ad effettuare sopralluoghi, a studiare caratteri e a stilare resoconti cronachistici, ma rielabora situazioni, aneddoti, dialoghi e psicologie, suggerendo in aggiunta toni e atmosfere per ciascuna situazione. L'operazione effettuata meriterebbe appunto, come recita il brano trascritto, di «scriverci un racconto sopra». Per quanto riguarda l'inchiesta citata, i quattro principali aspetti su cui ci si soffermerà sono: la disamina dei personaggi e dei dialoghi; lo studio ambientale all'interno della Borsa; gli aspetti cronachistici; le soluzioni pensate per alcune scene da inserire nella sceneggiatura. I due autori – dopo aver indagato l'ambiente degli industriali milanesi ne *La notte* – rivolgono il proprio sguardo all'alta finanza, ai circoli borghesi invischiati nelle frenetiche attività di compravendita: grida, mani alzate, voci irriconoscibili, squilli di telefono, strattonamenti e volti profondamente segnati dall'angoscia quando i prezzi iniziano inesorabilmente a crollare. Il sogno legato alla ricchezza muta nel sempre più concreto pericolo di indebitarsi fino al collo e cadere, o ricadere, nella povertà. Durante la prima traumatica visita di Vittoria alla Borsa (fig. 28), all'interno di questo marasma di movimenti e suoni incomprensibili, secondo René Prédal la protagonista «subit une agression violente du milieu et suit sans comprendre l'inlassable reprise de véritables gestes rituels accomplis à la dévotion d'une divinité impalpable»⁸⁴.

⁸³ AMA, 8c3, fasc 28.

⁸⁴ «Subisce un violento attacco dell'ambiente e segue senza capire l'instancabile recupero di veri gesti rituali compiuti in devozione a una divinità impalpabile» (trad. mia), in René Prédal, *L'éclipse, l'ellipse*, in *L'éclipse. Michelangelo Antonioni. Dialogues bilingues*, Paris, «L'avant-scène cinéma», n. 419, février 1993, p. 5.



Fig. 28

Tra le svariate testimonianze raccolte da Aldo Tassone spicca una enunciata da Antonioni, il quale pone in relazione *La notte* e *L'eclisse* partendo proprio dall'elemento del denaro: «Ne *L'eclisse* il denaro è visto dall'ottica di quelli che non ne hanno. Mentre ne *La notte* tutto avviene indipendentemente dal denaro»⁸⁵. Nella stessa dichiarazione, l'autore ferrarese accenna a un'iniziale volontà di realizzare non uno ma ben due film, uno su Vittoria e uno su Piero.

Volevo girare due film da *L'eclisse*: uno visto dalla parte di lei e l'altro dalla parte del giovane operatore di borsa. Avevo fatto una proposta ai produttori di farne due proprio per la questione del denaro: chi vive in borsa guarda la vita attraverso il biglietto di banca, di conseguenza anche i sentimenti vengono in gran parte filtrati attraverso la ragnatela che il denaro crea intorno alla mente di chi se ne occupa e che non vede altro tutto il santo giorno. Avrei voluto raccontare la stessa storia vista da lui. Ma i produttori ne hanno preferito solo uno⁸⁶.

Come sottolineato da Tommaso Chiaretti, «tutta la prima parte del film è praticamente soggettiva rispetto alla protagonista: nulla vi avviene, cioè, che non sia da lei direttamente

⁸⁵ Aldo Tassone (a cura di), *Parla il cinema italiano*, cit., p. 34.

⁸⁶ *Ibidem*.

vissuto o visto»⁸⁷. A partire dalla seconda sequenza della Borsa, si lascia invece spazio al punto di vista di Piero, in quanto con essa sembra avere inizio un film diverso, indipendente. In tale sequenza lo spettatore può osservare inoltre le svariate vicissitudini all'interno della Borsa.

L'attenzione vira successivamente verso la madre di Vittoria (di cui non viene mai esplicitato il nome), nel pieno del crollo dei titoli che manderà sul lastrico numerosi investitori. Dopodiché la storia ritorna su entrambi i giovani, prima di approdare al celebre finale. In uno degli appunti presenti all'interno del quaderno di Antonioni è riportata la seguente nota, relativa all'appuntamento mancato fra i due: «Dopo la scenata con la madre lei esce per andare da lui. All'appuntamento. Ma poi ci ripensa. È come se si vergognasse di andare. Non crede nemmeno che lui ci sia. Così la strada vuota. Stesso finale nel film di lui. Stessa immagine»⁸⁸. Nella presentazione del volume *L'eclisse*, edito da Cappelli, il curatore John Francis Lane motiva la scelta di ambientare il film proprio attorno l'universo del mercato azionario.

Non è un caso che l'ambiente dell'*Eclisse* sia la Borsa. Nell'Italia del “miracolo economico” è significativo che il neocapitalismo sembri alla portata di tutti. Infatti, durante la lavorazione dell'*Eclisse* – la Borsa di Roma fu a disposizione della produzione nei quindici giorni di chiusura per le ferie del Ferragosto – molti della *troupe* si appassionarono alle compravendite di titoli. In un mondo dove il Totocalcio, le lotterie e la facile “fortuna” dei Quiz sono le grandi scappatoie per chi non partecipa al “miracolo”, si spiega come la Borsa possa esercitare un tale fascino. Antonioni ha scelto la Borsa di Roma appunto perché lì si trova il piccolo mondo dei giocatori e non quello dell'alta finanza, come a Milano, a Londra o a New York. Nell'*Eclisse* vediamo il gioco di Borsa come desiderio di guadagno anche spicciolo, quotidiano. Che poi questo gioco diventi una droga è un altro discorso⁸⁹.

Il giornalista e critico inglese adduce diversi aspetti contenutistici, fondamentali per l'analisi delle sequenze in questione. In primis la questione legata al contesto neocapitalistico del periodo e le conseguenze di una specie di “corsa all'oro” che coinvolge tutti gli strati della società, compresa quella fascia proletaria o sottoproletaria

⁸⁷ Tommaso Chiaretti, *Osservazioni sullo stile*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit., p. 133.

⁸⁸ AMA, b. 8C/7, fasc. 59.

⁸⁹ John Francis Lane, *Presentazione*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit., p. 18.

che mira al sogno di ricchezza, anche esiguo nella misura, attraverso la fortuna e il gioco. Lane chiarisce inoltre i motivi che hanno fatto sì che le sequenze fossero ambientate presso la sede romana della Borsa rispetto, ad esempio, quella milanese o newyorkese⁹⁰: il personaggio della madre di Vittoria, così come altre figure coinvolte nel processo di scrittura, sono piccoli risparmiatori, appartengono alla media borghesia e non all'alta finanza; questa classe è di fatto più sensibile alle potenziali incombenti problematiche legate alla perdita di capitali nonché ai sotterfugi per rimediare attraverso ulteriori investimenti. Viene inoltre menzionato un periodo di circa due settimane durante le quali la produzione ha modo di entrare in stretto contatto con l'ambiente della Borsa, arrivando addirittura a partecipare attivamente alla compravendita dei titoli. L'evento è confermato dallo stesso regista.

Ero capitato in ambienti dove c'erano donne che giocavano in Borsa, come la madre della protagonista e mi sembravano personaggi così curiosi che ho sentito un certo interesse per loro. Ho cominciato quindi ad andare un po' a fondo: ho chiesto un permesso per andare in Borsa e mi è stato concesso. Per quindici, venti giorni ho frequentato la Borsa (ho fatto anche qualche giochetto, ho comprato qualche cosa e l'ho rivenduta guadagnando miracolosamente un po' di soldi: pochi per la verità) e ho capito che era un ambiente, anche dal punto di vista visivo, straordinario.

Lane pone infine l'accento sulla ludopatia che serpeggia fra gli investitori (inclusa la madre di Vittoria), dipendenza che inficia la capacità di tessere relazioni con le altre persone. Nel quaderno di appunti su *L'eclisse*, Antonioni descrive il possibile incontro tra i due giovani protagonisti, favorito da un piano ordito dalla madre, la quale intenderebbe sfruttare la presenza della figlia per ingraziarsi il procuratore.

Dopo la scenata con la madre, quest'ultima apprende una certa notizia. Deve andare da un agente ma non ha evidentemente il denaro sufficiente per l'operazione che vuole fare. Allora induce Vittoria ad accompagnarla. Forse non è attendibile. Ma

⁹⁰ La Borsa di Roma a partire dagli anni Cinquanta si configura come la seconda piazza finanziaria d'Italia dopo la Borsa di Milano, prima di essere accorpata insieme ad altre, nel 1997, nella società Borsa Italiana, con sede a Milano. Cfr. Renzo Piccini, *La borsa valori*, Milano, Giuffrè, 1967.

questo ci darebbe modo di far incontrare Vitti con il giovane procuratore, nell'ufficio del suo agente. Prendere informazioni⁹¹.

Da questo breve appunto, il regista allude alla possibilità di mettere in scena una sorta di utilizzo della figlia da parte della madre, forse per invogliare l'agente che dovrà incontrare a concederle la possibilità di effettuare un'operazione finanziaria. Antonioni, di fronte l'eventualità di un evento non propriamente attendibile, si propone di reperire informazioni attraverso un mirato lavoro di ricerca.

Un'ultima suggestione prima di chiamare in causa l'inchiesta condotta da Guerra è di nuovo ad opera di Lane, il quale descrive l'ambientazione e ribadisce l'apporto del santarcangiolese.

Il "nucleo" dell'*Eclisse* non nacque diversamente dagli altri film di Antonioni, soprattutto dai tre precedenti. L'idea, se esiste, e crediamo che esista più che in qualsiasi altro suo film, prende lo spunto, in questo caso, dall'ambiente della Borsa, sfondo materiale e plastico per una crisi di sentimenti dei nostri giorni. Non esiste sulla carta il "racconto" originale. Ci sono soltanto alcuni "bloc-notes" nei cassette dell'appartamento del regista, roba che soltanto lui può capire. Insieme con Tonino Guerra egli ha elaborato il primo trattamento. Poi vi furono delle "inchieste", la più impegnativa delle quali, sul mondo della Borsa, fu condotta in un primo momento da Guerra. Ma prima di questa inchiesta lo stesso Antonioni aveva trascorso in Borsa più di un mese⁹².

Le due sequenze della Borsa si contraddistinguono per la loro dissonanza rispetto al resto del film, in quanto presentano una valenza preminentemente realistica all'interno della quale la finzione sfuma in un puro documentario incentrato sul frenetico funzionamento della finanza. Anche secondo Alberto Boatto «il taglio e lo stile sono quelli di un documentario, di un'inchiesta televisiva»⁹³. Tommaso Chiaretti aggiunge anche una considerazione sulla questione poetica, attribuibile sicuramente all'apporto di Guerra, sottintendendo che lo scopo degli autori è quello di tentare una vera e propria elaborazione

⁹¹ AMA, b. 8C/7, fasc. 59.

⁹² John Francis Lane, *Presentazione*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit., p. 22.

⁹³ Alberto Boatto, *Le strutture narrative in Antonioni*, in Carlo Di Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964, p. 53.

poetica, ricalcata sui personaggi al loro interno e non, quindi, intenderle come cose a sé stanti⁹⁴. Sull'efficacia nella resa filmica Luigi Chiarini tesse entusiastiche lodi in riferimento alle sequenze in questione: «Quando, per esempio, ci fa vedere la Borsa, bastano poche inquadrature per rappresentarci quello che uno scrittore non potrebbe raggiungere in parecchie pagine»⁹⁵.

4.4 I personaggi, il gergo e il mondo della Borsa

Nella presentazione dei tre personaggi principali, relativi allo studio delle sequenze della Borsa, è opportuno partire dalla presentazione della protagonista. Come già sottolineato, la giovane si trova costretta, sin dalle prime pagine dello script, a interrompere la relazione sentimentale con il personaggio di Riccardo. Durante il film Vittoria vivrà, da questo punto di vista, una serie di sentimenti contrastanti, fino al punto di rinunciare all'incontro con Piero nel finale, decisione dipesa dal conflitto interiore tra il timore di intraprendere una nuova impegnativa relazione e la profonda diversità avvertita nei confronti del giovane procuratore; quest'ultimo è infatti chiuso nella sua passione esclusiva, nel suo cinismo e nella sua alienazione causata dal lavoro e dal denaro. Ad ogni modo, Vittoria è già di per sé un personaggio estraneo al corso degli eventi che la circondano: alle situazioni avverse reagisce con silenzi, al limite con monosillabi, esternando dubbi e apatia. «Per la ragazza insufficienza della realtà, subito dopo il congedo»⁹⁶, scrive Antonioni negli appunti preparatori, riferendosi allo stato emotivo del personaggio in seguito alla fine della relazione con Riccardo. La giovane, quando le vengono poste domande, spesso ripete «non so» e, secondo Gianni Toti, «veramente non sa nulla: traduce libri, fa l'intellettuale, ha un amante pubblicista, ma sembra non poter dare un giudizio su nulla»⁹⁷. D'altro canto, è un personaggio che alterna a tutto questo anche appassionati slanci vitali, come emerge nuovamente dagli appunti del regista.

⁹⁴ Cfr. Tommaso Chiaretti, *Osservazioni sullo stile*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit.

⁹⁵ Galvano Della Volpe, Luigi Chiarini, Alberto Carocci, *Un dibattito sull'“Eclisse”. Le idee e il linguaggio di Antonioni*, «Il Contemporaneo», n. 49, giugno 1962, p. 25.

⁹⁶ AMA, b. 8C/7, fasc. 59.

⁹⁷ Gianni Toti, *L'eclisse intellettuale e il cinema alienato*, «Cinema 60», a. II, nn. 21-22, marzo-aprile 1962, p. 5.

Il fischio, con le dita in bocca, a un cocktail. Lo fa perché si sente sola e libera. Senza amante, senza madre, nessun legame. Un po' *Makaroni*. Le piace passare un periodo allo stato quasi brado. È molto scanzonata, balorda. Irride la realtà: è felice. Poi s'imbatte nel giovanotto che le dà una scossa elettrica; di qui il bisogno di una felicità diversa⁹⁸.

Queste parole rimandano infatti allo spirito che anima Vittoria dopo aver troncato la pluriennale relazione con Riccardo: una spinta quasi incontrollabile di dar voce a desideri e impulsi a lungo repressi, soffocati, nella ferrea volontà di recuperare il tempo perduto, non tanto in ambito sentimentale ma nella vita in generale. Si noti anche la fugace menzione di Antonioni a *Makaroni*, all'interno del quale i personaggi vivono la seconda parte della storia all'insegna della libertà più sfrenata, senza costrizioni di alcun tipo. In merito alla strutturazione del personaggio principale de *L'eclisse* è opportuno chiamare in causa una lettera dattiloscritta di Antonioni, senza data, inviata a Guerra e a Ottieri. Al suo interno il regista descrive alcune caratteristiche legate a Vittoria, ad esempio in merito alla rottura con Riccardo e alle relative conseguenze.

Penso che, quando cominciò la sua storia con Riccardo, lei fosse convinta di amarlo e pensasse di poterlo sposare un giorno. Forse questo fatto ha frenato in lei una certa naturale esuberanza: ogni ragazza ha desideri, fantasie, aspirazioni, idoli, tutti confusi in un'unica carica vitale. Ma i sensi, dice Croce, non sono costanti, la fantasia non è fedele. Una ragazza alla quale finisca un amore deve sentirsi abbastanza depressa, soprattutto se si rende improvvisamente conto che quell'amore in lei non è mai esistito, com'è il caso di Vittoria⁹⁹.

Da questa informazione è possibile evincere l'iniziale stato di depressione nella giovane, precedente al senso di libertà riconquistata dopo il termine della relazione. Infatti, continua la lettera, «deve sentir rinascere in sé tutti quei desideri, impulsi, fantasie della sua prima giovinezza, dei quali ho parlato prima. Insieme con la constatazione di averli soffocati inutilmente con Riccardo». E ancora: «Predominante in lei sarà un senso di liberazione, una spinta a riguadagnare il tempo perduto, non tanto sul terreno dell'amore

⁹⁸ AMA, b. 8C/7, fasc. 59.

⁹⁹ AMA, b. 9A/1, fasc. 33.

quanto della vita in generale»¹⁰⁰. Vittoria, a un certo punto, dovrà scontrarsi con due figure imponenti del suo presente: la madre e Piero, entrambi assidui frequentatori della Borsa. Se in un primo momento la protagonista sembra quasi attratta dalla misteriosa natura del mercato azionario, progressivamente emergerà un senso di ripugnanza nei confronti di questa corsa cieca verso l'arricchimento. Sempre nella lettera poc'anzi menzionata, Antonioni sottoscrive infatti che, quando Vittoria si lascia andare a Piero, «si lascia andare alla disumanizzazione. Di qui ha necessità di fare del personaggio di Piero un tipico, esasperato rappresentante del mondo del danaro, considerando quest'ultimo come perno intorno al quale gira il mondo di oggi, più che di ieri»¹⁰¹. L'attrazione della giovane è esplicata nella scena in cui decide di pedinare un anziano giocatore che ha appena perso decine di milioni in seguito al crollo dei titoli. Lo segue mentre entra in farmacia e mentre, seduto al tavolino di un bar, prende un tranquillante e disegna dei fiori su un pezzo di carta (fig. 29). Questo episodio era già stato appuntato da Antonioni nel quaderno ferrarese. «Seguire un uomo vede vedere dove va. Potrebbe essere lei a farlo»¹⁰². Questo passaggio è menzionato e lodato da Cesare Castello, considerandolo funzionale al momento.

Tra le cui invenzioni più risolte includerei ancora la magistrale, patetica figura di quell'individuo, così insignificante nella figura e nel suo abito sformati, che perduti d'un colpo cinquanta milioni nel crollo alla Borsa, va – spiato da Vittoria incuriosita e come affascinata – al bar più vicino, per placare con un tranquillante la sua non apparente agitazione¹⁰³.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² AMA, b. 8C/7, fasc. 59.

¹⁰³ Cesare Castello, *La forza dell'ambiguità*, «Il punto», 21 aprile 1962.



Fig. 29

In un altro degli appunti preparatori, il regista scrive: «La madre di lei traffica in borsa. Lei ha paura del denaro»¹⁰⁴. Viene dunque già posta in essere la passione sfrenata della donna e la repulsione della figlia verso quel mondo e verso l'intricato contesto economico-finanziario. Il terrore della miseria viene osservato dal punto di vista della madre di Vittoria, donna di origini umili, cresciuta in una borgata romana e riuscita a fuggire da quella condizione grazie a un matrimonio di convenienza. Il regista manifesta inoltre l'intenzione di aggiungere la seguente scena, mai realizzata: «La madre della ragazza porta quest'ultima a vedere cos'è la miseria. Il posto dove è nata e cresciuta e da dove il marito l'ha portata via. Deve essere qualcosa come una borgata»¹⁰⁵. Sempre nel quaderno ferrarese Antonioni descrive il background e le caratteristiche principali di questa figura:

Una donna di mezza età poco curata nel vestire. Figlia di gente poverissima, miseria nera, borgate. Si è spostata migliorando la sua situazione, il marito usciere in Borsa. Morto il marito la donna continua a giocare. Le va abbastanza bene. Diventa accanita. Avida di denaro, per paura della miseria. È sempre in Borsa. Ha una figlia¹⁰⁶.

¹⁰⁴ AMA, b. 8C/7, fasc. 59.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

In un altro appunto, sempre all'interno del quaderno, il ferrarese ritorna sui due principali personaggi femminili de *L'eclisse*: «La madre della ragazza è stata poverissima. Ecco perché giustifica l'amante, ecco perché è un'avida del denaro. La figlia viaggia anche perché questa avidità e il denaro finiscono per darle la nausea»¹⁰⁷. Nella prima sequenza della Borsa, Vittoria si reca in loco per parlare alla donna della fine della propria relazione con Riccardo ma la madre è troppo assorbita dalla frenetica attività di mercato per dar retta alla figlia. In questa parte del racconto gli autori contrappongono gli schiamazzi e gli ululati dei frequentatori della Borsa al mancato ascolto della madre, impedendo un vero e proprio scambio verbale tra personaggi, puntualmente interrotti da elementi che dirottano l'attenzione verso altre situazioni. Tutti i presenti parlano, urlano, litigano senza mai comprendersi, annullando la possibilità di un dialogo costruttivo. La madre stessa sembra vivere sotto una campana di vetro che le impedisce di accorgersi delle problematiche di Vittoria. Secondo Enzo Paci «è inevitabile che la madre non la comprenda perché in sé ha soltanto la Borsa, perché “ha interiorizzato” la Borsa. Il vero signore è il denaro. E il denaro rende gli uomini macchine o animali»¹⁰⁸. Aristarco definisce la donna addirittura come «straniera», aggettivo che sottolinea la sua incapacità di condividere il proprio con tempo con Vittoria, aggiungendo che «quando la circonda con false ondate di calore umano, quando l'abbraccia con una aggressività tutta viscerale, questa non può non sentirsi a disagio dinanzi a tali straripanti e vuote manifestazioni di affetto»¹⁰⁹.

L'inchiesta, come suddetto, si concentra a un certo punto sui personaggi femminili che frequentano la Borsa. Il personaggio della madre di Vittoria è ricalcato a partire da una donna realmente esistita di nome Maria. Come emerge da questo e dal prossimo confronto, entrambe utilizzano le stesse espressioni verbali e sfoggiano un atteggiamento pressoché identico.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Enzo Paci, *Dibattito su L'eclisse*, in Carlo Di Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964, p. 91.

¹⁰⁹ Guido Aristarco, *L'universo senza qualità*, «Cinema nuovo», a. XI, n. 157, maggio-giugno 1962, p. 191.

Il personaggio più caratteristico e interessante del “parco buoi milanese” è senz’altro la Signora Maria. È una donna di età intorno ai 55 anni. Ha i capelli grigi, un viso tondo dalla carnagione biancastra. Bocca piccola e bassa, labbra sottili con rossetto che sbava. Fronte molto spaziosa. È affetta da parecchi lievi tic facciali; parla gesticolando ampiamente. È di media statura, corporatura robusta.¹¹⁰

Il suo sguardo finalmente si posa su di una donna, di una cinquantina d’anni, che tiene in mano una borsetta bianca con ricami di fiori¹¹¹.

Nella versione del trattamento conservata alla Chiarini, la madre di Vittoria viene infatti introdotta in questi termini: «Si tratta di una donna anziana vestita con trascuratezza, dai gesti nervosi, un po’ isterici. È la madre di Vittoria. Ora sta parlando con un giovane concitatamente»¹¹². Nella versione *Sei film*, a dimostrazione dell’asciuttezza del testo, risultano assenti descrizioni fisiche della donna quando appare per la prima volta: «Il chiasso è quasi assordante ma tutti hanno l’aria di esserci abituati, compresa Vittoria. La ragazza si avvicina alla transenna e vede, nel recinto dei frequentatori abituali in possesso della tessera, la madre»¹¹³(fig. 30).

¹¹⁰ AMA, b. 8C/5, fasc. 43D.

¹¹¹ *L’eclisse* AMA, pp. 20-21.

¹¹² *L’eclisse* CSC, p. 7.

¹¹³ *L’eclisse* Einaudi, p. 369.



Fig. 30

Si veda anche il seguente incrocio tra le fonti a proposito della natura del personaggio e delle reazioni violente nel momento del crollo. Nella resa in sceneggiatura a lanciare oggetti è la madre di Vittoria, colta da una rabbia cieca per le perdite subite (fig. 31).

Inchiesta. Fasc. D

Critica aspramente l'attuale assetto della Borsa nostrana. Dice male degli agenti. Punta l'indice verso la sala, su di un tipo corpulento: "Guardateli che porci, fanno schifo... si arricchiscono alle nostre spalle..." Porta notizie di primordine riguardanti l'andamento della borsa; dà consigli, meglio li fa cadere dall'alto; racconta aneddoti, spettegola. [...]

Durante l'ultimo crollo della Borsa è stata l'unica del pubblico a scendere in sala a farsi sentire e a protestare in nome del pubblico dei piccoli azionisti.

L'eclisse AMA

Gli uscieri cercano di frenare i più eccitati, ma è proprio a questo punto che la madre di Vittoria scaraventa in mezzo al gruppo degli agenti due guide del telefono. Per fortuna non colpisce nessuno. Un usciere viene subito verso di lei infuriato:

USCIERE: "Signora, lei ha tirato una guida del telefono...".

MADRE VITTORIA: "Non è vero. Erano due". E si avvia in mezzo alla gente imprecando ad alta voce.

Giorni fa poiché sembrava ci fosse un movimento ribassista con i titoli della Edison ha preso due guide del telefono e le ha fatte volare dalla balconata in sala, fortunatamente senza colpire nessuno. Sono saliti alcuni operatori infuriati, sono volate parole grosse e insulti. Sono intervenuti anche degli uomini del pubblico in favore della signora. Si stava per passare alle mani, l'intervento dei fattorini ha calmato le acque. Poi è salito il presidente della borsa, per rendersi conto dell'accaduto: "Lei signora ha buttato giù due guide..." Risposta: "No, non è vero, erano tre!"¹¹⁴.

MADRE DI VITTORIA – Porci... vi arricchite alle nostre spalle... è tutta una manovra.... Fanno schifo¹¹⁵.

Nella versione Einaudi la medesima scena viene così riportata senza sostanziali variazioni contenutistiche.

Non riesce più a trattenersi e scaglia i taccuini che aveva in mano verso la corbeille.

Un usciere accorre, li raccoglie e grida a sua volta:

USCIERE: Ma signora, lei ha tirato un carnet!

MADRE DI VITTORIA: Non è vero. So' due¹¹⁶.

¹¹⁴ AMA, b. 8C/5, fasc. 43D.

¹¹⁵ *L'eclisse* AMA, p. 124.

¹¹⁶ *L'eclisse* Einaudi, p. 398.



Fig. 31

L'inchiesta sulle frequentatrici della Borsa riguarda anche il gergo utilizzato. Nel momento in cui la madre di Vittoria si schiera contro i socialisti, nel copione gli autori fanno pronunciare la medesima battuta udita da Guerra, dal preciso orientamento politico, a un altro degli investitori presenti.

Inchiesta. Fasc. B

È apertamente reazionaria e fascista. “Bisogna avere il coraggio di dire che si è stati fascisti! Mi fa ridere a me quella là... la bionda, di nostra conoscenza (si riferisce a un altro personaggio che poi descriveremo) che lei non lo è mai stata. Era comunista?! Ma dove... tra una gamba e l'altra!”¹¹⁷.

L'eclisse AMA

Un uomo che porta il distintivo da invalido si muove in mezzo alla gente che si accalca nella strada. Sbraita.
INVALIDO – Bisogna avere il coraggio di dire che si è stati fascisti... Mi fa ridere a me la bionda... Quella là... che dice che non lo è mai stata... Era comunista? Ma dove... tra una gamba e l'altra¹¹⁸.

¹¹⁷ AMA, b. 8C/5, fasc. 43B

¹¹⁸ *L'eclisse* AMA, p. 132.

Un altro esempio di battuta, riportata nell'inchiesta e rimodulata nel copione, emerge con l'apparizione del personaggio di una investitrice, considerata portatrice di sfortuna. Nella sceneggiatura la donna si trova ad interagire con la madre di Vittoria.

<i>Inchiesta. Fasc. D</i>	<i>L'eclisse AMA</i>
Entra una donna vestita di bianco col cappello azzurro di paglia. Occhiali neri. Gli uomini si toccano, le donne accavallano due dita. «Arriva la iettatrice. Mannaggia che iella porta quella!»¹¹⁹.	Intanto le viene incontro una donna che ha i capelli raccolti in una retina nera. Scuote le mani per smuovere i braccialetti come se le facessero caldo. S.RA CON RETINA: "Hai qualche notizia bona Ninì?" La madre di Vittoria la guarda appena. Si allontana senza nemmeno fermarsi. MADRE DI VITTORIA: "Le ho, e le tengo per me". Si avvicina a un signore distinto. MADRE DI VITTORIA: "Mannaggia quanto porta jella quella! Pare un serpente a sonagli..."¹²⁰.

Anche nella versione *Sei film* il dialogo combacia con quello presente nella versione ferrarese (fig. 32).

La madre di Vittoria ha un gesto di impazienza e si avvia verso il recinto riservato ai clienti con tessera. Una signora ingioiellata le si avvicina.

SIGNORA: Hai qualche buona notizia, Ninì?

MADRE DI VITTORIA: Ce l'ho, ma me la tengo per me.

Continua a parlare come tra sé.

MADRE DI VITTORIA: Mannaggia... Porta una jella, quella... Pare un serpente a sonagli!¹²¹.

¹¹⁹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43D.

¹²⁰ *L'eclisse* AMA, p. 106.

¹²¹ *L'eclisse* Einaudi, p. 391.



Fig. 32

Come già anticipato, proprio durante la prima visita alla Borsa, Vittoria conosce il giovane Piero, cinico agente di cambio che comincia a corteggiarla insistentemente. Secondo Della Volpe «la Borsa è l'ambiente che fa corpo col protagonista maschile, arido»¹²². Tale dichiarazione conferma la volontà di accomunare una sorta di vuotezza sentimentale, propria dell'ambiente, alla figura di Piero. Dopo il crollo dei titoli in borsa – che causa ingenti perdite a numerosi investitori, tra cui la madre della protagonista –, tra i due si sviluppa un intenso trasporto reciproco destinato tuttavia a estinguersi per incompatibilità caratteriali, relativi soprattutto alla differente sensibilità nei confronti del circostante. A decretare questa separazione è l'incontro mancato, al quale nessuno dei due si presenterà. Il fatto poi che Piero appaia per la prima volta allo spettatore proprio nella Borsa, caratterizza di fatto la sua natura e il suo personaggio, considerato anche da Adelio Ferrero come «tutto risolto in un lavoro svilito ormai a pura abilità meccanica, priva di ulteriori determinazioni»¹²³. Seymour Chatman menziona a tal proposito il legame del giovane agente con gli oggetti ivi presenti.

¹²² Galvano Della Volpe, Luigi Chiarini, Alberto Carocci, *Un dibattito sull'“Eclisse”. Le idee e il linguaggio di Antonioni*, «Il Contemporaneo», n. 49, giugno 1962, p. 20.

¹²³ Adelio Ferrero, *Da L'avventura a L'eclisse: la “presenza” di Antonioni nel cinema italiano*, «Cinestudio. Quaderni del Circolo Monzese del Cinema», n. 5, novembre 1962, p. 12.

The big stock exchange board, with its white letters and numbers whose random changes control the lives of those whom it has hypnotized, the battery-operated fan that can cool you in a hot public place, the fountain pen that dresses or undresses the photograph of a girl on its barrel depending on how you hold it¹²⁴.

Si potrebbe aggiungere che la sua incostanza sentimentale nella relazione con Vittoria rispecchi simbolicamente la natura altalenante dei titoli azionari, del loro ritmo oscillatorio con cui convive anche fuori dall'orario di lavoro. Alcuni lampanti esempi di cinismo in Piero fanno la loro comparsa a più riprese, in particolare in concomitanza della morte. Si veda ad esempio l'episodio del minuto di silenzio in Borsa per la scomparsa improvvisa di uno degli agenti, all'interno di una sequenza dalla quale Ugo Casiraghi fa emergere i principali aspetti.

La deformazione che nell'uomo produce la febbre del denaro è tutta qui nella follia dei titoli che salgono e scendono, negli scamiciati urlanti con gli occhi fissi ai registratori meccanici, nei telefoni presi d'assalto, e in quella ressa di egoismi e di delusioni, sulla quale il minuto di silenzio per un morto piomba come una paura sforzata, un romanticismo d'altri tempi. Ma è assai più lugubre l'urlo della suoneria, che ridà l'avvio alla baraonda¹²⁵.

Altro momento di cinismo riscontrabile nel comportamento di Piero affiora nella scena in cui viene recuperata la propria auto, con all'interno il corpo senza vita del ladro, dopo essere finita in un laghetto del quartiere romano EUR. A preoccupare maggiormente il giovane è la perdita di tempo per quest'operazione, i milioni persi e la questione della riparazione della propria fuoriserie. In tale prospettiva, il critico letterario Carlo Salinari ravvisa nella società capitalistica la fonte primaria di una sorta di polverizzazione della personalità nell'individuo, così come l'inaridimento dei sentimenti e la conseguente incapacità di comunicazione, aggiungendo a tali considerazioni che «l'indicazione è

¹²⁴ «Il grande tabellone della borsa, con le sue lettere e i suoi numeri bianchi i cui cambiamenti casuali controllano la vita di coloro che ha ipnotizzato, il ventilatore a batteria che può raffreddare tu in un caldo locale pubblico, la stilografica che veste o sveste la fotografia di una ragazza sul suo fusto, a seconda di come la tieni in mano» (trad. mia), in Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, cit., p. 91.

¹²⁵ Ugo Casiraghi, *La lunga notte dei sentimenti dell'Eclisse di Antonioni*, «l'Unità», 13 aprile 1962.

inequivocabile nel famoso episodio della Borsa»¹²⁶. Anche lo stesso Moravia afferma che *L'eclisse* «indica nella Borsa, cioè nel denaro, l'elemento alienante che indirettamente s'insinua in tutti i rapporti, compreso quello sessuale»¹²⁷.

Ponendo l'accento sulla costruzione del personaggio di Piero, i materiali raccolti dal santarcangiolese si focalizzano su gesti, movimenti, sul gergo tecnico utilizzato dentro la Borsa ma anche sulle abitudini e caratteristiche di determinate figure, come i remissori¹²⁸, i fattorini, gli uscieri e gli investitori stessi. Chi può vantare il maggior numero di dettagli, alla luce della disamina dei quattro fascicoli, è il procuratore: tale studio è funzionale, infatti, per la definizione di Piero, che negli appunti di Guerra è ricondotto, anche statisticamente, alla prassi professionale vigente a Milano all'inizio degli anni Sessanta.

I procuratori milanesi sono 190. La loro età media è di 47 anni. Il 7% di loro non è sposato. Quelli sposati hanno un minimo di due figli. Il 60% pesca. È l'argomento principale delle conversazioni del lunedì o del dopo festa. Di questo 60% si può fare una ulteriore distinzione. 25% oltre alla pesca ama la musica lirica. 18% oltre alla pesca ama le arti, con prevalenza la pittura. 15% oltre alla pesca ama il calcio. 5% oltre alla pesca va a caccia di donne. I procuratori nella quasi totalità non sono don giovani. Alla donna intelligente da corteggiare preferiscono le donne che diano molto e subito. Parlano poco di donne o non si accendono al parlarne¹²⁹.

Piero – forse perché ancora piuttosto giovane – non rientra totalmente nella maggioranza descritta nelle carte, essendo egli celibe, senza figli e senza alcun spiccato interesse verso la pesca, la musica, la pittura o il calcio. Tuttavia, è possibile evincere dal copione una certa tendenza del protagonista maschile a intessere relazioni repentine e totalizzanti, come ad esempio quella vissuta con Vittoria. Tralasciando i dati prettamente numerici, un aspetto su cui lo sceneggiatore romagnolo si sofferma nell'inchiesta riguarda la modalità con cui i procuratori abordano i potenziali clienti, pronti a tutto per conquistare la loro fiducia.

¹²⁶ Galvano Della Volpe, Luigi Chiarini, Alberto Carocci, *Un dibattito sull'“Eclisse”*. *Le idee e il linguaggio di Antonioni*, «Il Contemporaneo», n. 49, giugno 1962, p. 17.

¹²⁷ Alberto Moravia, *Il sole nero dell'intellettuale*, «L'Espresso», 13 maggio 1962.

¹²⁸ «Chi procaccia affari ad agenti di cambio dietro compenso prestabilito». Si veda la voce *Remisier*, in Treccani. Vocabolario online, 1929, <https://www.treccani.it/vocabolario/remisier/>.

¹²⁹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 C.

Uno dei sistemi più usati per farsi dei clienti nuovi o occasionali, da parte di agenti e procuratori, è quello di andare la mattina ad ossequiare i direttori di banca, presso i loro boxes, anche per prendere solo degli ordini (poi seguirà tutto il resto: manderanno regali a Natale, cercheranno di andare in vacanza nello stesso luogo etc.)¹³⁰.

In un altro fascicolo dell'inchiesta, Guerra conferma la questione aggiungendo dettagli sulla brama nei procuratori tesa alla creazione di nuove relazioni, azione imprescindibile per accrescere il proprio prestigio e, di conseguenza, la propria rete di clienti.

Una prima mira del procuratore è quella di fare conoscenze potenti. Conosciuto il personaggio con una rapida indagine psicologica bisogna capire qual è il mezzo migliore per accattivarsi la sua stima e conquistare la sua fiducia. Ricevuta la notizia buona si procede all'acquisto dei titoli e allo smistamento tra la clientela¹³¹.

Il tema in questione, legato al tentativo del procuratore di conquistare la fiducia di un potenziale cliente, si trova rimodulato anche nella versione ferrarese della sceneggiatura. Osservando le lampanti similitudini, nel brano inserito nel copione Piero tenta a più riprese di assicurare e allo stesso tempo di lusingare un potenziale cliente, nel caso specifico un noto commendatore piuttosto restio a tentare la strada dell'investimento finanziario.

<i>Inchiesta. Fasc. A</i>	<i>L'eclisse AMA</i>
- Ma me non è mai andata l'idea di giocare in borsa....	UOMO – Sì, lo so, ma a me l'idea di giocare in borsa...
- Giocare è un'altra cosa... fanno come quelli che non ci hanno una lira e vorrebbero guadagnare i milioni che giocano... Chi vince i milioni ce l'ha ma lei si deve fermare a investire e mettersi al riparo dalle svalutazioni. Di	PIERO – Non dica così, giocare è un'altra cosa. Ha perfettamente ragione. Sono quelli che non hanno una lira e vorrebbero guadagnare i milioni, che giocano... Chi, invece, i

¹³⁰ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 A.

¹³¹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 C.

questo non si preoccupi, noi che ci stiamo a fare. Facciamo proprio questo mestiere.

- Sì... lo so¹³².

milioni ce li ha, come lei, deve pensare a investirli e mettersi al riparo.

UOMO – Che cosa vuol riparare! E poi le azioni... è roba che bisogna seguire, controllare, stare in orecchio...

PIERO – E beh... il nostro mestiere è proprio quello di seguire il portafoglio dei clienti. Dia retta a me, si faccia un bel giardinetto di titoli.

Il commendatore si affretta a porgere la mano per salutare.

UOMO – Comunque ne parliamo... Sono cose che ci vuole calma.

PIERO – Certo, certo... Sa che ho visto la sua barca a Fiumicino? Bella!

L'uomo è subito lusingato.

UOMO – Bella eh?¹³³.

Il dialogo non presenta variazioni nelle altre versioni della sceneggiatura mentre in quella edita da Einaudi Piero parla dello stesso argomento con un cliente, tentando di ingraziarselo, in uno scambio che presenta alcune differenze rispetto a quello appena trascritto (fig. 33).

GIOVANE: Guarda Piero che non ho nessuna intenzione di maturare la perdita. Caso mai facciamo qualche media.

PIERO: Come vuoi.

Muovono qualche passo verso l'interno. Piero mostra, nei confronti dell'altro, un'insolita deferenza.

GIOVANE: Ho sentito parlare di un prestito.

PIERO: Sì, 300 miliardi in Buoni del Tesoro. Se vuoi mi informo meglio.

Il giovane lo guarda incredulo.

GIOVANE: Ma dove ti informi...

¹³² AMA, b. 8C/5, fasc. 43 A.

¹³³ *L'eclisse* AMA, pp. 87-88.

Piero è imbarazzato, nervoso. Poi, come ricordandosi di qualcosa, sorride.

PIERO: Ah. T'ho visto ieri sera. Bel movimento ci avevi eh? La conosco quella ragazza.

GIOVANE: Lascia perdere. Penso a questo movimento qui, adesso¹³⁴.



Fig. 33

Quanto al comportamento dei procuratori durante gli orari di lavoro, viene evidenziata da Guerra una spiccata tendenza a parlare a telefono, in piedi, con un taccuino a portata di mano per prendere appunti, come si può evincere dal seguente brano presente nel fascicolo C.

L'arma segreta, la linfa vitale del procuratore è l'informazione. Solo con l'informazione buona, garantita, sicura il procuratore diventa rapidamente un dio. La caccia all'informazione è giornaliera, si persegue minuto per minuto. Bisogna quindi che il procuratore sia molto attento e intelligente e sappia scoprire l'informazione buona tra le mille fasulle messe in giro, anche ad arte¹³⁵.

Il personaggio di Piero viene presentato per la prima volta nel copione ferrarese in un modo che ricalca quello descritto da Guerra nel fascicolo A della sua inchiesta.

¹³⁴ *L'eclisse* Einaudi, pp. 397-398.

¹³⁵ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 C.

Tutti i procuratori parlano al telefono reggendo la cornetta con la mano sinistra a calice, all'altezza del microfono, in modo che con le quattro dita possono tappare il microfono, se devono dire qualcosa ad altri (un ordine al fattorino, una notizia ricevuta) per non far sentire al cliente. Con la destra tengono a portata di mano matita e taccuino per scrivere. Quasi sempre telefonano in piedi¹³⁶.

Ora la donna si è alzata in piedi per conferire con un giovane procuratore la cui cabina telefonica è a un passo dalla transenna del pubblico tesserato. Il giovane si chiama Piero e lo capiamo subito perché dalla corbeille¹³⁷, correndo, lo ha raggiunto un ragazzo chiamandolo ad alta voce per nome. Piero si stacca dalla donna e riprende a telefonare¹³⁸.

Nella versione della sceneggiatura edita da Einaudi, Piero viene invece così introdotto, visto dal punto di vista di Vittoria: «Segue sempre con gli occhi la madre, la vede parlare con un giovane, poi questi si muove per andare al telefono. Piero, il giovane, sta telefonando quando si accorge che un cliente parla all'orecchio di un anziano agente con l'aria di dargli preziose informazioni»¹³⁹ (fig. 34).

¹³⁶ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 A.

¹³⁷ Lo spazio riservato agli agenti di cambio e agli altri intermediari autorizzati per la negoziazione dei valori mobiliari.

¹³⁸ *L'eclisse AMA*, p. 21.

¹³⁹ *L'eclisse* Einaudi, p. 370.



Fig. 34

Anche nella sceneggiatura ferrarese viene menzionato il taccuino per gli appunti, in una scena che vede, tra l'altro, uno scambio tra procuratori di natura piuttosto fisica. Attuando un confronto con il fascicolo A, infatti, Guerra individua il fatto che agenti e procuratori «quando lavorano fuori dalle grida hanno tendenza a parlarsi nelle orecchie, a darsi manatine sulle spalle a tirarsi per le braccia»¹⁴⁰.

Inchiesta. Fasc. A

Ho seguito per alcuni minuti i movimenti di un procuratore. Si avvicina ad un gruppo in cui avvengono contrattazioni: spinge e allunga il collo per sentire meglio, poi dà una voce nell'orecchio a un collega, questi ride; il procuratore gli mette il braccio sulle spalle quasi in un abbraccio¹⁴¹.

L'eclisse AMA

Arriva anche Piero come un bolide. Si aggrappa all'agente. Gli comunica sottovoce:

PIERO: Comprato 5000 a sessanta... e 2000 a seicinqu.

L'agente scrive sul notes... Comincia a urlare nel recinto della corbeille.

AGENTE: Finsider... vendo Finsider...¹⁴².

¹⁴⁰ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 A.

¹⁴¹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 A.

¹⁴² *L'eclisse AMA*, p. 23.

Piero è un procuratore al servizio dell'agente Ercoli e, dopo il crollo in Borsa, quest'ultimo lo redarguisce con decisione, in quanto un cliente debitore di nome Tonini (forse un velato riferimento al nome di Guerra) si è dileguato senza lasciare notizie o recapiti. In entrambi i testi emerge la questione delle varie responsabilità del procuratore in relazione al rapporto con i clienti.

<i>Inchiesta. Fasc. B</i>	<i>L'eclisse AMA</i>
I procuratori vengono nella ferrea gerarchia di Borsa dopo gli agenti. Anche se giovani sono quindi personaggi importanti, sono all'altezza cioè di assumersi molte responsabilità compresa quella di pagare di tasca propria (e l'agente non transige) un eventuale errore. Può capitare, ad esempio, di capire male la valutazione di un titolo: ma la parola data al cliente è sacrosanta. Se al momento dell'operazione il valore del titolo era inferiore a quella data al cliente, il procuratore paga la differenza. Questi errori si pagano con cifre nell'ordine delle centinaia di migliaia di lire ¹⁴³ .	AGENTE – Benedetto ragazzo, ma è mai possibile che in un momento come questo lasci partire i clienti senza farti lasciare un recapito? PIERO – Non sono io che li lascio partire, sono loro che partono. AGENTE – Quattro milioni deve cacciare fuori. Io non lo so... Sei bravo, intelligente, scaltro e ogni tanto fai delle cappelle...¹⁴⁴.

Nella versione pavese della sceneggiatura, dopo la risposta difensiva di Piero sul fatto che sono i clienti a partire e non lui a permetterglielo, l'agente ribatte: «E ti lasciano nei guai. Sono quattro milioni che tra pochi giorni qualcuno li deve cacciar fuori. Io non lo so... Sei bravo, intelligente, scaltro e ogni tanto fai delle cappelle come un principiante»¹⁴⁵.

¹⁴³ AMA, b. 8C/5, fasc. 43B

¹⁴⁴ *L'eclisse* AMA, p. 149.

¹⁴⁵ *L'eclisse* FOOP, p. 193.

L'unica variazione fra i documenti individuati è presente nella versione Einaudi, dove il termine «cappelle» è sostituito da «fregnacce»¹⁴⁶ (fig. 35).



Fig. 35

Una delle analisi più suggestive a proposito della comunicazione non verbale nelle sequenze della Borsa è quella di Ted Perry, il quale evidenzia, nel microcosmo in questione, una serie di situazioni astratte, indeterminate, dove non c'è spazio per sentimenti e valori umani: «The spirit of competition makes the market into a kind of elaborate sports ritual, a race, a game, complete with such sports elements as physical contact, running, sign language, a scoreboard, and spectators who watch with binoculars»¹⁴⁷. Non a caso sia nella sceneggiatura sia nei materiali preparatori – come nel seguente confronto fra scambi pressoché identici – emerge proprio il termine «ring», a sottolineare la natura fisica del mondo della Borsa.

¹⁴⁶ *L'eclisse* Einaudi, p. 408.

¹⁴⁷ «Lo spirito di competizione trasforma il mercato in una sorta di elaborato rituale sportivo, una corsa, un gioco, completo di elementi sportivi come il contatto fisico, la corsa, il linguaggio dei segni, un tabellone segnapunti e spettatori che guardano con il binocolo» (trad. mia), in Ted Perry, *A contextual study of Michelangelo Antonioni's film L'eclisse*, «Speech Monographs», vol. 37, n. 2, 1970, p. 88.

PIERO: Perché non ci siamo mai conosciuti prima? A te non piace venire in Borsa, vero?

VITTORIA: Non ho ancora capito se è un ufficio, un mercato o un ring.

PIERO: Bisogna venirci spesso, per capire. Se uno comincia poi entra nel giro e si appassiona¹⁴⁸.

PIERO – Perché non ci siamo mai conosciuti prima? A te non piace venire in Borsa, vero?

VITTORIA – Non ho ancora capito se è un ufficio, un mercato o un ring.

PIERO – Bisogna venirci spesso per capire. Se uno comincia, poi entra nel giro, come in tutte le cose, si appassiona¹⁴⁹.

Nella versione Einaudi il dialogo è riportato in maniera pressoché identica (fig. 36).

PIERO: A te non piace la Borsa, vero?

VITTORIA: Non ho ancora capito se è un ufficio, un mercato o un ring.

PIERO: Bisogna venirci spesso per capire. Se uno comincia, poi entra nel giro. Si appassiona¹⁵⁰.

¹⁴⁸ AMA, 8c3, fasc 29.

¹⁴⁹ *L'eclisse* AMA, pp. 192-193

¹⁵⁰ *L'eclisse* Einaudi, p. 424.



Fig. 36

L'inchiesta verte inoltre sul gergo utilizzato dai frequentatori della Borsa; in fase di sceneggiatura vengono rielaborati alcuni nomi, espressioni e tecnicismi.

Inchiesta. Fasc. A

C'è molto in denaro la Finsider, la
Pirellina non ha fatto altro prezzo... Il
mercato è un po' meglio dell'apertura;
la Saffa ha fatto 500 in apertura e poi
non ha fatto altro.
Il mercato tiene... sì, sì, vediamo un
po' se le recupera...
Il giorno 20 paga la Viscosa... sono
quasi gli interessi di un mese; tra
interesse e bolli va su di 8 lire; va bene
gli interessi non se li deve mica
mangiare!

L'eclisse AMA

PIERO — Compro Finsider a
Cinquantacinque¹⁵².
[...]
Novanta... sta aprendo la Finsider...
92... 94... (ripete le quotazioni che
sente dalla corbeille) (Si chiude con
una mano l'altro orecchio perché il
fattorino accanto sta parlando con
Lucca)... Dimmi... che cosa fa la
Viscosa a Milano... Pronto, pronto...
50.000 ha aperto la Vita¹⁵³.
[...]

¹⁵² *L'eclisse AMA*, p. 22.

¹⁵³ *L'eclisse AMA*, pp. 100-101.

Comunque conviene di più fare il riporto. Parlano bene della Snia pare che dovrebbe fare un aumento vantaggioso: se vuole che ne prendiamo 1000/2000, tanto per fare una mosconata (significa in gergo comprare per vendere subito.).

Fiat V8 a cavallo (prezzo elastico).
50 danarissimo¹⁵¹.

PIERO – Pronto dimmi.... 4060 lo Sviluppo... guarda che sono in barca di 2000 fiat... dovrebbe valere sulle 500 cavallo¹⁵⁴.

Nella versione Einaudi troviamo l'episodio descritto con minime variazioni legate ai nomi e delle cifre (fig. 37).

PIERO: Sta aprendo la Centrale a 22.000... 400... 600. Sì, dimmi cosa fa la Viscosa a Milano. Pronto, pronto. La Stet ha aperto a 4600. Sì. Ciao.

Il fattorino gli porge un altro telefono.

PIERO: Pronto. Pronto, Lucca? Sì, sì. C'è stato un po' di ribasso. Mediobanca 500. Centrale 600. Stet 4600. Sì¹⁵⁵.



Fig. 37

¹⁵¹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 A.

¹⁵⁴ *L'eclisse* AMA, p. 108.

¹⁵⁵ *L'eclisse* Einaudi, p. 390.

Addirittura, nella documentazione stilata da Guerra è presente un vero e proprio elenco di termini tecnici, alcuni dei quali rielaborati in sceneggiatura sotto forma di battute pronunciate dai personaggi.

<i>Inchiesta. Fasc. B</i>	<i>L'eclisse AMA</i>
C'è danaro sulle Catini (aumento)	PIERO – Le tenga... fanno danaro...
C'è Lettera sulle Viscosa (diminuzione)	La madre riguarda la figlia e dispiaciuta di averla trascurata e come
Siamo abbastanza fermi (va bene)	se potesse farle piacere:
Siamo in lettera (va male)	MADRE VITTORIA – Danaro vuol
Rimanere in barca (non eseguire quello che si doveva eseguire, per calcolo, errore, distrazione).	dire che fanno soldi... Lettera invece significa che va male... ¹⁵⁷ .
Come siamo sulle Catini?	[...]
C'è denaro a mille lire e lettera e 1010.	MADRE VITTORIA – La Catini fa
Ho in mano delle Catini a XXX, se le interessano mi venga incontro ¹⁵⁶ .	come le corna delle lumache: si muove sempre ¹⁵⁸ .

La parte in cui la madre si frappona tra Vittoria e Piero per svolgere la funzione di “interprete” risulta assente nella versione Einaudi ma rimane invariata nelle altre versioni dello script.

La figura già citata sulla quale si sofferma l'inchiesta di Guerra – utilizzata come modello per il personaggio di Piero – è quella di Paolo Vassallo. Questi, come confermato da Lane – presente durante le riprese del film – continua ad essere anche sul set un modello di riferimento: «One young man, Paolo, who might be a prototype of Piero, is Antonioni's “technical advisor”»¹⁵⁹. L'uomo viene così menzionato la prima volta nell'inchiesta preparatoria di Guerra: «Chiedere a Vassallo: Motivi crollo; Discorsi col padre la mattina

¹⁵⁶ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 B.

¹⁵⁷ *L'eclisse* AMA, p. 25.

¹⁵⁸ Ivi, p. 106.

¹⁵⁹ «Un giovane, Paolo, che potrebbe essere un prototipo di Piero, è il “consigliere tecnico” di Antonioni» (trad. mia), in John Francis Lane, *Antonioni Diary: A Day-to-Day Record of Work on The Eclipse*, «Films and Filming», vol. 8, n. 6, March 1962, p. 46.

prima dell'ufficio; Mangiare per la caccia a un cliente»¹⁶⁰. Il suo nome riaffiora anche nel fascicolo successivo, in un paragrafo intitolato «Descrizione giornata di Borsa di Paolo Vassallo». La routine del procuratore viene tratteggiata da Guerra in via preliminare e successivamente integrata nella sceneggiatura ferrarese.

<i>Inchiesta. Fasc. B</i>	<i>L'eclisse AMA</i>
Alle dieci in punto suona la campana. In un attimo i procuratori si portano ai telefoni, gli agenti alla corbeille. Comprare la prima quotazione della mediobanca. I telefoni sono già in funzione. Vassallo è collegato con Firenze, un procuratore di banca: "Pronto... dottore... sta aprendo la Mediobanca... 375... Devo fare niente? ... poche, un paio di mila..." Mette mano sul ricevitore (un ricevitore la cui chiocciola è tenuta ferma da una striscia di nastro isolante rosa.). Paolo fa un segno con le mani: tre dita in giù. Poi riprende a parlare... "La viscosa a Milano che sta facendo?... Alza gli occhi al tabellone "90 sta aprendo la Finsider... 92... 94... (ripete i numeri che sente dalla corbeille)... Dimmi che cosa fa la viscosa a Milano... 75 a Milano..." fa segno a Dino "Pronto... pronto... 50.000 ha aperto la Vita... Squilla l'altro telefono. Paolo consegna il telefono al fattorino e risponde all'altro. Lucca? Sì... C'è un po' di	L'agente di turno alla campana siede al tavolo della corbeille. Dispone davanti a sé alcuni fogli. [...] L'agente controlla l'orologio, quindi si china verso il microfono. SIGNORE – Mediobanca 134 e 500. Come uno scoppio improvviso gli agenti si mettono ad urlare. Più che le parole, urlate e spezzate, si distinguono i gesti: mani alzate, mani che si protendono. Il tutto dura qualche attimo. Po diversi scarabocchiano in fretta qualcosa sul taccuino. [...] PIERO – Pronto... Pronto... Ha aperto la Mediobanca... 700... Devo far niente?... provo a comprare qualche centinaio? Mette una mano sul ricevitore e fa qualche passo fuori dalla cabina. Il filo del telefono si tende a un'altezza di un metro, qualcuno correndo vi passa sotto. PIERO (urla) – Dino... Dino... Aho! Aho! [...] PIERO (fa un segno con le mani: tre dita in giù). Torna sulla porta della

¹⁶⁰ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 A.

mollato... 75 mediobanca... 94
Finsider... ... 50.000 Vita¹⁶¹.

cabina telefonica e riprende a parlare al telefono.

PIERO – Novanta... sta aprendo la Finsider... 92... 94... (ripete le quotazioni che sente dalla corbeille). [...]

PIERO – Lucca?... Sì... C'è un po' di mollato... 700 mediobanca... 94 Finsider... ... 50.000 Vita¹⁶².

Come è possibile osservare, alcuni dialoghi scritti da Guerra – grazie all'osservazione del lavoro di Vassallo – sono stati riportati quasi integralmente all'interno del corpo della sceneggiatura.

Inchiesta. Fasc. D

Arriva l'agente serio e apparentemente tranquillo si fa passare il telefono: Dottore... sono Vassallo... Come va? (sorridente)... Bellissimo... vedrà che sua moglie si troverà benissimo... anch'io preferisco Ischia... dà un'occhiata al quadrante: Un po' deboluccio, mi pare... vedo che ogni tanto allargano le briglie... Bene... molti ossequi... Si allontana verso la corbeille¹⁶³.

L'eclisse AMA

L'agente, al telefono, sta parlando sottovoce: AGENTE – Ogni tanto allargano le briglie... è un mercato un po' deboluccio... svagato... Ha saputo qualcosa dall'onorevole?¹⁶⁴

Nel quaderno ferrarese di Antonioni è stata individuata una nota manoscritta – successiva all'inchiesta di Guerra – relativa a un'ennesima battuta pronunciata da Vassallo e riutilizzata in sceneggiatura, all'interno di un dialogo tra Piero e Vittoria.

¹⁶¹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 B. Nel Fasc. D Guerra specifica il ruolo del menzionato Dino: «Altro procuratore che tiene il contatto tra la corbeille e i telefonisti e fattorino».

¹⁶² *L'eclisse* AMA, pp. 99-101.

¹⁶³ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 D.

¹⁶⁴ *L'eclisse* AMA, p. 109.

Vassallo a Prato e a Lucca.

«Ero a tavola con 7, 8 miliardi»¹⁶⁵.

VITTORIA: Vieni qui invece, e dimmi subito cos'hai fatto ieri sera.

PIERO: Ero a cena con sette od otto miliardi.

VITTORIA: O con una squillo?

PIERO: E chi ha tempo di andare con le squillo? La squillo sono io¹⁶⁶.

Anche nella versione Einaudi il dialogo combacia quasi alla perfezione, con una variazione legata alla parola «casa» al posto di «cena» (fig. 38).

VITTORIA: Vieni qui, invece, e dimmi cos'hai fatto ieri sera.

Piero si siede accanto a lei.

PIERO: Ero a casa con sette otto miliardi.

VITTORIA: O con una squillo?

PIERO: E chi ha tempo di andare con le squillo? La squillo sono io¹⁶⁷.

¹⁶⁵ AMA, b. 8C/7, fasc. 59.

¹⁶⁶ *L'eclisse* AMA, pp. 191-192.

¹⁶⁷ *L'eclisse* Einaudi, p. 423.



Fig. 38

La figura di Vassallo, oltre a fungere da modello per la fase creativa del film, risulta essere un punto di riferimento anche durante quella realizzativa. A più di dieci anni di distanza dall'uscita de *L'eclisse*, Antonioni ritorna sul metodo dell'osservazione e dell'emulazione – da parte degli attori – di figure realmente esistenti, al fine di ricostruire verosimilmente atteggiamenti, movenze e comportamenti.

Io ho cercato di ricostruire quell'ambiente impiegando tutte le persone che lavoravano in Borsa: operatori, agenti, procuratori di Borsa, oppure banchieri, quelli che vanno al Borsino ecc. Pochissime le comparse. Tutta gente che sapeva come muoversi. A Delon stesso ho dato un modello che, guarda caso, è stato quel Paolo Vassallo poi coinvolto in un sequestro. Lavorava in Borsa come aiuto di suo padre. Delon è stato in Borsa a studiarsi questo Paolo Vassallo: cosa faceva, come si muoveva¹⁶⁸.

Lo stesso Alain Delon aveva precedentemente parlato, nel volume *Cappelli*, della vicinanza a Vassallo e allo studio del suo *modus operandi* durante il periodo delle riprese.

¹⁶⁸ Michelangelo Antonioni, *Intervista di Leonardo Autera, Ettore Mo*, in «Corriere della Sera», 15 ottobre 1975.

Sono stato molto aiutato per tutto quello che è il lato professionale del personaggio (si tratta di un giovane procuratore della Borsa di Roma) dalle osservazioni che ho potuto fare durante le giornate passate alla Borsa di Roma con o senza Antonioni, dove osservavo il giovane agente di cambio che ha ispirato ad Antonioni il mio personaggio nel suo film: Paolo Vassallo¹⁶⁹.

Continuando con la ricognizione sui tipi che frequentano la Borsa emerge un altro aspetto, legato alle ripercussioni patologiche di tale occupazione, richiamate in sceneggiatura dal personaggio di Piero.

<i>Inchiesta. Fasc. C</i>	<i>L'eclisse AMA</i>
Quello di borsa è anche un lavoro che logora il fisico. Gli infarti, le paralisi ecc. sono malattie di normale amministrazione fra gli operatori di borsa, specie subito dopo i 50 anni. Sono proverbiali i 12 infarti del comm. Giannini (un agente) che ora è costretto a casa in una campana di vetro, ma si interessa sempre, anche a distanza, di borsa ¹⁷⁰ .	«Mi piace per questo la Borsa... Perché è imprevedibile... Emozionante... come un gioco... le corse... Peccato che spesso ci sia di mezzo l'infarto...» ¹⁷¹ .

Nell'inchiesta effettuata, Guerra individua l'attacco di cuore quale causa principale dei decessi tra i procuratori. Un primo lampante richiamo a tale causa di decesso è presente nella prima sequenza della Borsa durante la quale, improvvisamente, lo speaker al centro del "ring" chiama all'attenzione tutti i presenti al fine di osservare un minuto di silenzio in onore di un collega deceduto la mattina stessa (fig. 39). Come emerge dal confronto, il medesimo episodio era già stato osservato e appuntato da Guerra.

¹⁶⁹ Alain Delon, *Amo un cinema d'autore*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, cit., pp. 126-127.

¹⁷⁰ AMA, b. 8C/5, fasc. 43C.

¹⁷¹ *L'eclisse* AMA, p. 129.

In borsa c'è una sirena che suona quando muore un agente. Si fa un minuto di silenzio e tutti stanno in piedi. Ma a questi aspetti del mestiere, nessuno ci pensa o se ne preoccupa più del necessario. Forse la verità è che non hanno il tempo di pensarci¹⁷².

Davanti al microfono della corbeille, un signore distinto si dispone a dare una notizia importante. Nel silenzio della sala si sente soltanto la sua voce e il trillo continuo dei telefoni che chiamano da tutte le città d'Italia evidentemente ignare di quanto sta accadendo alla borsa di Roma.

SIGNORE DISTINTO - Debbo partecipare una dolorosa notizia. Stamane è deceduto in seguito ad un incidente automobilistico il collega Vitrotti Domenico... [...] L'emozione del momento mi impedisce di ricordare con parole adatte il collega scomparso... Vi prego soltanto di rispettare un minuto di raccoglimento¹⁷³.



Fig. 39

¹⁷² AMA, b. 8C/5, fasc. 43C.

¹⁷³ *L'eclisse AMA*, pp. 26-27.

In altre versioni dello script, nella definitiva sceneggiatura Einaudi e nel trattamento conservato alla Chiarini, la morte dell'agente di Borsa è causata da un arresto cardiaco mentre nella versione appena riportata, quella ferrarese, il decesso è dovuto a un incidente d'auto.

<i>Trattamento. CSC</i>	<i>L'eclisse Einaudi</i>
Vittoria chiede che cosa succeda. Piero risponde sottovoce: «È morto un agente. Era il suo settimo infarto, questa volta c'è rimasto. Si fa un minuto di silenzio, come coi giocatori di calcio» ¹⁷⁴ .	Devo partecipare a una dolorosa notizia. Stamane è deceduto, in seguito a infarto, il collega Vitrotti Domenico. [...] La commozione del momento mi impedisce di ricordarlo con parole adatte. Vi prego soltanto di rispettare un minuto di silenzio ¹⁷⁵ .

Durante il minuto di silenzio i telefoni continuano a squillare imperterriti. Vittoria chiede sottovoce a Piero se conoscesse il defunto e riceve una risposta cinica che tuttavia rivela la natura del protagonista: «Certo... ma qui in un minuto sa quanti miliardi corrono?»¹⁷⁶ (fig. 40).

¹⁷⁴ CSC, p. 9.

¹⁷⁵ *L'eclisse* Einaudi, p. 372.

¹⁷⁶ *L'eclisse* AMA, p. 27.



Fig. 40

La morte irrompe nel marasma finanziario e Piero non può fare a meno di far notare a Vittoria l'importanza del fattore tempo in Borsa.

4.5 Il crollo dei titoli

Ad eccezione del fascicolo C, nelle altre tre cartelle dell'inchiesta di Guerra emerge più volte la questione del crollo dei titoli: dal resoconto del crac osservato in prima persona all'appunto in cui viene menzionata la necessità di chiedere maggiori informazioni a Vassallo sull'entità e sulle ripercussioni in Borsa dell'episodio. Per quanto riguarda la caduta dei titoli, nella versione ferrarese dello script viene puntualmente rimodulata la questione. Nel confronto che segue si riporta il momento della presa di coscienza fra i presenti del tracollo in corso.

Inchiesta. Fasc. A

L'eclisse AMA

Martedì 12 dicembre: in apertura di seduta i già bassi prezzi del venerdì precedente risultano ulteriormente

Dino corre alla corbeille per riferire all'agente. Intanto l'agente di cambio addetto al listino annuncia l'apertura

falcidiati: dal 3 al 15 per cento. Il pubblico comincia a rumoreggiare. Col passare dei minuti la situazione diventa sempre più pesante. Le offerte si accumulano e i compratori sembrano scomparsi. Sul grande tabellone luminoso le quotazioni scendono sempre più in basso. Alla compilazione del listino (che poi viene messo in vendita anche tra il pubblico) vengono denunciati altri ribassi¹⁷⁷.

della Viscosa anche alla Borsa di Roma.

AGENTE DI CAMBIO ADDETTO AL LISTINO: “Viscosa 8990”.

Gli agenti attorno alla ringhiera della corbeille cominciano eccitatissimi le contrattazioni. Tutti svendono. Nessuno compra. Il titolo sta scendendo. Ora anche il pubblico è proteso nel tentativo di afferrare la discesa precipitosa della Viscosa.

VOCI DALLA CORBEILLE: “80... 70... 60... 52... 40... 30...”¹⁷⁸.

A seguito dei primi e incontrovertibili segnali, Guerra assiste alle prime reazioni furibonde degli investitori, i quali cominciano a lanciare oggetti di vario tipo verso la corbeille. Gli autori ripropongono in sceneggiatura la medesima situazione.

Inchiesta. Fasc. A

A questo punto il pubblico si spaventa e si eccita, si formano gruppi, qualcuno alza la voce, volano parolacce, qualcuno passa ai fatti. Dalla tribuna del ‘parco buoi’ parte un lancio nutrito di portacenere, di matite, di scatole di sigarette vuote, all’indirizzo degli operatori che lavorano nel recinto delle grida. Altri portacenere vengono scagliati contro il quadro luminoso senza tuttavia infrangerlo¹⁷⁹.

L’eclisse AMA

Il pubblico tesserato si accalca sempre più contro la ringhiera di divisione per stare a contatto il più possibile con remissori e fattorini che fanno la spola dalla corbeille a loro e da loro alla corbeille. Il nervosismo è generale. Già molti non si contengono più. Un signore getta verso la corbeille il pacchetto di sigarette vuoto, altri lo imitano scagliando matite e bloch-

¹⁷⁷ AMA, b. 8C/5, fasc. 43A.

¹⁷⁸ *L’eclisse* AMA, p. 111.

¹⁷⁹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 A.

notes. Una donna lancia un
ventaglio¹⁸⁰.

Anche nella versione Einaudi la medesima scena viene riproposta, con i clienti che iniziano ad inveire e a perdere il controllo.

Nel recinto riservato ai clienti l'eccitazione ha raggiunto toni disperati. Il pubblico tesserato si accalca contro la ringhiera per stare a contatto il più possibile con gli agenti, coi remissori, coi fattorini. Le grida aumentano, volano i primi insulti.

UNA CLIENTE – Ladri! Ladri!

MADRE DI VITTORIA – Sfruttatori! È una manovra! Ma va' fa' n'...¹⁸¹.

Riguardo il momento del crollo, Guerra redige alcune considerazioni sulle cause, da mettere a confronto con la suddetta lettera di Antonioni a Guerra e a Ottieri. Sul retro della stessa sono presenti alcune note manoscritte a penna, nelle quali è possibile evincere una vera e propria scaletta del crollo, quasi una sintesi del lavoro di Guerra in vista della futura messa in scena.

Inchiesta. Fasc. A

Il crollo è stato l'epilogo di una situazione al ribasso che si trascinava da tre mesi. Alcuni titoli erano ribassati anche del 70 per cento. Le cause reali del crollo (le voci ufficiali parlavano di cause tecniche) consistevano nell'aver creato in borsa un'euforia del tutto ingiustificata. I rialzi erano troppo rapidi a vantaggio della speculazione che faceva i propri affari bene al coperto. Gli indifesi sono crollati tra i primi: una moltitudine di gente che ha

Lettera. b. 9A/1, fasc. 33

Scaletta crollo. Era nell'aria, da 3 mesi. Discesa azioni. Mattina: inizio normale. Tabellone che cambia. Procuratore che allontana i clienti e i neofiti dal parco buoi. Ribassi violenti toccano i piccoli tranne i grossi. Solo per loro (per i piccoli, n.d.r.) c'è stato crollo. Vittoria e Piero: tragedia dei piccoli. Il parco buoi invade il campo, butta già robe, matite sulla testa dei procuratori. Insulti reciproci. Lite. Si riuniscono i dirigenti di Borsa. Un

¹⁸⁰ *L'eclisse* AMA, p. 123.

¹⁸¹ *L'eclisse* Einaudi, p. 398.

visto definitivamente sfumare i propri risparmi. Sotto accusa vanno messi alcuni operatori che hanno agito con leggerezza e alcune banche di prestigio che hanno permesso ai clienti di intraprendere operazioni di gran lunga superiori alle loro forze. In quei giorni gli operatori (che comunque vada la borsa guadagnano sempre) hanno fatto guadagni enormi. Un procuratore poteva intascare anche più di un milione al giorno¹⁸².

greco con rosario. Telefonano alla polizia. Nel quarto d'ora d'attesa tentativo di invasione. Fattorini che li bloccano. Porta girevole. Avvisa la polizia. Una decina rispetta l'ordine. Telefonate che accennano a un rialzo¹⁸³.

Nel fascicolo B dell'inchiesta di Guerra è presente una stesura provvisoria di una scena che ha luogo nell'ufficio di Piero poche ore dopo il crollo dei titoli. A regnare sovrana è l'insofferenza dei procuratori e degli agenti di cambio, situazione poi integrata anche nella sceneggiatura conservata a Ferrara.

Inchiesta. Fasc. B

Piero arriva in ufficio, tardi. Trova confusione, gridi, continui squilli di telefono. Tutti sono preoccupatissimi. Anche gli impiegati, che in un certo modo non c'entrano per niente, sono nervosi perché sanno che quella sera andranno a casa in gran ritardo¹⁸⁴.

L'eclisse AMA

La ragazza fa per andarsene, ma Piero la ferma:

PIERO – Si può sapere che cosa state complottando di là? Vi scoccia che stasera si fa tardi... E io che ci posso fa¹⁸⁵!

[...]

L'agente si sposta e raggiunge l'anticamera dove si trovano una decina di clienti in piedi o seduti sulle sedie. I loro occhi allucinati sono in

¹⁸² AMA, b. 8C/5, fasc. 43A.

¹⁸³ AMA, b. 9A/1, fasc. 33.

¹⁸⁴ AMA, b. 8C/5, fasc. 43B

¹⁸⁵ *L'eclisse AMA*, p. 151.

attesa di una qualche notizia che li rianimi, che gli dia speranza. Sono così stanchi e sfiniti che non hanno più la forza di protestare¹⁸⁶.

Sempre nello stesso fascicolo si riscontra un'ulteriore bozza di dialogo tra l'agente Ercoli e i clienti, profondamente preoccupati e amareggiati. La figura autoritaria e conciliante tenta di rassicurare gli investitori, sia nell'inchiesta sia nello script ferrarese.

Inchiesta. Fasc. B

Entra l'Agente, il dottore. Si tiene sopra la mischia, vede le cose dall'alto e da lontano. Tutti gli si fanno attorno. Ha parlato col direttore di una grossa banca: anche lui ottimista. Dice, autorevole: "Non bisogna dimenticare che la Borsa riflette una situazione industriale, che rimane sana. La situazione economica è buona. La liquidità è ancora molto grande. Sembra che l'Esterio intervenga. La Svizzera compra. Dalla Banca d'Italia daranno disposizioni di trattenere per un po' qualche posizione incerta. Qualcuno sta già cominciando a entrare. A lungo termine andiamo bene, ai miei clienti io dico di comprare". Egli ne ha viste di peggio. Tutto s'aggiusta. È un finanziere, un politico,

L'eclisse AMA

Come sopraggiunge l'agente gli si fanno intorno:
 AGENTE: – Non bisogna dimenticare che la borsa riflette una situazione industriale che rimane sana. La situazione economica è buona. La liquidità è ancora molto grande. Sembra che l'Esterio intervenga. La Svizzera compra...¹⁸⁸ [...] Comunque qualcuno compra... Poi dalla Banca d'Italia daranno disposizioni di trattenere per un po' qualche posizione incerta. E poi c'è sempre la speranza che al Ministero decidano qualcosa¹⁸⁹.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *L'eclisse AMA*, p. 146.

¹⁸⁹ *L'eclisse AMA*, p. 148.

Lui. “A Roma faranno certamente qualcosa”¹⁸⁷.

Nella versione conservata a Pavia, nel Fondo Ottieri, il dialogo tra Ercoli e i clienti è pressoché identico a quello riportato nel brano dell’inchiesta, con l’aggiunta, rispetto la versione ferrarese, di un consiglio fornito ai clienti più facoltosi, relativo all’acquisto di ulteriori titoli.

Comunque qualcuno compra... Poi dalla Banca d’Italia daranno disposizioni di trattenere per un po’ qualche posizione incerta, qualcuno sta già cominciando a entrare. A lungo termine andiamo bene, ai miei clienti più grossi dico di comprare. E poi c’è sempre la speranza che al Ministero decidano qualcosa¹⁹⁰.

Nell’ambito delle reazioni dei clienti e dei procuratori in seguito al crollo, Guerra riporta un resoconto di una telefonata di un procuratore udita sul posto: i contenuti verranno poi riportati nella versione ferrarese, nella quale lo scambio acceso avviene di persona, nell’ufficio di Piero. Nella fattispecie si tratta di una conversazione tra un insofferente e adirato procuratore con una delle sue disperate clienti (fig. 41).

Inchiesta. Fasc. B

Quarta telefonata. Incazzatura. È un cliente che dice: ho fatto questo per colpa sua.” Adesso che perde è colpa mia! E prima? Prima non si faceva mai vivo. E perché non me l’ha detto prima? Lei ha i suoi impegni ma io ho i miei. Dopo tutto, è lei che ha fatto tutto, mica io. Adesso mi telefona, che va male!? Senta, si arrangi”¹⁹¹.

L’eclisse AMA

La signora, il cui viso è distrutto dalle preoccupazioni, va lentamente a sedersi sul divano accanto al tavolo. PIERO – Adesso che perde è colpa mia! E prima? Prima non si faceva mai viva... Intascava e buonanotte. Lei ha i suoi impegni, ma io ho i miei. Senta, si arrangi...¹⁹².

¹⁸⁷ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 B.

¹⁹⁰ *L’eclisse* FOOP, p. 191.

¹⁹¹ AMA, b. 8C/5, fasc. 43 B.

¹⁹² *L’eclisse* AMA, p. 151.

Nella versione Einaudi la battuta è pressoché la medesima.

La signora, il cui viso è distrutto dalle preoccupazioni, va a sedersi su una poltrona.

Piero si china su di lei.

PIERO – Adesso che perde è colpa amia. E prima? Prima non si faceva mai viva.

Intascava e buonanotte. Lei ha i suoi impegni, ma io ho i miei. Si arrangi¹⁹³.



Fig. 41

A partire da un approccio filologico, si è dunque tentato di dimostrare – facendo dialogare materiali d'archivio eterogenei – l'importanza dell'inchiesta preliminare ai fini della stesura di determinate sequenze in sceneggiatura, nella fattispecie le due all'interno della Borsa. L'investigazione dei documenti preliminari si è posta come obiettivo quello di ampliare le possibilità ermeneutiche legata alla pellicola in oggetto ma anche di far luce sulle dinamiche insite al processo di creazione, sulle intenzioni e sui metodi di lavoro degli autori.

¹⁹³ *L'eclisse* Einaudi, p. 409.

Conclusioni

Attraverso i diversi casi di studio esaminati si è potuto constatare che Guerra, rispetto le sceneggiature degli anni Cinquanta, realizza con Antonioni vicende più lontane dal proprio retroterra culturale, popolare e poetico, approdando a tematiche più sinistre – permeate di toni drammatici e intellettualistici – per le quali il santarcangiolese si avvale sì del proprio vissuto ma allo stesso tempo “impone” un preciso punto di vista all’interno delle realtà produttive in cui si ritrova. Il lavoro con il ferrarese condiziona di riflesso anche la sua produzione letteraria tra anni Sessanta e Settanta, in particolar modo *L’equilibrio*, *L’uomo parallelo* e *I cento uccelli*. Infatti, come rilevato anche da Silvia Migliorati, in queste tre opere «lo stile si prosciuga e il taglio è quello della calibratura economica da copione; ma viene da pensare ad un influsso antonioniano soprattutto per quanto concerne le scelte tematiche: l’alienazione, l’incomunicabilità e l’angoscia quali prodotti d’un mondo contemporaneo frantumato»¹.

Sul tema dell’incomunicabilità il santarcangiolese afferma che, sin dagli inizi della sua collaborazione con Antonioni, entrambi ragionavano insieme sulla fragilità dei sentimenti: «Anche lui pensava queste cose qua. Quest’incomunicabilità è venuta prima in letteratura e poi nel cinema, lui era stato uno dei primi a scrivere su un giornale di Camus, di Sartre, dell’esistenzialismo o collegate a Kierkegaard»². In uno degli appunti di Antonioni, collocabili a partire dal 1961, è presente la seguente frase, utile per dimostrare la predisposizione rivangata da Guerra sulla precarietà dei sentimenti nell’individuo all’inizio degli anni Sessanta: «La vita umana si allunga, quella dei sentimenti si accorcia. I sentimenti oggi muoiono giovani»³.

Nei primi progetti col ferrarese Guerra si sofferma su una società in profonda trasformazione, sia dal punto di vista morale che spirituale. Questa evidenza vincola di fatto anche le tematiche e lo stile dei processi creativi per i film, direzionati su vere e

¹ Silvia Migliorati, *Tonino Guerra fra cinema e poesia*, cit., p. 32. Sul problema dell’alienazione nel periodo in questione si rimanda a: Bernard Murchland, *The Age of Alienation*, New York, Random House, 1971; Frank Johnson, *Alienation: Overview and Introduction*, in *Alienation: Concept, Term, and Meanings*, a cura di Frank Johnson, New York, Seminar Press, 1973, pp. 3–25; *The Years of Alienation in Italy: Factory and Asylum from the Economic Miracle to the Years of Lead*, a cura di Alessandra Diazi e Alvise Sforza Tarabochia, Londra, Palgrave Macmillan, 2019.

² Intervista di Franca Faldini a Tonino Guerra nel programma *Radiomania* (1990), in <http://www.teche.rai.it/2016/03/tonino-guerra-tutti-gli-incontri-della-mia-vita/>.

³ AMA, b. 8C/2, fasc. 13.

proprie indagini esistenziali più che cronachistiche. Anche Saveria Chemotti ravvisa molteplici punti di incontro fra i copioni della tetralogia con Antonioni e i romanzi di Guerra summenzionati: in entrambe le tipologie produttive viene meno quella che si potrebbe definire come una lineare consequenzialità dell'intreccio, così come a mutare è il rapporto stesso dei personaggi con la realtà e la resa, su carta, delle loro emozioni. Da un punto di vista stilistico, dalla collaborazione con Antonioni emerge inoltre una tendenza legata alla strutturazione dei dialoghi, dettati più dall'istinto e dalla fantasia che dal raziocinio⁴. Lo stesso santarcangiolese, in uno dei suoi contributi più esplicativi a riguardo, pone l'accento sulla questione dialogica in relazione alla stesura dei copioni.

Nei film di Antonioni le parole sono soltanto un commento, un sottofondo alle immagini. Quando nelle prime sedute di sceneggiatura impostiamo questa o quella scena, tutto è affidato alle parole. Ripetiamo, modifichiamo lunghi dialoghi; ci abituiamo, insomma, al modo di parlare di questo o quel personaggio. Poi, a mano a mano, cadono le parole e affiorano i gesti, gli spostamenti dei personaggi (ben s'intende non soltanto topografici), quelle indicazioni visive sulle quali poggia sempre più la storia del film. In ultimo cadono anche le battute più belle, quelle che maggiormente ci avevano incantato e suggestionato al loro apparire. Ecco, qui, che un copione, talmente economico, senz'altro può dare, a una lettura che sia ancorata a un valore letterario della sceneggiatura, un'impressione di sciattezza, addirittura di squallore. E questo perché Antonioni, evidentemente, vuol distruggere nella parola quanto essa possa conservare di suggestione letteraria per conficcarla nel suo valore di suggestione cinematografica⁵.

Da queste parole è possibile trarre varie conclusioni: tra tutte, la predisposizione all'asciuttezza dei dialoghi al fine di evitare didascalismi e ridondanze, situando le battute in una posizione subordinata alle immagini⁶. In un'altra occasione, come riportato da Tobias Grey, Guerra confessa: «Screenwriters who pen dialogue for Antonioni's films are always confronted by the same problem. He is the only director whose films, once

⁴ A tal proposito si veda anche: Michelangelo Antonioni, *Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», a. XIX, n. 6, giugno 1958.

⁵ Tonino Guerra, *Le parole*, in Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, a cura di John Francis Lane, Bologna, Cappelli, 1962, p. 27.

⁶ Sulla questione si vedano anche le considerazioni di Aldo Tassone nell'introduzione al seguente testo da lui curato: Michelangelo Antonioni, *Tecnicamente dolce*, Torino, Einaudi, 1967.

they are finished, can end up making the words sound ridiculous in comparison with the grandeur of his images»⁷. Il rischio di battute inadatte ai contesti voluti dal regista – e la crescente vicinanza all’anti-psicologismo – spingono Guerra, secondo Pellizzari, ad «agire in termini di “segmenti” da un lato e in termini di “struttura” dall’altro, appunto fungere e funzionare da “tecnico”»⁸. Seymour Chatman analizza la questione da un’altra prospettiva, legata alle ellissi presenti nei film della tetralogia, in particolar modo riferendosi al primo dei quattro titoli. Lo studioso si sofferma sulla volontà del regista a discostarsi dal copione per quanto riguarda la resa dell’interiorità dei personaggi.

That many of the ellipses in *L'avventura* were the idea of Antonioni rather than of his screenwriters emerges clearly from a comparison of the scenario with the finished film. The scenario amply documents the characters' feelings and thoughts. Antonioni could have (and practically every other filmmaker would have) externalized his intentions through conventional means – dialogue, facial expressions, music. Instead he conveys a few feelings through the scenery, which he uses a sort of objective correlative⁹.

A emergere è dunque un metodo di lavoro teso alla ricerca di suggerimenti letterari – in questo caso di probabile derivazione guerriana – destinati a mutare o a dissolversi durante le riprese: c’è tuttavia il rischio, come rilevato anche da Giuliana Muscio, che pagine e pagine di analisi psicologica si riducano a scene di brevissima durata all’interno del film, talvolta in pochi gesti essenziali¹⁰. Infatti, prendendo come riferimento i vari copioni, la maggior parte dei pensieri, di riflessioni e di manifestazioni di disagio psichico dei personaggi vengono infatti restituiti sotto forma di lunghe ed elaborate descrizioni scritte,

⁷ «Gli sceneggiatori che scrivono i dialoghi per i film di Antonioni si trovano sempre di fronte allo stesso problema. È l’unico regista i cui film, una volta finiti, possono finire per far sembrare ridicole le parole rispetto alla grandezza delle sue immagini» (trad. mia), in Tobias Grey, *A Voyage to Italy: Tonino Guerra: The poet who writes screenplays*, «Written By», vol. 9, Fasc. 1, (Jan 2005), p. 34.

⁸ Lorenzo Pellizzari, *Un filo rosso per il cinema italiano*, in *Tonino Guerra*, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, 1985, cit., pp. 23-24.

⁹ «Che molte delle ellissi ne *L'avventura* fossero più un’idea di Antonioni che non dei suoi sceneggiatori, emerge chiaramente da un confronto tra il testo della sceneggiatura e il film finito. La sceneggiatura documenta ampiamente i sentimenti e i pensieri dei personaggi. Antonioni avrebbe potuto (e in pratica ogni altro regista l’avrebbe fatto) esternare le intenzioni attraverso metodi convenzionali come il dialogo, le espressioni del volto, la musica, ecc. Invece egli ha reso alcuni sentimenti attraverso la sceneggiatura, usando quest’ultima come una forma di correlativo oggettivo» (trad. mia), in Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, cit., p. 79.

¹⁰ Si legga in merito Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit.

atte a guidare gli attori nella comprensione delle figure che sono chiamati a interpretare. Dal punto di vista dello spettatore, se da un lato l'approssimazione e l'esigua quantità dei dialoghi può sfociare in una serie di incomprensioni a livello narrativo, da un'altra prospettiva i silenzi e i soli gesti garantiscono una maggiore aderenza alla realtà nella quale, spesso, i personaggi stessi non sanno realmente come comportarsi o come reagire a determinate situazioni. Sempre Chatman afferma che la quantità esigua di parole all'interno della tetralogia è mirata alla mera trasmissione delle ossessioni e delle sensazioni dei personaggi: «Dialogue is the tip of the iceberg of buried consciousness»¹¹. Rispetto al film finito, l'operazione di eliminazione di intere sezioni della sceneggiatura nei film di Guerra e Antonioni aveva d'altronde già riguardato il progetto de *La notte*, scritto dai due insieme a Flaiano.

Nel corso delle varie fasi di lavoro su questo soggetto, io non ho fatto altro che sfrondarlo di tutto quello che prima c'era; tutti gli altri personaggi sono quasi spariti, sono solo rimasti, proprio nudi come li avete visti, i due personaggi principali. Anche tutti i fatti che prima arricchivano il soggetto, che erano molto più precisi, più legati, in un certo senso, li ho eliminati proprio per lasciare che la storia avesse il suo corso intero e che addirittura raggiungesse, se era possibile, una suspense interna, che non avesse più un legame con l'esterno se non attraverso gli atti dei personaggi, che corrispondevano poi ai loro stessi pensieri, alle loro angosce¹².

Stando a quest'affermazione sullo "sfrondamento", oltre ai dialoghi Antonioni coinvolgerebbe in queste operazioni anche personaggi ed eventi, il tutto in favore di un predominio visivo, favorendo atti parzialmente compiuti, tempi morti, spazi vuoti, correlativi oggettivi, parti mancanti della storia. Alberto Boatto coglie in questo *modus operandi* una sensibilità ai cambiamenti nel corso della stesura in quanto, a poter cambiare, è sì la concezione del film ma anche il personaggio stesso, l'ambiente e gli esiti¹³. Il carattere mutevole dei documenti redatti in fase creativa non fa che accrescere le problematiche legate allo studio degli stessi, destinati a molteplici esiti e varianti. Lo

¹¹ Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, cit., p. 88.

¹² Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti. Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e nero», n. 22, febbraio-marzo 1961, poi in Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 1974, p. 15.

¹³ Alberto Boatto, *Le strutture narrative in Antonioni*, in Carlo Di Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964, p. 54.

stesso Guerra conferma la testimonianza del regista in merito alle operazioni di rimozione intercorse durante la stesura de *La notte*, legate anche a questioni meramente produttive.

Notre scénario, en quelques mots, c'était l'histoire de tant d'amis et de tant de couples qui sont sur le point de se quitter pendant une fête... la femme tombe amoureuse de l'ami, etc., mais l'occasion d'être seuls ne se présente pas, parce que la maison où ils se trouvent est trop petite. Tout le monde décide de prendre les voitures pour aller à la mer, où l'un d'entre eux met à leur disposition une maison immense. Alors voilà qu'ils sont dans cette immense maison, et déjà les choses commencent à aller bien parce que chacun trouve l'homme ou la femme qu'il veut dans la chambre voulue, mais quelqu'un dit: «Il neige!»... et alors ils sortent tous pour regarder la neige tomber... Donc, il y a ce fait de la nature qui interrompt. Mais, ce qui s'est passé c'est que pensant les jours mêmes où nous présentions le scénario à Milan *La dolce vita* est sortie, et le film avait ce même sens du finale... Alors, nous avons dû tout recommencer depuis le début¹⁴.

Il consolidamento del metodo lavorativo dei due autori emiliano-romagnoli fa sì che le risultanze delle loro realizzazioni cinematografiche si rispecchino in una spiccata tendenza all'essenzialità e alla brevità, in favore di immagini più repentine e d'effetto. L'alternanza, o meglio discrepanza tra la natura letteraria e cinematografica, viene considerata da Luigi Chiarini come una dicotomia dai non sempre coerenti esiti: se Galvano Della Volpe asserisce che «in Antonioni lotta ancora il letterato con il regista»¹⁵, Chiarini ribadisce che il ferrarese «tenta di esprimere un mondo che lui intuisce come letterato e che dovrebbe esprimere con le parole; invece egli cerca di esprimerlo con un linguaggio che non è adeguato»¹⁶. Come precedentemente asserito, Guerra è in questi

¹⁴ «La nostra sceneggiatura, in poche parole, era la storia di tanti amici e tante coppie che stanno per separarsi durante una festa... la moglie si innamora dell'amico, ecc., ma non si presenta l'opportunità di stare soli, perché la casa dove si trovano è troppo piccola. Tutti decidono di prendere le macchine per andare al mare, dove uno di loro mette a loro disposizione una casa enorme. Quindi eccoli in questa casa enorme, e già le cose cominciano ad andare bene perché ognuno trova l'uomo o la donna che vuole nella stanza che vuole, ma qualcuno dice: "Sta nevicando!" e poi escono tutti a guardare la neve che cade... Quindi c'è questo fatto della natura che li interrompe. Ma è successo che proprio nei giorni in cui presentavamo il copione a Milano è uscito *La dolce vita*, e il film aveva lo stesso senso del finale... Quindi, abbiamo dovuto ricominciare tutto da capo» (trad. mia), in Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988, p. 190.

¹⁵ Galvano Della Volpe, Luigi Chiarini, Alberto Carocci, *Un dibattito sull'"Eclisse". Le idee e il linguaggio di Antonioni*, «Il Contemporaneo», n. 49, giugno 1962, p. 31.

¹⁶ *Ibidem*.

anni situato sulla scia letteraria tracciata da colleghi scrittori come Calvino, Ottieri e Volponi, in un periodo storico e culturale di profondo rinnovamento dal punto di vista letterario. Non a caso, in un recente saggio sul rapporto tra il cinema industriale italiano del Dopoguerra e *Il deserto rosso*, Federico Pierotti mette in evidenza il fatto che il disagio psicofisico presente nella protagonista Giuliana – e di riflesso nei personaggi de *L'eclisse* – è lo stesso già precedentemente rappresentato in *Tempi stretti* di Ottiero Ottieri (1957) e in *Memoriale* di Paolo Volponi (1962)¹⁷.

Sulla questione del rinnovamento del linguaggio e, quindi, di ricerca della modernità del racconto¹⁸, anche Alessandro Blasetti si era espresso a riguardo su *L'eclisse*.

Antonioni con *L'eclisse* si sgancia totalmente dalle vecchie forme di narrazione, con dei risultati artistici e spettacolari che non starò qui a valutare, però su un piano di un'estrema dignità, di un'estrema nobiltà, e dimostra di seguire questa strada nell'abbandono delle vecchie formule, dei vecchi schemi, delle vecchie esigenze di una sceneggiatura intesa in senso tecnico, cioè di un racconto cinematografico tradizionale¹⁹.

Potremmo asserire che Guerra venga chiamato dunque da Antonioni a compiere una vera e propria adesione al proprio punto di vista, quasi negando il consolidato e precedentemente acquisito impianto strutturale del racconto. Nelle opere letterarie e cinematografiche guerriane degli anni Cinquanta, l'indagine dell'interiorità dei personaggi era pressoché esigua se confrontata con le pellicole della tetralogia. Come giustamente rilevato da Giuliana Muscio, lo sceneggiatore del cinema d'autore tout court «lavora in direzione opposta a quella di “fabbricante di storie” tradizionalmente impostagli dall'industria esprimendosi a un livello più “alto”, complesso e creativamente stimolante»²⁰.

¹⁷ Vd. Federico Pierotti, *Cultura visuale*, in Fabio Andreazza (a cura di), *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, Roma, Carocci, 2022, pp. 73-83.

¹⁸ Per l'argomento si veda Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.

¹⁹ Alessandro Blasetti, *Film-inchiesta e cinema moderno*, «Bianco e nero», a. XXIII, n. 6, giugno 1962, pp. 31-32.

²⁰ Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, cit., p. 67.

A conclusione di questa serie di riflessioni sulle varie sfumature del mestiere di scrittore per il cinema da parte di Guerra, ci sembra opportuno riportare una dichiarazione di Antonioni sullo sceneggiatore di Santarcangelo.

La condanna (o il privilegio?) di Tonino Guerra è di essere costretto ad andare sempre in giro con Tonino Guerra. Mi domando come faccia il primo, l'uomo, a sopportare senza un attimo di tregua la visione del mondo del secondo, il poeta. Mi domando anche come sia possibile che la carica vitale dell'uno, sanguigna, quasi selvatica, si traduca attraverso l'altro in qualcosa di così puramente letterario come le sue opere. [...] Scrivere e descrivere ciò che è vero e ciò che non lo è. Questo per Tonino Guerra è la letteratura. E niente più della letteratura può soddisfarlo, anche se ciò gli comporta una solitudine e un monismo spirituale sempre più severi. Ma in Tonino Guerra l'uomo alimenta il poeta e quest'ultimo sorregge l'uomo. Ecco perché egli continuerà a scrivere, mettendoci il corpo e l'anima, finché vivrà, e forse anche...²¹.

Da questo ritratto del regista affiora la natura ambigua dello scrittore romagnolo, uomo istintivo, estroverso e affabulatore e poeta fantasioso, legato alle proprie radici e allo stesso tempo proteso verso il nuovo che avanza. Ad accomunarli al rigoroso metodo antonioniano la volontà di indagare, di raccontare i misteri dell'individuo e della società. Non a caso il ferrarese parla di un'alimentazione reciproca tra le sue due nature, necessarie l'un l'altra: da una parte l'attaccamento alla realtà, alla cronaca e alla verosimiglianza e dall'altra la trasfigurazione, l'affabulazione e la ricerca di realtà dagli sfuggibili contorni. Il lavoro di ricerca archivistica, di classificazione testuale, di ricostruzione filologica e di studi da svolgere su Guerra è ancora molto, con numerose carte filmiche ancora da scoprire, da contestualizzare, da includere in un sistema di tangenze e occasioni che possono dare nuovo spazio e dignità alle pratiche di sceneggiatura, centralizzando e valorizzando la loro posizione nella storia culturale del cinema italiano.

²¹ AMAF, b. 8C/7, fasc. 57 A.

Bibliografia

Bibliografia generale

Abruzzese Alberto, Pisanti Achille, *Cinema e letteratura*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983

Adorno Theodor W., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012

Aimeri Luca, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, Torino, UTET, 1998

Albano Lucilla (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, 1997

Albéra François (ed.), *Poétique du film. Les Formalistes russes et le cinéma*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2008

Alonge Giaime, *Adattare Sciascia. Due studi di caso*, «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani», vol. VII, 2017, pp. 35-46

Alonge Giaime, *Cinema e guerra. Il film, la grande guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet libreria, 2001

Alonge Giaime, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Venezia, Marsilio, 2012

Alovisio Silvio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano, Il castoro, 2005

Ambrosini Maurizio, Cardone Lucia, Cuccu Lorenzo, *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci, 2010

Ambrosini Maurizio, *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, Pisa, ETS, 2008

Ambrosini Maurizio, Occhipinti Ignazio, Cuccu Lorenzo, *Le affinità elettive di Paolo e Vittorio Taviani: L'ideazione, la 'scrittura', l'avventura del set, la traduzione cinematografica di un classico della letteratura*, Roma, Editrice Sapiens, 1996

Andreazza Fabio (a cura di), *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, Roma, Carocci, 2022

Andreazza Fabio, *Sullo sceneggiatore italiano negli anni Trenta*, «Studi Novecenteschi», vol. 33, n. 72, 2006, pp. 255–261

Andrew James, *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford University Press, 1984

Angelopoulos Theo, *Angelopoulos collezionista di sguardi*, «Bianco e nero: quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia», a. 61, n. 3, 2000, pp. 49-67

Angelopoulos Theo, Pinchi Andrea, Strinati Claudio (a cura di), *Tra materia e anima, tra memoria e tempo, Roma, 12-25 novembre 2015*, Roma, Gangemi, 2015

Antonelli Mauro, Zocchi Paola (a cura di), *Psicologi in fabbrica. Storie e fonti*, Roma, Aracne, 2013

Arellano Jerónimo, *The Screenplay in the Archive Screenwriting, New Cinemas, and the Latin American Boom*, «Revista Hispánica Moderna», vol. 69, n. 2, December 2016, pp. 113-132

Argentieri Mino, *Cinema. Storia e miti*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1984

Argentieri Mino, *Il cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1998

Aristarco Guido, *Miti e realtà del cinema italiano*, Milano, Il Saggiatore, 1961

Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2009

Arlanch Francesco, *Vite da film: Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana*, Milano, Franco Angeli, 2008

Arquet Carole, *Le cinéma des poètes, de la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de L'eau, 2014

Asor Rosa Alberto, *Lo stato democratico e i partiti politici*, in Id. (a cura di), *Letteratura Italiana. Il letterato e le istituzioni*, vol. I, Torino, Einaudi, 1982, pp. 607-615

Attolini Vito, *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari, Dedalo, 1988

- Attorre Gianluigi, *Il cinema di Francesco Rosi: un paradigma del cinema d'inchiesta*, Roma, Libera Università Maria SS. Assunta, 2003/04
- Auerbach Erich, *La tecnica di composizione della novella*, Roma, Edizioni Teoria, 1971
- Aumont Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1996
- Azlant Edward, *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920*, Ph. D. diss., University of Wisconsin-Madison, 1980
- Baldi Alfredo, Camerini Claudio, Zambelli Marco (a cura di), *La storia nel cinema: i film italiani dal 1905 al 1980*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1984
- Bandirali Luca, Valenti Alessandro, *Cinema e sud: Niente di nuovo?*, in Cremonesini Valentina, Cristante Stefano (a cura di), *La parte cattiva dell'Italia: Sud, media e immaginario collettivo*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 307-335
- Bandirali Luca, Terrone Enrico, *Il sistema sceneggiatura: scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009
- Barbaro Umberto, *Poesia del cinema*, Roma, Bulzoni, 2000
- Barbaro Umberto, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Roma, Edizioni di bianco e nero, 1939
- Barbera Alberto, Turigliatto Roberto, *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978
- Barthes Roland, *De l'Œuvre au Texte*, «Revue d'Esthétique», n. 3, 1971
- Barthes Roland, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982
- Bartolomeo Beatrice, Polato Farah (a cura di), *Scrivere per il cinema*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005
- Battista Cosimo, Causo Massimo (a cura di), *L'invisibile del cinema. Sceneggiatura, racconto e cinema italiano*, Manduria, Graphika, 1989
- Battistrada Lucio, Felisatti Massimo, *Corso di sceneggiatura*, Milano, Universale Sansoni, 1990
- Baudrillard Jean, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, Il Mulino, 1976

Bayman Louis (a cura di), *Directory of World Cinema: Italy*, Bristol-Chicago, Intellect Books, 2011

Bazzocchi Franco, Maraldi Antonio (a cura di), «*Video e Storia*», atti del convegno, Cesena 25-26 ottobre 1990, Cesena, Centro cinema città, 1991

Bellemin-Noël Jean, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972

Belton John (a cura di), *Screenwriters and Screewriting*, «Film History», IX, n. 3, 1997

Benigno Francesco, Mineo Igor E., *L'Italia come storia. Primato, decadenza, eccezione*, Roma, Viella, 2020

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri scritti*, a cura di Federico Ferrari, Milano, Casa editrice SE, 2012

Benoît Peeters (a cura di), *Autour du scénario: cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1986

Bernagozzi Giampaolo (a cura di), *Dentro la storia. Cinema, Resistenza, pace*, Bologna, Pàtron, 1984

Bernardi Sandro, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007

Bernardi Sandro, *Serafino Gubbio, narratore classico e moderno*, in Id., *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994

Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 9. 1954/1959, Vol. IX, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004

Bertetto Paolo (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Torino, UTET, 2002

Bertetto Paolo (a cura di), *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2016

Bertetto Paolo (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2014

Bertetto Paolo, *Lo stato delle cose*, «Bianco e Nero», a. LXI, n. 4, luglio-agosto 2000, pp. 44-69

Besant Walter, *On Literary Collaboration*, «The New Review», Feb. 1892, vol. 6, n. 33, pp. 200-209

Bianchi Pietro, *Maestri del cinema*, Milano, Garzanti, 1972

Blasetti Alessandro, *Come nasce un film*. Roma, Edizioni di Cinematografo, 1932

Blasetti Alessandro, *Film-inchiesta e cinema moderno*, «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», a. XXIII, n. 6, giugno 1962, pp. 26-47

Bloch Marc, *Apologia della storia*, Torino, Einaudi, 1998

Bluestone George, *Novels into films*, Berkeley, University of California Press, 1968

Boledi Luigi, De Berti Raffaele (a cura di), *Luci del varietà. Pagine scelte*, Milano, Il castoro, 1999

Bolzoni Francesco, *I film di Francesco Rosi*, Roma, Gremese, 1986

Bondanella Peter, Pacchioni Federico, *A History of Italian Cinema*, London, Bloomsbury Academic, 2017

Bondanellla Peter, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994

Bondanella Peter (a cura di), *The Italian Cinema Book*, London, British Film Institute, 2014.

Bonsaver Guido, McLaughlin Martin, Pellegrini Franca (a cura di), *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Firenze, Cesati, 2008

Boozer Jack, *Authorship in Film Adaptation*, Austin, University of Texas Press, 2008

Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, London, Methuen, 1985

Borghese Ilaria, Comand Mariapia, Fedrizzi Maria Rita (a cura di), *Sergio Amidei, sceneggiatore*, Gorizia, Trasmedia, 2004

- Borghini Fabrizio (a cura di), *Mario Monicelli: cinquant'anni di cinema*, Rende, Edizioni Master, 1985
- Borin Fabrizio (a cura di), *La scrittura per il cinema*, atti dei convegni 2017 e 2018, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2019
- Borin Fabrizio, Spanu Massimiliano (a cura di), *Le soglie della narrazione. Sugli incipit dei film e delle serie*, atti dei convegni 2019, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2019
- Boschi Alberto, Manzoli Giacomo, *Oltre l'autore*, «Fotogenia», n. 2, 1995
- Bragaglia Cristina, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema 1895-1990*, Firenze, La Nuova Italia, 1993
- Branigan Edward, *Narrative Comprehension and Film*, London, Routledge, 1992
- Branigan Edward, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin – New York– Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1985
- Brooks Peter, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995
- Brotto Denis, Motta Attilio (a cura di), *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, Padova, Padova University Press, 2019
- Brugnolo Stefano (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pisa, Pacini Editore, 2012
- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Cinema e storia*, «Segnocinema», n. 2, 1981
- Brunetta Gian Piero, *Cinema, Storia, Resistenza: 1944-1985*, Milano, Franco Angeli, 1987
- Brunetta Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004
- Brunetta Giampiero, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003
- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996

Brunetta Gian Piero, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015

Brunetta Gian Piero, *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Roma, Carocci, 2020

Brunetta Gian Piero, *La cinepresa e la storia. Fascismo, antifascismo, guerra e Resistenza nel cinema italiano*, Milano, Edizioni scolastiche Mondadori, 1985

Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, pp. 194-195

Bruni David, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Roma, Bulzoni, 2011

Bruni David, *Il cinema trascritto. Strumenti per un'analisi del film*, Roma, Bulzoni, 2006

Bruni David, *Sceneggiatura*, in Fabio Andreazza (a cura di), *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, Roma, Carocci, 2022, pp. 99-108

Bruni David, *Sceneggiatura e sceneggiatori*, in Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, vol. 5, Venezia, Marsilio, Edizioni di Bianco & nero, 2006, pp. 413-430

Buache Freddy, *Le cinéma italien, 1945-1990*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992

Buchanan Judith (a cura di), *The Writer on Film. Screening, Literary, Authorships*, London, Palgrave Macmillan, 2013

Busetta Laura, *L'autoritratto. Cinema e configurazione della soggettività*, Udine, Mimesis, 2019

Caffarena Fabio, *La Grande Guerra nel cinema italiano*, «Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano», n. 12, 2016, pp. 31-35

Caillois Roger, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma, Edizioni Teoria, 1985

Caldiron Orio, Hochkofler Matilde (a cura di), *Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*, Bari, Edizioni Dedalo, 1988

Caldiron Orio, *Il lungo viaggio del cinema italiano: antologia di "Cinema" 1936-1943*, Padova, Marsilio, 1965

Callari Francesco, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991

Callegari Giuliana, Lodato Nuccio (a cura di), *La rappresentazione e la storia: Thodoros Angelopoulos*, Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1977

Callegari Giuliana, Lodato Nuccio, *Ragione, trasparenza, utopia: il cinema dei fratelli Taviani*, Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1977

Calvino Italo, *Il romanzo italiano nel cinema e nella letteratura*, «Cinema Nuovo», 10, 1953.

Calvino Italo, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1998

Camerino Vincenzo, *I cristalli della regia: Angelopoulos, De Santis, Kovacs, Olivier, Rocha, Rosi, Tarkovskij*, Lecce, I libri di Icaro, 2008

Camerino Vincenzo, *Il cinema di Giuseppe De Santis*, Lecce, Elle, 1982

Caneppele Paolo, Lotti Denis, *La documentazione cinematografica, ovvero, le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Bologna, Casa Editrice Persiani, 2014

Canova Gianni (a cura di), *Sotto il cinema l'autore*, «Segnocinema», n. 23, 1996

Caprara Valerio (a cura di), *Giuseppe De Santis*, Roma, Edizioni Cinecittà International, 1991

Caputo Rolando, *The Italian novel and the cinema*, in Peter Bondanella (a cura di), *The Cambridge Companion to The Italian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

Cardone Lucia, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane tra la pagina e lo schermo*, Roma, Iacobelli, 2011.

Cardone Lucia, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, «Cinergie, il cinema e le altre arti», vol.3, n.5, marzo 2014. pp. 23-33

- Cardone Lucia, *Elio Petri, un regista scomodo: la filmografia di Elio Petri attraverso l'analisi de La decima vittima*, Bologna, Il campo, 1999
- Cardone Lucia, *Elio Petri, impolitico: La decima vittima, 1965*, Pisa, ETS, 2005
- Carluccio Giulia, *Cinema e racconto. Lo spazio, il tempo*, Torino, Loescher, 1988
- Carver Raymond, *Il mestiere di scrivere*, Torino, Einaudi, 1997
- Casadei Maurizio, *La Resistenza nel Riminese. Una cronologia ragionata*, Rimini, Istituto per la storia della Resistenza e dell'Italia contemporanea della provincia di Rimini, 2005
- Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990
- Casetti Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986
- Casetti Francesco, *Il testo del film*, «Comunicazioni sociali», n. 3, 1979, pp. 23-39
- Casetti Francesco, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005
- Casetti Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993
- Cassani Diego, Centola Fabrizia, *Inquadratura, scena, sequenza. Logica ed estetica del film*, Roma, Audino, 2021.
- Castelli Franco, *Fonti orali e scienza folklorica. Fonti orali e parola folklorica: storicità e formalizzazione*, in Bermani Cesare, *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, Roma, Odradek, 1999
- Catania Corrado (a cura di), *Pirandello e D'Annunzio nel cinema*, Agrigento, Centro di Ricerca Narrativa-Cinema, 1988.
- Cati Alice, *Gli strumenti del ricordo. I media e la memoria*, Brescia, La scuola, 2016
- Cati Alice, Franchin Glenda (a cura di), *L'impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell'era intermediale*, «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», a. XXXIV Nuova serie, n. 3, settembre-dicembre 2012

- Cavallotti Diego, Lotti Denis, Mariani Andrea (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Milano, Meltemi, 2021
- Cecchi D'Amico Suso, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*, Milano, Garzanti, 1996
- Cerami Vincenzo, *Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema, teatro, radio*, Milano, Mondadori, 1996
- Ceselli Daniela, *La sceneggiatura: un testo dall'esistenza incerta*, Firenze, Le Lettere, 2012
- Chabod Federico, *Lezioni di metodo storico*, Bari, Laterza, 1983
- Chamberlain Jill, *Rompere il guscio. I segreti per scrivere una sceneggiatura di successo*, Torino, UTET, 2018
- Chatman Seymour, *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990
- Chatman Seymour, *Story and Discourse*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1978
- Chiarini Luigi, *Arte e tecnica del film*, Roma-Bari, Universale Laterza, 1975
- Chiarulli Raffaele, *Steven Maras e il 'Discourse Frame'. Un approccio dinamico alla teoria della sceneggiatura*, «Comunicazioni Sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», n. 3, settembre-dicembre 2014, pp. 452-461
- Chiosso Renzo, *Corso per formarsi autore cinematografico*, Roma, Scuole Riunite, 1927.
- Ciment Michel, *Dossier Rosi*, a cura di Codelli Lorenzo, Milano-Torino, Il Castoro - Museo Nazionale del Cinema, 2008
- Clark Jim (a cura di), *Politics and the Media*, Oxford, Pergamon Press, 1979
- Clerc Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993
- Comand Mariapia, *Commedia all'italiana*, Milano, Il Castoro, 2010
- Comand Mariapia, Mariani Andrea, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Milano, Meltemi, 2021

Comand Mariapia (a cura di), *Sulla carta. Storia e Storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006

Conor Bridget, 'Everybody's a Writer'. *Theorizing screenwriting as creative labour*, «Journal of Screenwriting», vol. 1, n. 1, January 2010, pp. 27-43

Conti Guido, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Milano, Rizzoli, 2008

Conti Guido, *Zavattini a Milano, 1929-1939. Letteratura, rotocalchi, radio, fotografia, editoria, fumetti, cinema, pittura*, Voghera, Libreria Ticinum Editore, 2019

Corliss Richard, *The Hollywood Screenwriter*, New York, Avon 1970

Corliss Richard, *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*, New York, Penguin Books, 1977

Corsi Barbara, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Cristaldi*, Venezia, Marsilio, 2021

Cortellazzo Sara, Tomasi Dario, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 1998

Cortesi Elena, *L'odissea degli sfollati. 1940-1945. La provincia di Forlì in guerra. Il Forlivese, il Riminese e il Cesenate di fronte allo sfollamento di massa*, Cesena, Il ponte vecchio, 2003

Corti Maria, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978

Cortini Letizia, *L'importanza dei fondi cartacei e del loro trattamento negli archivi cinematografici*, «Archivi e Cultura», n. 35, 2002, pp. 123-147

Cortini Letizia, Medici Antonio, *L'uso delle fonti filmiche per lo studio della storia del Novecento*, «Guida agli insegnanti», Firenze, La Nuova Italia, 2012

Costa Antonio, *Attraverso il cinema: semiologia, lessico, lettura del film*, Milano, Longanesi, 1978

Costa Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985

Costa Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002

Costa Antonio, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993

Cosulich Callisto (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1945-1948*, vol. VII, Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia 2003

Cottafavi Vittorio, *Film e storia del '900*, Modena, Comune di Modena, 1982

Crainz Guido, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli Editore, 2003

Crainz Guido, *Storia della Repubblica: l'Italia dalla Liberazione ad oggi*, Roma, Donzelli Editore, 2016

Cremante Renzo, *Quegli occhi sembrano sempre indagare. Ricordo di Augusto Campana*, «IBC», III, nn. 4-5, 1995

Cremonini Giorgio, *Cinema e racconto. L'autore, il narratore, lo spettatore*, Torino, Loescher, 1988

Cremonini Giorgio, Frasnèdi Fabrizio, *Vedere e scrivere*, Bologna, Il Mulino, 1982

Croce Benedetto, *Noterelle di estetica*, «Quaderni della Critica», n. 9, 1947, pp. 88-96

Cuccu Lorenzo, Barabotti Marco, Panichi Silvia, Filippeschi Marco (a cura di), *Fratelli di cinema: Paolo e Vittorio Taviani in viaggio dietro la macchina da presa*, Roma, Donzelli, 2014

Cuccu Lorenzo, Sainati Augusto (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, ESI, 1987

Culler Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1982

Cusin Fabio, *Venti secolo di bora sul Carso e sul Golfo*, Trieste, Edizioni Gabbiano, 1952

D'Agostini Paolo, *Il cinema di Age e Scarpelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991

D'Amico Masolino, *La commedia all'Italiana. Il cinema comico in Italia, dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008

Dagrada Elena, *Cinema e letteratura. Lo stato della questione o l'effetto "rebound" rivisitato*, in Bonomi Ilaria, Clerici Luca (a cura di), *Parole e immagini: tra arte e comunicazione*, Torino, Accademia University Press, 2012, pp. 165–198

Dagrada Elena (a cura di), *Cinema e storia 2016. Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016

Dagrada Elena, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano, LED, 2005

Dalla Gassa Marco, *Orient (to) Express: Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Udine, Mimesis, 2016

Dalla Gassa Marco, *Tarkovskij esotico? Viaggio "al di fuori" dei fatti di coscienza quotidiani*, in *Tarkovskiana 1. Arti cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*, a cura di Fabrizio Borin, Venezia, Cafoscarina, 2012

Damiani Roberto, *Elio Bartolini*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. 5. Milano, Marzorati, 1977, pp. 1331-1349

Danese Silvio, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003

Danieli Giuliano, *Folkloric Voices in Neorealist Cinema. The Case of Giuseppe De Santis*, «Sound Stage Screen», vol. 2, n. 1, Spring 2022, pp. 31-70

Davis Zemon Natalie, *La passione della storia. Un dialogo con Denis Crouzet*, a cura di Angiolina Arru e Sofia Boesch Gajano, Roma, Viella, 2007

Davis Zemon Natalie, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Roma, Viella, 2007

Deleuze Gilles, *Immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984

Deleuze Gilles, *Immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989

De Biasi Pierre-Marc, *La genetica testuale*, Torino, Aracne, 2014

De Gaetano Domenico, Rasse Nello (a cura di), *Dietro la cinepresa. Cinque conversazioni sui mestieri del cinema*, Torino, Lindau, 2003

- De Gaetano Roberto (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Milano – Udine, Mimesis Edizioni, 2016
- De Luna Giovanni [et al.], *Gli strumenti della ricerca, 2. Questioni di metodo*, Firenze, La nuova Italia, 1983
- De Luna Giovanni, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1993
- De Luna Giovanni, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Milano, Bruno Mondadori, 2004
- De Luna Giovanni, *Le ragioni di un decennio: 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli Editore, 2009
- De Martino Anna, Morini Andrea (a cura di), *Elio Petri*, Bologna, Ente Mostra internazionale del cinema libero, 1995
- De Michelis Cesare, *Scrittori al cinema*, «Studi Novecenteschi», vol. 28, n. 61, giugno 2001, pp. 159-160
- De Vincenti Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993
- Delpiano Paola Maria, *Viaggio intorno alla Dinamite Nobel*, Torino, Editris, 2011
- Diazzi Alessandra, Sforza Tarabochia Alvisè (a cura di), *The Years of Alienation in Italy: Factory and Asylum from the Economic Miracle to the Years of Lead*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019
- Di Blasio Tiziana M., *Cinema e Storia. Interferenze / Confluenze*, Roma, Viella, 2014
- Di Chiara Francesco, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Torino, Lindau, 2013
- Di Chiara Francesco, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2021
- Di Chiara Francesco, *Transeuropa. Transnazionalità e identità europea nelle coproduzioni e nel giallo italiano*, «Bianco e Nero», a. LXXIII, n. 572, gennaio-aprile 2012, pp. 49-57

Di Leonardo Marisa (a cura di), *Momenti di storia italiana nel cinema*, Siena, Provincia di Siena, 1979

Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan (a cura di), *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Milano, Istituto Editoriale Internazionale, 1972

Duras Marguerite, *Scrivere*, Milano, Feltrinelli 1994

Dusi Nicola, Di Francesco Lorenza (a cura di), *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Parma, Diabasis, 2017

Dziub Nikol, *Le «cinéma de poésie», ou l'identité du poétique et du politique*, «Fabula LhT», n. 18, avril 2017

Eco Umberto, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1980

Eco Umberto, *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti, 1982

Eco Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979

Eco Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962

Elba Annalisa, Maccari Claudio, Moliterni Roberto, *Formattare la sceneggiatura. Piccolo manuale di scrittura tecnica*, Roma, Audino, 2018

Eleftheriotis Dimitris, *Cinematic Journeys: Film and Movement*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010

Ellero Roberto, *Cinema e storia*, «Circuito cinema», Comune di Venezia, n. 34, 1989

Ellwood David W., *I film come fonti storiche*, «Mezzosecolo», a. I, annali 1975

Eugeni Ruggero (a cura di), *Dossier. La parola scritta nel cinema*, «Bianco & Nero», nn. 1-2, 2000

Faccioli Alessandro, *Reduci*, «Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano», n. 12, 2016, pp. 104-109

Fagard Gawan, *Visual Romanticism as a Subversive Affect. The Polaroids of Andrei Tarkovsky, 1979-1983*, «East European Film Bulletin», vol. 2, n. 5, May 2012

- Falaschi Francesco (a cura di), *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60*, Firenze, Giunti, 1997
- Faldini Franca, Fofi Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979
- Faldini Franca, Fofi Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981
- Faldini Franca, Fofi Goffredo, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984: raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori Editore, 1984
- Falqui Enrico, *Schede di narrativa*, «Nuova Antologia», settembre 1969, pp. 80-82
- Fantuzzi Virgilio, *Francesco Rosi: ritratto dal vivo*, Roma, La civiltà cattolica, 1981
- Farassino Alberto (a cura di), *Dossier. Giuseppe De Santis: esplorazioni d'archivio*, «Bianco&Nero», a. LXIII, nn. 3-4, Scuola Nazionale di Cinema, maggio-agosto 2002
- Farassino Alberto, *Giuseppe De Santis*, Milano, Moizzi Editore, 1978
- Fava Claudio G., Hochkofler Matilde, *Marcello Mastroianni*, Roma, Gremese, 1980
- Fellini Federico, *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico. Lettere a Tullio Pinelli*, a cura di Augusto Sainati, Venezia, Marsilio Editori, 2008
- Fellini Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1982
- Fellini Federico, *Fellini su Fellini*, Atene, Odysseas, 1982
- Fellini Federico, *Fellini: raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Roma, Editori riuniti, 1996
- Fellini Federico, Grazzini Giovanni (a cura di), *Intervista sul cinema*, Roma, GLF editori Laterza, 2004
- Fellini Federico, Fofi Goffredo, Volpi Gianni, *L'arte della visione*, Roma, Tipografia Torinese, 1993
- Ferrara Giuseppe, *Francesco Rosi*, Roma, Canesi, 1965

Ferrero Adelio, *Francesco Rosi e il cinema della "sopraffazione"*, «Problemi», n. 32, aprile-giugno 1972, Palermo, Palumbo, 1972

Ferrero Adelio (a cura di), *Tradizione e innovazione nel cinema degli autori emiliano - romagnoli, Rassegna cinematografica, convegno, tavola rotonda*, Modena, Comune di Modena, 1976

Ferrero Nino, *Francesco Rosi*, Torino, Aiace, 1972

Ferro Marc, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980

Field Syd, *Come risolvere i problemi di sceneggiatura*, Roma, Dino Audino Editore, 2001

Field Syd, *La sceneggiatura. Il film sulla carta*, trad. it. Milano, Lupetti & Co., 1984

Field Syd, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, New York, Dell Publishing Company, 1979

Fiorentino Francesco, Carcereri Luciano (a cura di), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni Editore, 1998

Flaiano Ennio, *Lettere d'amore al cinema*, a cura di Cristina Bragaglia, Milano, Rizzoli, 1978

Flaiano Ennio, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di Diana Rüesch, Anna Longoni, Milano, Bompiani, 1995

Fledelius Karsten, Jørgensen Kaare Rübner, Skyum-Nielsen Niels, Swiatek Erik H., (a cura di), *Studies in History, Film and Society 1. History and the Audio-Visual Media*, Copenhagen, Eventus, 1979

Fledelius Karsten, *Syntagmatic Film Analysis with Special Reference to Historical Research*, «Papmaks 8, Untersuchungen zur Syntax des Films I», Munster, Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik e. V., 1978, pp. 31-68

Fleisher Feldman Carol, *I generi come modelli mentali*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammaniti, Stern Daniel N., Bari, Laterza, 1991

Flörken Norbert, *Troisdorf unter dem Hakenkreuz. Eine rheinische Kleinstadt und die Nationalsozialisten*, Aachen, Alano, 1986

Fofi Goffredo, *Capire con il cinema. 200 film prima e dopo il '68*, Milano, Feltrinelli, 1977

Foglietti Mario (a cura di), *Il grande schermo. Sedici maestri del cinema contemporaneo si raccontano*, Catanzaro, Abramo, 1996

Forlai Luigi, Bruni Augusto, *Come raccontare una grande storia*, Roma, Dino Audino Editore, 1997

Franceschet Mariella, *Il cinema dei fratelli Taviani dall'utopia al caos*, Torino, Università degli studi, 1990

Francis Vanoye, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau, 2011

Frateili Arnaldo, *Ricordi di un cineletterato*, «Bianco e Nero», a. IV, n. 9, settembre 1940, pp. 44-52

Froug William, *The Screenwriter Looks at the Screewriter*, New York, MacMillan, 1972

Fucci Gianni, «E' circal de giudéizi». *Un ricordo di Nino Pedretti*, «Il lettore di provincia», n. 68, Ravenna, Longo, 1987, pp. 68-73

Fumagalli Armando, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro, 2004

Fumagalli Armando, *Tra realtà e racconto: la messa in forma di una vita nel cinema hollywoodiano e nella fiction italiana*, «Comunicazioni sociali», 2019, n. 2, pp. 303-317

Fumagalli Armando (a cura di), *Vite esemplari. Le storia biografiche per la letteratura, il cinema, la televisione*, «Comunicazioni sociali», gennaio-aprile 2007, n. 1, pp. 3-5

Gaglianone Paola (a cura di), *Conversazioni con Luigi Malerba*, Roma, Nuova Omicron, 1998

Galbraith John Kenneth, *La società opulenta*, Ivrea, Edizioni di Comunità, 2014

Gatto Alfonso, *Il coro della guerra. Venti storie parlate raccolte da Alberto Pacifici e Rina Macrelli*, Bari, Laterza, 1963

Gaudenzi Cosetta, *Memory, Dialect, Politics: Linguistic Strategies in Fellini's Amarcord*, in *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by Frank Burke, Marguerite R. Waller, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2002

Gaudreault André, *Du Littéraire au Filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999 (edizione italiana, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000)

Geertz Clifford, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il mulino, 1998

Gendrault Camille, *Poeta Di Cinema*, «Quaderni Di Cinema», n. 1, 1997, pp. 38–48

Genette Gérard, *Figures III. Décours du récit*, Paris, du Seuil, 1973 (edizione italiana, *Figure III. Il discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976)

Giacovelli Enrico, *La commedia all'italiana*, Roma, Gremese, 1990

Giannarelli Ansano, *I documenti cartacei nel processo produttivo filmico*, «Archivi e Cultura», n. 35, 2002, pp. 101-122

Gieri Manuela, *Cinema. Dalle origini allo studio system (1895-1945)*, Roma, Carocci, 2009

Gieri Manuela, *Corsi e ricorsi del neorealismo: da Italo Calvino ai fratelli Taviani tra magia, mito e memoria*, «Esperienze letterarie - Letteratura e cinema», a cura di Giuseppina Monaco, a. XXXI, n. 4, ottobre-dicembre 2006, pp. 27-57

Gieri Manuela, *Italian Contemporary Filmmaking: Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola and the Directors of the New Generation*, Toronto, University of Toronto Press, 1995

Gieri Manuela, *Le età del cinema/the ages of cinema*, a cura di Enrico Biasin, Roy Menarini e Federico Zecca, atti del XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, (Udine/Gradisca 20-22 marzo 2007), Udine, Forum, 2008, pp. 245-258

Gieri Manuela, Santeramo Donato (a cura di), *Twentieth-Century Italian Filmmakers*, Roma, UniversItalia, 2020

Giannetti Louis D., *Understanding Movies*, 2nd ed. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1976

- Gili Jean A., Grossi Marco (a cura di), *Alle origini del neorealismo: Giuseppe De Santis a colloquio con Jean A. Gili*, Roma, Bulzoni, 2008
- Gili Jean A., *Ennio Flaiano, sceneggiatore*, in Rasia Bruno, *Ennio il piccolo Flaiano. L'infanzia di un satiro*, Roma, Gangemi, 2002
- Ginsborg Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi – Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989
- Godard Jean-Luc, *Il cinema è il Cinema*, Milano, Garzanti, 1981
- Gori Gianfranco Miro (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, Roma, Bulzoni, 1994
- Gori Gianfranco Miro, *Le radici di Fellini. Romagnolo del mondo*, Cesena, Il ponte vecchio, 2016
- Gori Gianfranco Miro (a cura di), *Passato ridotto: gli anni del dibattito su cinema e storia*, Firenze, La Casa Usher, 1982
- Gori Gianfranco, *Storia cinema e film, cronaca di un dibattito*, «Storie e storia», n. 5, aprile 1981
- Gosso Sandra, *Psicanalisi e arte*, Milano, Mondadori, 2001
- Governi Giancarlo, *Vittorio De Sica: un maestro chiaro e sincero*, Milano, Bompiani, 2016
- Grassini Paolo, *Fellini 8 e 1/2. La genesi del film*, Pisa, Edizioni ETS, 2015
- Grazzini Giovanni, *Scrittori al cinema*, Fiesole, Cadmo, 2002
- Green Eugène, *Poétique du cinématographe*, Arles, Actes Sud, 2009
- Greimas Algirdas J., Courtés Joseph, edited by, *La sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 2005 (edizione italiana, *La semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007)
- Greimas Algirdas J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966 (edizione italiana, *La semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 1968)

Gremek Germani Sergio, *Il lavoro di sceneggiatura*, in Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979

Grossi Marco (a cura di), *Giuseppe De Santis. La trasfigurazione della realtà*, Fondi, Associazione Giuseppe De Santis; Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 2007

Grossi Marco, Palazzo Virginio (a cura di), *Giuseppe De Santis. Maestro di cinema e di vita*, «Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis», n. 1, Fondi, 1999

Grossi Marco, Palazzo Virginio (a cura di), *Roma ore 11. I 60 anni di un capolavoro*, Fondi, Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis, n. 6, 2012

Grossi Marco, Palazzo Virginio (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, Fondi, Grafiche PD, 2007

Guagnini Elvio, *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2010

Guaraldi Mario, *La Rimini di Fellini (e di tutti i riminesi...)*, «Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano», n. 1, a. 2005, pp. 49-53

Guareschi Giovannino, *Il grande diario. Giovannino cronista del lager (1943-1945)*, Milano, Rizzoli, 2008

Guareschi Giovannino, *La coscienza dei militari italiani internati nei campi del Terzo Reich*, «Nuova Storia Contemporanea», n. X, fasc. 1, gennaio-febbraio 2006, pp. 73-89

Guareschi Giovannino, *La favola di Natale*, Milano, Edizioni Riunite, 1946

Gunning Tom, *Film History and Film Analysis*, «Wide Angle», a. 1990, n. 3

Hammermann Gabriele, *Gli internati militari italiani in Germania 1943-1945*, Bologna, il Mulino, 2004

Hochkofler Matilde, *Sceneggiatori si nasce*, «Altrocinema», n. 1, 1987

Howard David, Mabley Edward, *Gli strumenti dello sceneggiatore*, Roma, Dino Audino Editore, 1999

Howard David, *Lezioni di sceneggiatura. Regole ed eccezioni della scrittura drammaturgica*, vol. I, Roma, Audino, 2013

Howard David, *Lezioni di sceneggiatura. Ideare una storia e scriverne i fondamentali*, vol. II, Roma, Audino, 2013

Iaccio Pasquale (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni, testimonianze, interpretazioni*, Napoli, Liguori, 2011

Iaccio Pasquale, *Cinema e storia: percorsi, immagini, testimonianze*, Napoli, Liguori, 1998

Iaccio Pasquale, *Il mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Napoli, Liguori, 2002

Iaccio Pasquale, *Storia e cinema, un incontro troppe volte rimandato*, «Cinemasessanta», n. 221, 1985

Iarussi Oscar, *Amarcord Fellini. L'alfabeto di Federico*, Bologna, Il Mulino, 2020

Iarussi Oscar, *L'infanzia e il sogno. Il cinema di Fellini*, Roma, Ente dello spettacolo, 2009

Incrocci Agenore, *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*, Milano, Il Saggiatore, 1990

Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963 (edizione italiana, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1970)

Jannuzzi Lino, Rosi Francesco, *Lucky Luciano*, Milano, Bompiani, 1973

Kael Pauline, *Circles and Squares*, «Film Quarterly», vol. 16, n. 3, Spring 1963, pp. 12–26

Kezich Tullio, *Fellini*, Milano, Rizzoli Libri, 1988

Kezich Tullio, *Primavera a Cinecittà: il cinema italiano alla svolta della Dolce vita*, Roma, Bulzoni, 1999

Knecht James R., *War in Film, Television, and History: Introduction*, «Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies», vol. 36, n. 1, Fall 2006, pp. 12-13

- Koebner Thomas, Schenk Irmbert (a cura di), *Das goldene Zeitalter des italienische Films. Die 1960er Jahre*, München, Edition text + kritik, 2008
- Kornell Jean, *Formel thought and narrative thought in knowledge acquisition*, «International Journal of Man-Machine Studies», 26, 1987
- Kovács András Bálint, *Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980*, Chicago, University of Chicago Press, 2007
- Kracauer Siegfried, *Da Caligari a Hitler, una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2001
- La Capria Raffaele, *Napolitan graffiti*, Milano, Rizzoli, 1998
- Laborit Henri, *L'Éloge de la fuite*, Paris, Robert Laffont, 1976 (edizione italiana, *L'elogio della fuga*, Milano, Mondadori, 1990)
- Latorre Jose Maria, *Una Hectarea de Cielo*, «Dirigido Por», January 2002, p. 82
- Latorre Jose Maria, *Loberos En Los Abruzzi*, «Dirigido Por», March 1999, p. 77
- Lawson John H., *Teoria e tecnica della sceneggiatura*, Roma, Ed. Bianco e Nero, 1951
- Le Goff Jacques (a cura di), *La nuova storia*, Milano, Mondadori 1980
- Le Goff Jacques, *Documento/Monumento*, «Enciclopedia», vol. V, Torino, Einaudi, 1978
- Le Goff Jacques, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982
- Lèbano Edoardo A., *Giuseppe De Santis: ricordo nel centenario della nascita*, «Italica», vol. 94, n. 2, Summer 2017, pp. 217-223
- Lejeune Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie et la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980
- Levi Ornella (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945/1965*, 2 voll., Torino, Bolaffi Editore, 1977
- Lizzani Carlo, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982

- Lizzani Carlo, *Temi da ritrovare: Resistenza e storia*, «Cinema», a. III, n. 52, dicembre 1950
- Lodoli Marco, *Uno scrittore al cinema*, «Studi Novecenteschi», vol. 28, n. 61 (giugno 2001), pp. 155–157
- Losito Adriana, *Ricerca stilistica e rispecchiamento storico della realtà italiana nell'opera dei fratelli Taviani*, Torino, Università degli studi, 1989
- Luciani Sebastiano A., *Il poema visivo come genere letterario*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976, pp. 17-20
- Lupi Giordano, *Federico Fellini*, Milano, Mediane, 2009
- Lusuardi Nicola, *Ciò di cui vogliamo parlare*, «Script», 32-33, gennaio-luglio, 2003
- Luzzagni Natale, *Parola solenne. Dialoghi e visioni nel cinema di Elio Petri*, Padova, Venilia Editrice, 2021
- Luzzi Joseph, *A Cinema of poetry: aesthetics of the Italian art film*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2014
- Maas Willard, *Poetry and the Film: A Symposium*, «Film Culture», n. 29, 1963
- MacDonald Ian W., '...So it's not surprising I'm neurotic'. *The Screenwriter and the Screen Idea Work Group*, «Journal of Screenwriting», vol. 1, n. 1, Intellect Journals, 1 January 2010, pp. 45-58
- Maggitti Vincenzo, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori Editore, 2007
- Malerba Luigi, *Lo scrittore come fantasma*, «Autografo», vol. 4, n. 12, 1987
- Mancino Anton Giulio, *Francesco Rosi*, «Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano», n. 5, a. 2009, pp. 162-163
- Mancino Anton Giulio, *L'ombra di Cicerone, da Operation Cicero a Spartacus*, «Ciceroniana on line», a. III, n. 2, 2019, pp. 409-420
- Mancino Anton Giulio, *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2012

- Mancini Roberto, Medioli Francesca (a cura di), *Il costruttore di immagini. Enrico Medioli sceneggiatore*, Montevarchi (AR), Aska Edizioni, 2015
- Manciotti Mauro, Viganò Stefano (a cura di), *La Resistenza nel cinema italiano del dopoguerra. 1945-1995*, Genova, Istituto Storico della Resistenza in Liguria, 1995
- Mantova Antonio, *Il cinema di Vittorio De Sica: dai telefoni bianchi al Neorealismo alla commedia all'italiana*, Sora, Accademia del leone, 2011
- Manzoli Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003
- Marabello Carmelo, *Nell'India di laggiù. O dell'attitudine etnografica di alcuni film e cineasti italiani*, «Aut aut», n. 349, 2011
- Marabello Carmelo, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011
- Marchese Angelo, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983
- Marcus Millicent, *The Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986
- Margrave Seton, *Come si scrive un film*, Milano, Bompiani, 1943
- Marino Camillo, *Vittorio De Sica e Alberto Bevilacqua alla ricerca di un mondo nuovo nella provincia emiliana*, Avellino, Edizioni di Cinemasud, 1971
- Marks Dara, *Inside Story. The Power of the Transformational Arc*, Studio City (CA), Three Mountain Press, 2007 (edizione italiana, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Roma, Audino, 2007)
- Martini Giacomo, Sanzani Giacomo (a cura di), *Il cinema di Francesco Rosi*, «Cinemalibero: quadrimestrale del Centro cinema Pier Paolo Pasolini», numero speciale, novembre 2013, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 2003
- Martini Giacomo (a cura di), *Il cinema di Mario Monicelli*, «Cinemalibero: quadrimestrale del Centro cinema Pier Paolo Pasolini», Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 2007
- Masi Stefano, *Giuseppe De Santis*, Firenze, Il Castoro, 1981

Masia Claudia, *Scrivere il memoir*, Roma, Audino, 2010

Masoni Tullio, *Neorealismo di confine. La modernità del Ciral de giudéizi*, «Archivi del nuovo. Notizie di casa Moretti», nn. 10-11, Cesenatico (FO), Casa Moretti, 2002, pp. 109-112

Mast Gerald, Cohen Marshall, edited by, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, 1974

Matthews Brandon, *The Art and Mystery of Collaboration*, in Id., *The Historical Novel and Other Essays*, New York, Scribner's Sons, 1901

Mazzei Luca, "Me Lo Dica in Quattro Pagine!", «Bianco e Nero», Roma, LXVIII, n. 557-558, Gennaio-Agosto 2007, pp. 17-32

Mazzoni Roberta, *Scrivere*, Milano, Il Saggiatore, 1995

Mc Dermott Felim, McGrath Declan, *Screencraft, Screenwriting*, Cran-Prés-Céligny, RotoVision SA, 2003 (edizione italiana, *Sceneggiatura*, Monteveglio, Atlante, 2003)

McKee Robert, *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen*, London, Methuen Publishing Ltd, 2016 (edizione italiana, *Dialoghi. L'arte di far parlare i personaggi nei film, in TV, nei romanzi, a teatro*, Roma, Editrice Omero, 2017)

McKee Robert, *Story*, New York, Harper Collins, 1997 (edizione italiana, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Roma, Editrice Omero, 2010)

McLuhan Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, Routledge & Kegan, 1964 (edizione italiana, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2008)

Melanco Mirco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2010

Menoni Orio, *L'istinto della ricreazione: luoghi, forme e modi della creatività nel cinema*, «Segnocinema», n. 88, 1997

Metz Christian, *L'énonciation impersonnelle ou: le site du film*, Paris, Éditions Klincksieck, 1991 (edizione italiana, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, a cura di Sainati Augusto, Napoli, ESI, 1995)

Metz Christian, *Les signifiants imaginaires: psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977 (edizione italiana, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980)

Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Parigi, Klincksieck, 1968 (trad. it. di A. Aprà e F. Ferrini, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Milano, Garzanti, 1972)

Miccichè Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995

Miccichè Lino, *De Santis e la "trilogia della terra"*, in Id., *La ragione e lo sguardo*, Cosenza, Lerici, 1979

Miccichè Lino, *Il cinema del riflusso: film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1997

Miccichè Lino, *Il cinema italiano degli anni Sessanta*, Venezia, Marsilio, 1998

Miccichè Lino, *Un cinema senza sceneggiatori*, «Fellini Amarcord», Rivista di studi felliniani

1-2, ottobre 2001

Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton UP, 1986

Minghelli Giuliana, *Storie, paesaggi e cantastorie: la visione documentaristica dal neorealismo al postmodernismo*, in *Sinergie narrative: Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, a cura di Bonsaver Guido, McLaughlin Martin, Pellegrini Franca, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008, pp. 41-71

Minuz Andrea, Vitiello Guido (a cura di), *Cinema e storia 2013. La Shoah nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013

Mollica Vincenzo (a cura di), *Fellini sognatore: omaggio all'arte di Federico Fellini*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1992

- Mondadori Sebastiano, *La commedia umana: conversazioni con Mario Monicelli*, Milano, Il saggiatore, 2005
- Mondella Diego (a cura di), *L'ultima trovata: trent'anni di cinema senza Elio Petri*, Bologna, Pendragon, 2012
- Monicelli Mario, Codelli Lorenzo (a cura di), *L'arte della commedia*, Bari, Dedalo, 1986
- Moravia Alberto, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Milano, Bompiani Overlook, 2010
- Moravia Alberto, *Letteratura e cinema*, «Documento», n. 2, luglio-agosto 1942, p. 8
- Morea Delia, *Vittorio De Sica: l'uomo, l'attore, il regista*, Roma, Tascabili Economici Newton, 1997
- Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Milano, Feltrinelli, 1982
- Morreale Emiliano, *All'italiana. Ideologia della commedia e costruzione del senso comune*, «Fata morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», a. VI, n. 18, settembre-dicembre 2012, pp. 25-36
- Morreale Emiliano, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Milano, Editrice Il Castoro, 2011
- Moscariello Angelo, *Come si gira un film: vedere e far vedere con il cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1996
- Moscariello Angelo, *Il cinema-poesia. Le forme di un'idea ritornante*, L'Aquila, La Lanterna Magica, 1991
- Moscatti Massimo, *Manuale di sceneggiatura*, Milano, Mondadori, 1989
- Mozzati Tommaso, *L'estate calda dei teddy boys. Pier Paolo Pasolini, Elio Petri e una collaborazione alla fine degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2019
- Mozzati Tommaso, *Sceneggiatura di poesia. Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di Accattone*, Milano-Udine, Mimesis, 2017
- Munari Bruno, *Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 1966

- Mura Antonio, *Film, storia e storiografia*, Roma, Edizioni della Quercia, 1967
- Musarra Ulla, *Il diario intimo e la "scrittura autobiografica"*, «Journal intime e letteratura moderna. Atti del seminario, Trento, marzo-maggio, 1988», a cura di Dolfi Anna, Roma, Bulzoni, 1989
- Muscio Giuliana, *Sceneggiatori e nuovo cinema italiano*, «Annali d'Italianistica», vol. 17, 1999, pp. 185-194
- Muscio Giuliana, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Roma, Audino, 1981
- Musil Robert, *La conoscenza del poeta*, Milano, Sugarco, 1979
- Natalini Fabrizio, *Ennio Flaiano. Una vita nel cinema*, Roma, Artemide Edizioni, 2005
- Nello Paolo, *La "resistenza clandestina". Guareschi e gli internati militari italiani dopo l'8 settembre*, «Nuova Storia Contemporanea», n. 6, 2001, pp. 147-158
- Nicoli Marina, *The Rise and Fall of Italian Film Industry*, London, Routledge, 2016
- Nichols Bill, *Movies and Methods: An Anthology*, 2 vols, Berkeley, University of California Press, 1976
- Nichols Bill, *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, University of Indiana Press, 1981
- Norman Mark, *What Happens Next. A History of American Screenwriting*, New York, Random House, 2007
- Notarangelo Domenico, *Con Francesco Rosi nella Matera di Carlo Levi: ricordi e immagini dal set*, Atripalda, Edizioni Laceno, 2011
- Notarangelo Michele, *L'evento morte in Leonardo Sciascia e nei suoi personaggi*, «Il Ponte», Firenze, Il Ponte Editore, a. LVII, n. 6, giugno 2001, pp. 110-118
- Novelli Mauro, *Il verismo in maschera. L'attività poetica di Olindo Guerrini*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2004
- Nuccio Orto, *La notte dei desideri: il cinema dei fratelli Taviani*, Palermo, Sellerio, 1987

- Nuvoli Giuliana, *La sceneggiatura come genere letterario*, in Id., *Uno sguardo al Novecento*, Milano, Unicopli, 2003, pp. 195 - 200
- Odin Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Bœck Supérieur et Universitaire, 2000 (edizione italiana, *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2004)
- Oldrini Guido, Ferrero Adelio, *Da Roma città aperta alla Ragazza di Bube. Il cinema italiano dal '45 ad oggi*, Milano, Edizioni Cinema Nuovo, 1965
- Olivetti Paola (a cura di), *Cinema e Resistenza in Italia e in Europa*, atti delle rassegne e seminari “Il sole sorge ancora” ed “Europa ritrovata”, Torino, Regione Piemonte, Archivio Nazionale cinematografico della Resistenza, 1997
- Olla Gianni, *Franco Solinas. Uno scrittore al cinema*, Cagliari, CUEC, 1997
- Ori Anna Maria, Carla Bianchi Iacono, Metella Montanari, *Uomini, nomi, memoria. Fossoli 12 luglio 1944*, Carpi, Fondazione ex Campo Fossoli, 2004
- Orr John (a cura di) *A Film Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, pp. 318-332
- Ortoleva Peppino, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991
- Ortoleva Peppino, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009
- Pacchioni Federico, *Giuseppe Tornatore in viaggio attraverso il padre*, in Antonio C. Vitti (a cura di), *Incontri cinematografici e culturali tra due mondi*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2012, pp. 205-215
- Pacchioni Federico, *Inspiring Fellini: literary collaborations behind the scenes*, Toronto, University of Toronto Press, 2014
- Pagani Umberto, *Olindo Guerrini uomo e poeta. Originalità e debiti*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1996
- Pagni Silvia, *Il dibattito storiografico sulle fonti filmiche. Una sintesi*, «Il Mondo degli Archivi, STUDI», 19 marzo 2014

- Pagni Silvia, *Roma ora 11 di Giuseppe De Santis nelle carte d'archivio*, «Il Mondo degli Archivi – STUDI», febbraio 2014
- Pandolfi Vito, *Gli sceneggiatori del Neorealismo*, relazione al *Convegno sul Neorealismo*, Parma, 3-5 dicembre 1953, «Rivista del cinema italiano», 3, 1954
- Parent-Altier Dominique, *Introduzione alla sceneggiatura*, Torino, Lindau, 1997
- Parigi Stefania, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Roma, Bulzoni, 2006
- Parigi Stefania, Mazzei Luca (a cura di), *Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso*, «Imago», n. 18, Bulzoni, 2019
- Parisi Antonio, *Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e ideologia*, Roma, Edizioni Cadmo, 1983
- Pasolini Pier Paolo, *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura'*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 1972, pp. 192-201
- Pasolini Pier Paolo, *Lettere. 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986
- Pasolini Pier Paolo, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942
- Pasqualicchio Nicola, Scandola Alberto (a cura di), *Francesco Rosi: il cinema e oltre*, Udine, Mimesis, 2019
- Pasquino Gianfranco (a cura di), *Il sistema politico italiano: autorità, istituzioni, società*, Roma-Bari, Laterza, 1985
- Passa Matilde (a cura di), *Fellini: le parole di un sognatore da Oscar*, Roma, l'Unità, 1993
- Pecori Franco, *Vittorio De Sica*, Milano, Il castoro, 1995
- Pellegrini Loris, *A(n)marcord: La Rimini tra verità e bugie*, «Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano», n. 1, a. 2005, pp. 54-60
- Pelletier Esther (a cura di), *Le scénario*, «Cinémas», v. 2, n. 1, autunno 1991

Perry Alan R., *“C’era una volta la prigionia”: Guareschi’s Resistance in the “Favola di Natale”*, «Italice», vol. 86, n. 4, Winter 2009, pp. 623-650

Pescatore Guglielmo, *L’ombra dell’autore. Teoria e storia dell’autore cinematografico*, Roma, Carocci editore, 2006

Petri Elio, Vespignani Renzo, *Molti soggetti in cerca di autore. Atto unico di Renzo Vespignani ed Elio Petri*, «Realismo», a. III, n. 3, 1955, pp. 32-37

Petri Elio, *Roma ore 11*, Milano, Edizioni Avanti, 1956

Petri Elio, Gili Jean A., (a cura di), *Scritti di cinema e di vita*, Roma, Bulzoni, 2007

Petri Pegoraro Paola, Basano Roberta (a cura di), *Lucidità inquieta: il cinema di Elio Petri*, catalogo della mostra *Lucidità inquieta. Il cinema di Elio Petri*, (Torino 14 settembre-4 novembre 2007), Museo Nazionale del Cinema, Mole Antonelliana, Torino, 2007

Pezzotta Alberto, *Immagini d’autore. La ricezione della figura del regista*, «Segnocinema», n. 51, 1991

Pierotti Federico, Vitella Federico (a cura di), *Il cinema dello sguardo. Dai Lumière a Matrix*, Venezia, Marsilio, 2019

Pintus Pietro (a cura di), *Commedia all’italiana. Parlano i protagonisti*, Roma, Gangemi Editore, 1985

Pintus Pietro, *Storia e film. Trent’anni di cinema italiano 1945-1975*, Roma, Bulzoni, 1980

Pirro Ugo, *Celluloide*, Milano, Rizzoli, 1983

Pirro Ugo, *Il cinema della nostra vita*, Torino, Lindau, 2001

Pirro Ugo, *Le soldatesse*, Milano, Feltrinelli, 1956

Pirro Ugo, *Per scrivere un film. La semplice arte della sceneggiatura narrata come un romanzo*, Milano, Rizzoli, 1982

Pirro Ugo, *Soltanto un nome nei titoli di testa: i felici anni sessanta del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 1998

Pisu Stefano (a cura di), *War Films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Milano, Acies, 2015

Pistoia Marco, *Attraverso il Giardino. Su alcuni percorsi di accostamento al film Il giardino dei Finzi Contini di Vittorio De Sica*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di Giulio Ferroni e Clizia Gurreri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 375-383

Pistoia Marco, *Il dolce piacere dell'ibridazione. L'amore probabilmente, tra cinema e teatro*, in *Il dolce rumore della vita. Giuseppe Bertolucci tra cinema, teatro e poesia*, a cura di Franco Prono, Gabriele Rigola, Bologna, Cineteca di Bologna, 2021, pp. 142-147

Pistoia Marco, *Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto? Su alcuni progetti non realizzati per il cinema*, in *Pasolini dopo Pasolini*, a cura di Antonio Pietropaoli e Giorgio Patrizi, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2011, pp. 209-220

Pivato Stefano (a cura di), *Rimini in guerra. Sette storie a futura memoria*, Rimini, Maggioli, 1994

Poirson-Dechonne Marion, *L'écran poétique*, «CinémAction», n. 157, 2015

Pompili Bruno, *Sceneggiatura vs romanzo: mutazione dell'immaginario narrativo*, in Barletta Giuseppe (a cura di), *Machinae. Tecniche Arti Saperi nel Novecento*, Bari, Graphis-Laterza, 2008

Porro Maurizio, Giuseppe Turrone, *Il cinema vuol dire... Riti, miti e convenzioni sullo schermo*, Milano, Garzanti, 1979

Porro Paola, *Il cinema dei fratelli Taviani: la caduta delle certezze, l'utopia come momento della verità, i tempi per la rivoluzione sempre più lunghi*, Pordenone, Concordia Sette, 1974

Prandstraller Gian Paolo, *Professione regista*, Cosenza, Lerici 1977

Premuda Eugenio, *Il coro sulla scala. Il rapporto suono-immagine nella stagione neorealista di Giuseppe De Santis*, Palermo, Edizioni della Battaglia - Bologna, La luna nel pozzo, 2000

Prete Antonio (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992

Propp Vladimir J., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1928

Pudovkin Vsevolod, *Il soggetto cinematografico*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1932

Quaglietti Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980

Questerbert Marie-Christine, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988

Quondamatteo Gianni, Bellosi Giuseppe (a cura di), *Cento anni di poesia dialettale romagnola*, Imola, Galeati, 1976

Redvall Novrup Eva, *Teaching screenwriting in a time of storytelling blindness: the meeting of the auteur and the screenwriting tradition in Danish film-making*, «Journal of Screenwriting», vol.1, n. 1, Intellect Journals, 1 January 2010, pp. 59-81

Reiner Tristine, *Your Life as a Story: Writing the New Autobiography*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1997

Renzi Renzo (a cura di), *La dolce vita del cinema d'autore, 1942-1975*, Bologna, Cappelli, 1999

Restivo Angelo, *The Cinema of the Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham, Duke University Press, 2002

Ricardou Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Editions du Seuil, 1973

Richter Hans, *The Struggle for the Film. Towards a Socially Responsible Cinema*, Aldershot, Scolar Press, 1986

Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 (edizione italiana, *Sé stesso come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993)

Ricœur Paul, *Temps et récit, Volume I. L'intrigue e le récit historique*, Paris, Points, 1983 (edizione italiana, *Tempo e Racconto, Vol. I. Lo intrigo e il racconto storico*, Milano, Jaca Book, 1985)

- Ricœur Paul, *Temps et récit, Volume II. La configuration en le roman de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 (edizione italiana, *Tempo e Racconto, Vol. II. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book, 1986)
- Ridene Raissi Feten, *Federico Fellini: Between Myths and Realities*, «International Journal of Humanities and Cultural Studies», vol. 2, issue 3, December 2015
- Rigola Gabriele (a cura di), *Elio Petri, uomo di cinema: impegno, spettacolo, industria culturale*, Roma, Bonanno, 2015
- Rimini Stefania, *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Acireale – Roma, Bonanno Editore, 2012
- Robbe-Grillet Alain, *Il nouveau roman*, Milano, Sugar, 1965
- Robbiano Giovanni, *La sceneggiatura cinematografica*, Firenze, Carocci, 2000
- Rondolino Gianni, Tomasi Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 1995
- Ropars-Wuillemier Marie-Claire, *De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture*, Paris, Colin, 1970
- Rosenthal Stuart, *The cinema of Federico Fellini*, London, The Tantivy Press, 1976
- Rosi Francesco, Aprà Adriano, Martelli Luigi (a cura di), *Intervista con Francesco Rosi*, «Filmcritica: mensile di studi cinematografici», a. 16, n. 156/157, apr.-mag. 1965, pp. 235-244
- Rossi Alfredo, *Elio Petri*, Firenze, La nuova Italia, 1979
- Rossi Alfredo, *Elio Petri e il cinema politico italiano: la piazza carnevalizzata*, Udine, Mimesis, 2015
- Rossi Alfredo, *Il cinema di Elio Petri*, Roma, Gremese, 2022
- Rossi Fabio, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne Editrice, 2006
- Rosso Renzo, *L'adescamento*, Milano, Feltrinelli, 1959

Roveri Alessandro, *Sui militari italiani internati in Germania*, «Il Ponte», a. LXI, n. 6, giugno 2005

Ruoff Jeffrey (a cura di), *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, Durham, Duke University Press, 2006

Russo Paolo, *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, «Quaderni del CSCI», n. 10, 2014

Sabatini Mariano, Maerini Oriana, *Intervista a Mario Monicelli: la sostenibile leggerezza del cinema*, Roma, Edizioni scientifiche italiane, 2001

Sabouraud Frédéric, *L'adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Cahiers du Cinéma, Paris 2006 (edizione italiana, *L'adattamento cinematografico*, Lindau, Torino 2007)

Sacerdoti Ferruccio, *L'autore cinematografico*, «La Cine-Fono & La Rivista Fono-Cinematografica», n. 290, 12 settembre 1913, poi in Riccardo Redi, Claudio Camerini (a cura di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano (1907-1920)*, Venezia, Marsilio, 1980

Sainati Augusto, Massimiliano Gaudiosi, *Analizzare i film*, Venezia, Marsilio, 2007

Sainati Augusto, *Il cinema oltre il cinema*, Pisa, ETS, 2011

Sainati Augusto, *La scrittura in transito. Lessico familiare da Natalia Ginzburg a Tullio Pinelli*, «Quaderni di didattica della scrittura», n. 23, 2015, pp. 80-92

Sainati Augusto, *Un inedito di Fellini e Pinelli e una questione di genetica del cinema*, «La Valle dell'Eden», n. 32, 2018, pp. 45-52

Salizzato Claver, Zagarrio Vito, *Effetto commedia*, Roma, Di Giacomo Editore, 1985

Saponari Angela B., *Il cinema della crisi tra politica e storia. Il caso Sciascia*, «Cinema e Storia», a cura di Cavalluzzi Raffaele, Penzi Marco, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 193-231

Sarbin Theodore R. (a cura di), *Narrative psychology*, New York, Praeger, 1986

Sarris Andrew, *Notes on the Auteur Theory in 1962*, «Film Culture», n. 27, Winter 1962–1963, pp. 1-8

Saviane Sergio, *I famosissimi sconosciuti*, «Illustrazione italiana», maggio 1962

Scalia Rosario G., *Meridione e meridionalismo: realtà e proiezione nella Commedia all'italiana*, «Luci e ombre», a. V, n. 3, autunno 2017

Scaramagli Francesco, *Ciò che guida il racconto*, «Script», n. 25, dicembre 2000

Schleh Eugene P., *Books About Film and War*, «Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies», vol. 8, n. 1, February 1978, pp. 11-14

Schembri Pascal, *Mario Monicelli: la morte e la commedia*, Roma, Curcio, 2013

Scholes Robert, Phelan James, Kellogg Robert, (ed.), *The Nature of Narrative*, Oxford - New York, Oxford U.P., 1996 (edizione italiana, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970)

Séger Linda, *Making a Good Script Great*, New York (NY), Samuel French Inc., 1994 (

Segre Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985

Segre Cesare, *Critica delle varianti e isotopie*, in Id., *Notizie dalla crisi, Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1983

Segre Cesare, *Critica genetica e studi sulle fonti*, «Annali della Scuola normale Superiore di Pisa», a. IV, vol. III, nn.1-2, 1998, pp. 39-48

Segre Cesare, *L'eroe letterario e i cronotopi nella 'Vita' dell'Alfieri*, «Strumenti critici», n. 2, 1987

Segre Cesare, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, in *La costruzione del testo in italiano*, a cura di Maria de las Nieves Muniz Muniz, Firenze, Cesati, 1996

Sergio Amidei 55 anni nel cinema italiano, Gorizia, Comune di Gorizia, 1981

Siciliano Angela, *La genesi di «Una notte del '43»: documenti e fonti storiche*, in Id. (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, pp. 139-160

Sinyard Neil, *Filming literature. The art of screen adaptation*, London-Sydney, Routledge, 1986.

Sitney P. Adams, *The Cinema of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2015

Smith Paul, (edited by), *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976

Smorti Andrea, *Il pensiero narrativo. Costruzione di storie e sviluppo della conoscenza sociale*, Firenze, Giunti, 1994.

Snyder Blake, *Save the Cat*, Studio City, CA, Michael Wise Productions, 2005 (edizione italiana, *Save the Cat: manuale di sceneggiatura*, Roma, Editrice Omero, 2014)

Sorlin Pierre, *Coraggio del popolo, imperizia dell'esercito. La guerra va vagliata dal cinema*, «Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano», n. 12, 2016, pp. 12-19

Sorlin Pierre, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, ed. it. a cura di Gianfranco Miro Gori, Firenze, La nuova Italia, 1984

Sorlin Pierre, *L'immagine e l'evento: l'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia scriptorium, 1999

Sorlin Pierre, *Ombre passeggiare. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio, 2013

Sorlin Pierre, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979

Spallicci Maria, *La poesia dialettale romagnola*, Forlì, La Piê, 1953

Spicer Andrew, *The Author as Author Restoring the Screenwriter to British Film History*, in Chapman James, Glancy Mark, Harper Sue (eds) *The New Film History*, London, Palgrave Macmillan, 2007

Stam Robert, *Film Theory. An Anthology*, Oxford, Blackwell, 2000 (edizione italiana, *Teorie del film, Volumi 1-2*, Roma, Audino, 2005-2006)

Stam Robert, *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean- Luc Godard*, New York, UMI Research Press, 1985

Starnone Domenico, *Fare scene. Una storia di cinema*, Roma, Audino, 2010

- Starace Giovanni, *Il racconto della vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004
- Starobinski Jean, *L'œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1970 (edizione italiana, *L'occhio vivente II*, Torino, Einaudi, 1975)
- Starobinski Jean, *Les style de l'autobiographie*, «Poétique», n. 3, 1970
- Stefani Nicola, *Uomini contro*, «Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano», n. 12, 2016, pp. 246-247
- Steimatsky Noa, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008
- Stempel Tom, *Framework. A History of Screenwriting in the American Film*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 2000
- Strocchi Gioacchino, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, Ravenna, Comune di Ravenna, 2005
- Taggi Paolo, *Abitare la sceneggiatura*, «Segnocinema», n. 32, 1988
- Taggi Paolo, *Il vento invisibile. Il cinema, la poesia*, «Segnocinema», nn. 18-19-20, 1985
- Tarkovskij Andrej, *Racconti cinematografici*, Milano, Garzanti, 1994
- Tarkovskij Andrej, *Scolpire il tempo*, Firenze, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, 2015
- Tarkovskij Andrej, *Time Within Time: The Diaries 1970–1986*, London-Boston, Faber and Faber, 1994
- Tassone Aldo, Rizza Gabriele, Tognolotti Chiara (a cura di), *La sfida della verità. Il cinema di Francesco Rosi*, Firenze, Edizioni Aida, 2005
- Tassone Aldo, *Parla il cinema italiano*, Milano, Formichiere, 1979
- The Politics of Italian Cinema: Genres, Modes and Scholarship*, «The Italianist», vol. 33, issue 2, June 2013
- Tinazzi Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Venezia, Marsilio, 1979
- Tiso Ciriaco, *Cinema poetico/politico*, Roma, Partisan, 1972

Toffetti Sergio (a cura di), *Rosso fuoco: il cinema di Giuseppe De Santis*, Torino, Lindau, 1996

Tomasi Di Lampedusa Alessandra, *Erotismo, violenza e nevrosi, tre temi del cinema d'oggi*, «Cinema nuovo», a. 1966, v. XV, n. 179, gen-feb 1966, p. 35

Tommasello Giovanna, «Caffè» di Giambattista Vicari, *indice analitico*, Roma, Bulzoni, 1996

Tornatore Giuseppe, *La menzogna del cinema*, Milano, Bompiani, 2011

Trento Dario, *Il Neorealismo dei pittori di Santarcangelo nel secondo dopoguerra*, «Archivi del nuovo. Notizie di casa Moretti», nn. 10-11, Cesenatico (FO), Casa Moretti, 2002, pp. 101-108

Tritapepe Rodolfo, *Linguaggio e tecnica cinematografica*, Roma, Edizioni Paoline, 1985

Trombadori Antonello, *La strada lunga un anno e alcuni problemi del realismo nel cinema*, «Il Contemporaneo», a. 2., n. 13, maggio 1959, pp. 3-16

Truffaut François, *Ali Baba et la "politique des auteurs"*, «Cahiers du cinéma», n. 44, février 1955, pp. 45-47

Uva Christian, *Ennio De Concini. Storie di un italiano*, Roma, Edizioni di Bianco e nero - Iacobelli, 2017

Uva Christian, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Udine, Mimesis, 2015

Vanoye Francis, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Éditions Nathan, 1989

Vanoye Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Éditions Nathan Université, 1991 (edizione italiana, *La sceneggiatura: Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau, 1998)

Vastano Maria Serena, *Il cinema di Sandro Petraglia e Stefano Rulli*, Gorizia, Transmedia, 2007

Vermeesch Amélie, *Poétique du scénario*, «Poétique», n° 138, 2004, pp. 213-234

Venturelli Renato, *Ennio Flaiano: uno scrittore per il cinema*, I Quaderni del Cineclub Lumière n. 5, Genova, Cineclub Lumière, 1982

Venturini Franco, *Profilo di Zavattini: teoria e prassi creativa*, «Bianco & nero», a. XVI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1955

Verdone Mario, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro, 2002

Verdone Mario, *Gli intellettuali e il cinema*, Roma, Bianco e Nero, 1952

Verdone Mario (a cura di), *La sceneggiatura nel film*, Roma, Ed. Dell'Ateneo, 1956

Vicari Anna Busetto, «*Il Caffè*» di Giambattista Vicari, «Cartevive», n. 2, 1996, pp. 22-27

Villa Federica, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a 'Il bandito' di Alberto Lattuada*, Roma, Bianco & Nero, 2002

Villa Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia anni Cinquanta*, «Comunicazioni sociali», a. XVII, n. 2-3, aprile-settembre 1995

Villa Federica, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Edizioni Kaplan, 2010

Villa Federica, *Il narratore essenziale. Della commedia cinematografica degli anni Cinquanta*, Pisa, ETS, 1999

Villa Federica, *La scrittura per la visione. A partire da quattro adattamenti del cinema italiano degli anni Cinquanta*, «La Valle dell'Eden», 4, gennaio-aprile 2000

Villa Federica (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2013

Virzì Maria Carla, *Gli strumenti dello storytelling. Scoprire gli elementi strutturali alla base di tutte le storie*, Roma, Audino, 2018

Vitella Federico, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, Pisa, ETS, 2018

Vitti Antonio, *Giuseppe De Santis and Postwar Italian Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 1996

Vittorini Elio, *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006

Vogler Christopher, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*, Studio City (CA), Michael Wiese Productions, Third Edition, 2007 [First Edition, 1992] (edizione italiana, *Il viaggio dell'Eroe*, Roma, Audino, 2005)

Vorhaus John, *The Comic Toolbox: How to Be Funny Even If You're Not*, Beverly Hills (CA), Silman-James Press, 1994 (edizione italiana, *Scrivere il comico*, Roma, Audino, 2004)

Yorke John, *Into the woods*, UK, Penguin Books, 2014

Zagarrio Vito, *Epiche ed epoche della guerra al cinema*, «Il Ponte», Firenze, Il Ponte Editore, a. LVII, n. 6, giugno 2001, pp. 139-142

Zagarrio Vito, *Regie, La messa in scena del grande cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2011

Zambetti Sandro, *Francesco Rosi*, Milano, Editrice Il Castoro, 1976

Zanelli Dario, *Nel mondo di Federico: Fellini di fronte al suo cinema e a quello degli altri*, Torino, ERI, 1978

Zavattini Cesare, *Diario cinematografico. Basta con i soggetti*, Milano, Bompiani 1978

Zavattini Cesare, *I misteri di Roma*, a cura di Francesco Bolzoni, Bologna, Cappelli, 1963

Zavattini Cesare, *Zavattini: Sequences from a Cinematic Life*, Trans. and introduction by William Weaver, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1970

Bibliografia di Tonino Guerra

Poesie e poemi

Guerra Tonino, *I scarabócc* [*Gli scarabocchi*], Faenza, Fratelli Lega, 1946

Guerra Tonino, *La s-ciuptèda* [*La schioppettata*], Faenza, F.lli Lega, 1950

Guerra Tonino, *E' lunèri* [*Lunario*], Rimini, Benedetto Benedetti Editore, 1954

Guerra Tonino, *I bu* [*I buoi*], trascrizione in lingua di Roberto Roversi, Milano, Rizzoli, 1972

Guerra Tonino, *E' mél* [*Il miele*], Rimini, Maggioli Editore, 1981

Guerra Tonino, *La capana* [*La capanna*], Rimini, Maggioli Editore, 1985

Guerra Tonino, *E' viàz* [*Il viaggio*], Rimini, Maggioli Editore, 1986

Guerra Tonino, *E' lóibar dal cisi abandunèdi* [*Il libro delle chiese abbandonate*], Rimini, Maggioli, 1988

Guerra Tonino, *L'órt ad Liséo* [*L'orto d'Eliseo*], Rimini, Maggioli, 1989

Guerra Tonino, *L'albero dell'acqua (dedicato soprattutto a Ezra Pound)*, a cura di Luca Cesari, Milano, Libri Scheiwiller, 1992

Guerra Tonino, *L'albero dell'acqua e più*, a cura di Luca Cesari, Milano, Libri Scheiwiller, 1995

Guerra Tonino, *E' caval d'Ulisse* [*Il cavallo di Ulisse*], Faenza, Mobydick, 1997

Guerra Tonino, *Le foglie rosse del pero*, Valverde (CT), Il Girasole, 1997

Guerra Tonino, *Guardare i tramonti*, con tavole di Giancarlo Vitali, Verona, Edizioni Gibralfaro, 2000

Guerra Tonino, *Lamento di una guardia di frontiera e altri lamenti*, Milano, Libri Scheiwiller, 2000

Guerra Tonino, *Quartetto d'autunno*, a cura di Rita Giannini, Rimini, Maggioli, 2001

Guerra Tonino, *Una foglia contro i fulmini*, Santarcangelo, Maggioli, 2003

Guerra Tonino, *Odissea. Viaggio del poeta con Ulisse*, a cura di Rita Giannini, Arezzo, Bracciali, 2007

Guerra Tonino, *Cantéda ad Priamo*, Cesena, Il Vicolo, 2011

Narrativa e prosa

Guerra Tonino, *La storia di Fortunato*, Torino, Einaudi, 1952

Guerra Tonino, *Dopo i leoni*, Torino, Einaudi, 1956

Guerra Tonino, *L'equilibrio*, Milano, Bompiani, 1967

Guerra Tonino, *L'uomo parallelo*, Milano, Bompiani, 1969

Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Millemosche senza cavallo*, Milano, Bompiani, 1969

Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Millemosche mercenario*, Milano, Bompiani, 1969

Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Millemosche fuoco e fiamme*, Milano, Bompiani, 1970

Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Millemosche innamorato*, Milano, Bompiani, 1971

Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Storie dell'Anno Mille*, Milano, Bompiani, 1972

Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Millemosche e il leone*, Milano, Bompiani, 1973

Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Millemosche e la fine del mondo*, Milano, Bompiani, 1973

Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Millemosche alla ventura*, Milano, Bompiani, 1973

Guerra Tonino, Fellini Federico, *Amarcord*, Milano, Rizzoli 1973

Guerra Tonino, *I cento uccelli*, Milano, Bompiani, 1974

Guerra Tonino, *Il polverone. Storie per una notte quieta*, Milano, Bompiani, 1978

Guerra Tonino, *I guardatori della luna*, Milano, Bompiani, 1981

Guerra Tonino, *Nuove storie dell'anno Mille*, Milano, Bompiani, 1981

Guerra Tonino, Antonioni Michelangelo, *L'aquilone. Una favola del nostro tempo*, Rimini, Maggioli Editore, 1982

Guerra Tonino, *Il leone dalla barba bianca*, Milano, Emme, 1983

Guerra Tonino, *La pioggia tiepida*, Milano, Rusconi, 1984

Guerra Tonino, *Il vecchio con un piede in Oriente*, Rimini, Maggioli, 1989

Guerra Tonino, *Cenere*, San Lazzaro di Savena, Metro Libri, 1990

Guerra Tonino, *Piove sul diluvio*, a cura di Ennio Grassi, Rimini, Capitani, 1997

Guerra Tonino, *Il Generale e Bonapart*, Rimini, Capitani, 1999

Guerra Tonino, *Dizionario fantastico*, Rimini, Pietroneno Capitani Editore, 2000

Guerra Tonino, *Viaggi vagabondi*, Valverde (CT), Il Girasole, 2000

Guerra Tonino, *Con la poesia alle spalle*, Rimini, Fabjbasaglia, 2001

Guerra Tonino, *Farfalle*, Bologna, Poligrafici editoriale, 2002

Guerra Tonino, *La cattedrale sepolta*, in *Dal grande fiume al mare. Trenta scrittori raccontano l'Emilia-Romagna*, Bologna, Pendragon-Regione Emilia-Romagna, 2003

Guerra Tonino, Zavoli Sergio, Sughi Adriano, *Qualcosa di noi*, Rimini, Capitani, 2003

Guerra Tonino, *La prima luce*, Ravenna, Il Girasole, 2005

Guerra Tonino, *Sette messaggi al sindaco*, Urbino, Stamperia d'arte G.F., 2005

Guerra Tonino, *Il compleanno*, Rimini, Tipertì, 2005

Guerra Tonino, *La valle del Kamasutra: segni, sogni e altro scelti dal poeta*, a cura di Salvatore Giannella, Milano, Bompiani, 2010

Guerra Tonino, *Un po' di brodo e due pere*, Udine, Campanotto Rifili, 2010

Guerra Tonino, *Tempo di viaggio*, Rimini, Maggioli Editore, 2011

Guerra Tonino, *La casa dei mandorli*, Bologna, Minerva 2012

Guerra Tonino, *Polvere di sole. 101 storie per accendere l'umanità*, Milano, Bompiani, 2012

Guerra Tonino, *Racconti*, Bologna, Poligrafici editoriale, 2012

Guerra Tonino, Cavara Paolo, Moravia Alberto, *L'occhio selvaggio*, Milano, Bompiani, 2014

Teatro e televisione

Guerra Tonino, Lucile Laks, *Il cannocchiale ed altri testi*, Milano, Bompiani, 1972

Guerra Tonino, *A Pechino fa la neve. Una cosa teatrale*, Rimini, Maggioli, 1992

Guerra Tonino, *Bagonghi. Un nano del circo per piccoli suggerimenti teatrali*, Porretta Terme (BO), I quaderni del battello ebbro, 2000

Guerra Tonino, *Lo specchio delle farfalle*, Porretta Terme, I quaderni del battello ebbro, 2002

Guerra Tonino, *L'albero dei pavoni*, Urbino, Stamperia d'Arte G.F., 2003

Guerra Tonino, *Progetti sospesi*, a cura di Rita Giannini, Paolo Angelini, Fabrizio Bronzetti, Villa Verucchio (RN), La Pieve Poligrafica Editore, 2010

Guerra Tonino, *La casa dei giardini interni*, «Sipario», nn. 732-733, 2011, pp. 53-57

Sceneggiature edite

Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, a cura di Tommaso Chiaretti, Bologna, Cappelli, 1960

Petri Elio, *L'assassino*, a cura di Giorgio Trentin, Roma, Zibetti, 1961

Antonioni Michelangelo, *L'eclisse*, a cura di John Francis Lane, Bologna, Cappelli editore, 1962

Antonioni Michelangelo, *Il deserto rosso*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Cappelli editore, 1964

Antonioni Michelangelo, *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964

Antonioni Michelangelo, *Blow-up*, Torino, Einaudi, 1967

Antonioni Michelangelo, *Zabriskie Point*, Bologna, Cappelli, 1970

Rosi Francesco, *Uomini contro*, Bologna, Cappelli, 1970

Rosi Francesco, Scalfari Eugenio, *Il caso Mattei. Un «corsaro» al servizio della Repubblica*, Bologna, Cappelli, 1972

Rosi Francesco, Lino Jannuzzi, *Lucky Luciano*, Milano, Bompiani, 1973

Antonioni Michelangelo, *Il deserto rosso*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Cappelli editore, 1978

Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, a cura di Tommaso Chiaretti, Bologna, Cappelli, 1977

Antonioni Michelangelo, *Il mistero di Oberwald*, a cura di Gianni Massironi, Torino, ERI, 1981

Antonioni Michelangelo, *Identificazione di una donna*, a cura di Aldo Tassone, Torino Einaudi, 1983

Fellini Federico, Guerra Tonino, *E la nave va. Soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini e Tonino Guerra*, trascrizione di Gianfranco Angelucci, Milano, Longanesi 1983

Guerra Tonino, *Burro*, «Linea d'ombra», n. 2, estate 1983, n. 3, ottobre 1983

Rosi Francesco, *Carmen*, Roma, Gaumont, 1984

Fellini Federico, *Ginger e Fred. Rendiconto di un film a cura di Mino Guerrini. Sceneggiatura di F. Fellini, T. Guerra e Tullio Pinelli*, Milano, Longanesi, 1985

Guerra Tonino, *Il Leone dalla barba bianca*, Milano, Edizioni Emme, 1993

Taviani Paolo e Vittorio, *Kaos*, Mantova, Circolo del Cinema, 1997

Rosi Francesco, *Tre Fratelli*, Mantova, Circolo del Cinema, 1999

Contributi su riviste o volumi

Guerra Tonino, *A Troisdorf per me fu un padre*, in Gioacchino Strocchi, *Diario di prigionia - 1944/1945*, a cura di Matteo Banzola e Roberto Gardini, Ravenna, Comune di Ravenna, 2005

Guerra Tonino, Günter Roland, *Aufbruch in Troisdorf*, Essen, Herausgegeben vom Kulturstadtrat der Stadt Troisdorf, 1992

Guerra Tonino, *Carteggio*, in Camerano Vito, Crovi Raffaele, Grasso Giuseppe (a cura di), *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007, vol. I, pp. 495-524

Guerra Tonino, *Chi sono questi uomini nella cenere?*, «Corriere d'informazione», giovedì-venerdì 9-10 marzo 1967

Guerra Tonino, *Circus flashbacks*, «The Unesco Courier», Vol.52 (12), Paris, Unesco, 1999

Guerra Tonino, *Cum stêt?*, in Cavalli Ennio, *Dei paesi tuoi. L'Emilia Romagna in 32 ritratti-interviste*, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 89-112

Guerra Tonino, *Enkelthedens gåde*, «Kosmorama», n. 206, Vinter 1993, pp. 28-29

Guerra Tonino, *I funerali di Mussolini se avesse vinto la Guerra*, «La Stampa», a. 111, n. 84, giovedì 21 aprile 1977, p. 3

Guerra Tonino, Bravura Marco, Pezzi Paolo, *I Mobili dell'albero*, Forlì, Art. Orfea Fabbri, 1991

Guerra Tonino, *Il segreto della semplicità*, in Matilde Passa (a cura di), *Fellini! Le parole di un sognatore da Oscar*, Roma, l'Unità, 1993

Guerra Tonino, *L'armadio*, in Spagnoletti Giacinto (a cura di), *La nuova narrativa italiana*, vol. II, Roma, Guanda, 1958, pp. 37-41

Guerra Tonino, *L'infanzia del mondo. Opere (1946-2012)*, a cura di Cesari Luca, Milano, Bompiani, 2018

Guerra Tonino, *L'Orient dans une tasse*, «Positif», n° 432, février 1997, pp. 50-51

Guerra Tonino, *La mia Romagna*, «Corriere della Sera», 3 marzo 1982

Guerra Tonino, *La stufa del Bornaccino e Tonino Guerra. Intervista al poeta raccolta da Rita Giannini*, in *La scuola di Bornaccino: l'esperienza di arte educativa condotta da Federico Moroni nel secondo dopoguerra in una scuola elementare di Santarcangelo*, a cura di Pier Angelo Fontana, Rimini, Maggioli, 1999, pp. 59-64

Guerra Tonino, *Le parole*, in Antonioni Michelangelo, *L'eclisse*, a cura di John Francis Lane, Bologna, Cappelli, 1962

Guerra Tonino, *Oggi fuciliamo solo questo?*, «TuttoSantarcangelo: periodico cittadino», v. 7, n. 66, 1973, p. 6

Guerra Tonino, *Risposta a tre domande di Pier Paolo Pasolini*, «Il Belli», a. 2, n. 2, maggio 1953, pp. 44-46

Guerra Tonino, *Souvenirs de Michelangelo Antonioni*, «Positif», n. 649, Mars 2015, pp. 44-45

Guerra Tonino, *«Studiate Moravia, lui sa spiegarci le cose»*, «Corriere della Sera», 23 settembre 2010

Guerra Tonino, *Theo Angelopoulos est une prairie à l'herbe humide*, «Positif», n° 543, novembre 1998, pp. 99-100

Guerra Tonino, *Un uomo generoso, artista di grande modernità. Conversazione con Tonino Guerra a cura di Marco Grossi*, in Grossi Marco, Palazzo Virginio (a cura di), *Ripercorrendo La strada lunga un anno*, Fondi, Grafiche PD, 2007, pp. 34-56

Guerra Tonino, *Una straordinaria amicizia. Tonino Guerra parla di Michelangelo Antonioni*, in Martini Giacomo (a cura di), *Una Regione piena di cinema: Michelangelo Antonioni*, Bologna, Falsopiano Edizioni, 2007, pp. 42-47

Tassone Aldo, *Entretien avec Tonino Guerra*, «La Revue du cinéma: Image et son», n. 279 décembre 1973, pp. 67-82

Tassone Aldo, *Entretien avec Tonino Guerra*, «Positif», n. 215, février 1979, pp. 41-45

Tassone Aldo, *Entretien avec Tonino Guerra, Scenariste*, «Avant-Scene Cinema», February 1996, pp. 39-41

Bibliografia su Tonino Guerra

Libri e Monografie

Lingua, dialetto, poesia, atti del seminario popolare su Tonino Guerra e la poesia dialettale romagnola, Santarcangelo di Romagna, 16-17 giugno 1973, Ravenna, Edizioni del girasole, 1976

Calligraphie. Speciale Tonino Guerra 1920-2020, «Graphie. Rivista Trimestrale di Arte e Letteratura», a. XXII., n. 90, 2020

Tonino Guerra, a cura del Dicastero Cultura della Repubblica di S. Marino, Rimini, Maggioli, 1985

Tonino Guerra. Poesia e Letteratura, vol. I, Verucchio (RN), Pazzini Stampatore Editore, 2013

Tonino Guerra. Poesia e Letteratura, vol. II, Verucchio (RN), Pazzini Stampatore Editore, 2014

Tonino Guerra. Una Regione piena di cinema, Bologna, Regione Emilia-Romagna, 2004

Canzian Michela, Minuz Marco (a cura di), *Tonino Guerra. Diario di un poeta*, Pordenone, Comune di Pordenone, 2011

Carvelli Roberto, *Fellini e Guerra. Un viaggio amarcord*, Roma, Ponte Sisto, 2020

Conti Guido, Marcheschi Daniela (a cura di), *Tonino Guerra tra letteratura e cinema*, atti del convegno di Studi (Parma 9-10 novembre 2020), Rimini, Guaraldi, 2021

Conti Guido, Marcheschi Daniela (a cura di), *Tonino Guerra e la favola*, atti del convegno di Studi (Parma 9 aprile 2021), Rimini, Guaraldi, 2022

Copioli Rosita, *Per Tonino Guerra: da "Nino" Campana a Tarkovskij*, Villa Verucchio (RN), Pazzini Editore, 2017

D'Amato Luigi, *Il Paese che è dentro di me. La poesia di Tonino Guerra*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2005

Giannini Rita, Giannella Salvatore (a cura di), *85 e più pensieri per Tonino*, Casinina di Auditore (PU), Arti Grafiche della Torre, 2005

Giannini Rita, *Bio Tonino Guerra 1920-2012*, «Sipario», nn. 754-755, 2012, pp. 55-56

Giannini Rita (a cura di), *La Guidina di Tonino*, Rimini, Maggioli, 2001

Giannini Rita, Andrea Guermandi (a cura di), *Le lucciole di Tonino. Pillole di bellezza per chi fa turismo*, Rimini, Provincia, Assessorato al Turismo, 2009

Giannini Rita, Ronconi Rita, Scandurra Angelo, *Le lucciole di Tonino Guerra*, Catania, Provincia Regionale di Catania, 2008

Giannini Rita, *Tonino Guerra e la sua valle*, Rimini, Raffaelli, 1998

Giannini Rita, *Tonino Guerra. Il sorriso della terra*, Curnasco di Treviolo (BG), Veronelli Editore, 2006

Guerra Tonino, *L'infanzia del mondo. Opere (1946-2012)*, a cura di Luca Cesari, Bompiani, Milano 2018

Leone Marialisa, *E adesso ti regalo una storia. Conversazioni quasi sempre telefoniche con Tonino Guerra*, Rivoli (TO), Neos Edizioni, 2016

Macis Alessandro, Masala Patrizia (a cura di), *Tonino Guerra scrittore per il cinema*, Rimini, Digitalprint Rimini, 2021

Pozzetto Graziano, *Tonino Guerra, il cibo e l'infanzia. Noi continuiamo a mangiare nei piatti della mamma*, Cesena, Il ponte vecchio, 2020

Rossi Mario, *Tonino Guerra. La mia passione*, Cesena, Editrice Il Ponte Vecchio, 2018

Simonelli Luciano, *Diario del Novecento - Tonino Guerra. In Val Marecchia* AMARCORD, Milano, Simonelli Editore, 2015

Contributi su volumi e riviste

Almansi Guido, *Il miele di Sant'Arcangelo*, «La Repubblica», Roma, 13 maggio 1989, p. 16

Altarocca Claudio, *Tonino Guerra. Ritorno al bosco incantato*, «La Stampa», 20 agosto 1994, p. 21

Amoroso Giuseppe, *Tonino Guerra*, in *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, a. 1, n. 1, Roma, settembre-dicembre 1980, pp. 439-442

Angelucci Gianfranco, *Ricordo di Tonino Guerra nel giorno della sua scomparsa*, «Articolo 21», 19 marzo 2018

Antonelli Lamberto, *Diario dello sceneggiatore Tonino Guerra dopo un lungo viaggio. Rapporto sul cinema sovietico*, «La Stampa», 5 Gennaio 1981, p. 21

Antonelli Lamberto, *La poesia fu il passaporto per l'ingresso a Cinecittà*, «La Stampa», 20 novembre 1978

Antonelli Lamberto, *Tonino Guerra poeta a Cinecittà*, «La Stampa», 6 giugno 1983

Argnani Davide, *I bu e la poesia dialettale nel contesto di un "Seminario" popolare*, «Quinta generazione», a. I, n. 5, 1973, pp. 46-48

Baldacci Luigi, *Personaggi che galleggiano nel paradosso allo stato puro*, «Epoca», 6 giugno 1974

Baldini Antonio, *Tastiera 1948-1951*, Roma, Palombi, 1979

Balestra Tito, *I scarabócc*, «La Fiera Letteraria», a. II, n. 9, febbraio 1947, p. 6

Battocletti Cristina, *A dieci anni dalla scomparsa di Tonino Gerra c'è meno poesia nel nostro cinema*, «Il Sole 24 ore», 18 gennaio 2022

Bàrberi Squarotti Giorgio, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1968

Bàrberi Squarotti Giorgio, *La Romagna*, in *Storia della civiltà letteraria italiana. Il secondo Ottocento e il Novecento*, vol. 5, tomo 2, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1996, pp. 1093-1095

Belletti Gabriele, “*Dare luogo*” *alla poesia. Tonino Guerra e I bu*, «Rivista di letteratura italiana», a. XXXV, n. 2, 2017, pp. 165-175

Belloso Giuseppe, Quondamatteo Gianni, *Le parlate dell’Emilia e della Romagna*, Firenze, Edizioni del Riccio, 1979

Belloso Giuseppe, *Poeti romagnoli del secondo Novecento*, in *La maschera del dialetto. Tolmino Baldassari e la poesia dialettale contemporanea*, a cura di Andrea Foschi, Pezzi Elio, Ravenna, Longo, 1988, pp. 17-39

Belloso Giuseppe, *Prefazione*, in Guerra Tonino, *La capanna*, Rimini, Maggioli, 1985

Benini Sforza Luciano, Nevio Spadoni, *Tonino Guerra*, in *Le radici e il sogno. Poeti dialettali del secondo ‘900 in Romagna*, Faenza, Mobydick, 1996, pp. 27-31

Benini Sforza Luciano, *Elementi per una storia della poesia dialettale del secondo Novecento in Romagna. Gli anni 1946-1980*, «Tratti», n. 36, estate 1994, pp. 83-88

Benini Sforza Luciano, *Tonino Guerra, il profeta disarmato*, «Il Messaggero», Roma, 14 febbraio 1993

Bertacchini Renato, *Antonio Guerra*, in *Letteratura italiana. Novecento. I contemporanei*, Vol. 5. Milano, Marzorati, 1977, pp. 1083-1099

Bertacchini Renato, *Antonio Guerra*, in *Letteratura italiana. Novecento. I contemporanei*, Vol. 10. Milano, Marzorati, 1979, pp. 9253-9272

Bo Carlo, *Il paese, sempre il paese*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1981

Bo Carlo, *La nuova poesia*, in *Storia della Letteratura italiana*, vol. IX, «Il Novecento», Milano, Garzanti, 1969, p. 435

Bo Carlo, *La storia di Fortunato di Antonio Guerra*, «La Fiera Letteraria», a. VII, n. 44, 2 novembre 1952, pp. 1-2

Bo Carlo, *Prefazione*, in Guerra Tonino, *I scarabócc*, Faenza, Fratelli Lega, 1946

Bo Carlo, *Tonino Guerra: il grande poeta delle piccole cose*, «Gente», 17 aprile 1999, p. 132

Boulay Charles, *Les mécanismes de l'aliénation dans Équilibre, de Tonino Guerra*, «Revue des études italiennes», vol. XXIII, 1977, pp. 127-157

Borghi Paolo, *Una foglia contro i fulmini*, «la Ludla», a. X, n. 5, giugno 2006, pp. 2-3

Brendler Andrea, Iodice Francesco, *Intervista a Tonino Guerra sui nomi*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXV, n. 2, maggio-agosto 2006, Pisa - Roma, Fabrizio Serra editore, 2006, pp. 61-64

Brevini Franco, *A Oriente della Romagna*, «Panorama», 10 marzo 1991, pp. 24-26

Brevini Franco, *Da Marin a Pasolini e Guerra*, in *La poesia in dialetto – Storia e testi dalle origini al Novecento*, vol. III, Milano, Mondadori, 1999, pp. 3195-3199

Brevini Franco, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi 1990

Brevini Franco, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987

Brevini Franco, *Ritorno al paese*, «Panorama», Milano, 2 marzo 1986, p. 33

Bricchi Mariarosa, *Materiali in prosa di Tonino Guerra*, «Autografo», vol. VI, n. 18, ottobre 1989, pp. 99-112

Brolli Daniele, *Sacra è soltanto la vita*, «Il Manifesto», 15 gennaio 1989

Calvino Italo, *Presentazione* in Tonino Guerra, *I cento uccelli*, Milano, Bompiani, 1974

Calvino Italo, *Presentazione* in Tonino Guerra, *Il miele*, Rimini, Maggioli, 1981

Camerani Gianfranco, *85 per Tonino Guerra*, «la Ludla», a. IX, n. 5, maggio-giugno 2005, pp. 1-2

Camerani Gianfranco, *L'Odisée ad Tonino Guerra*, «la Ludla», a. XI, n. 9, novembre 2007, pp. 1, 9

Camerani Gianfranco, *Per i 90 anni di Tonino Guerra*, «la Ludla», a. XIV, n. 2, marzo 2010, pp. 1, 2; n. 3, aprile-maggio 2010, p. 3

Camerino A., «*La storia di Fortunato*» di Antonio Guerra, «Spettatore italiano», Roma, a. V, ottobre 1952, pp. 433-434

Camerino Aldo, «*La storia di Fortunato*», romanzo breve di Antonio Guerra, «Il Gazzettino», Venezia, 22 ottobre 1952, pp. 433-434

Carnevali Giulia, *Two Poets in the Film. The Encounter of Tonino Guerra and Andrej Tarkovskij*, «Moscow University Bulletin», n. 2, March-April 2021, pp. 181-191

Catucci Franco, «*La storia di Fortunato*» di A. Guerra, «L'Italia che scrive», Roma, aprile-maggio 1953, p. 64

Chemotti Saveria, *Le parole negli occhi: la narrativa di Tonino Guerra*, «Studi Novecenteschi», vol. 16, n. 37, Pisa – Roma, Fabrizio Serra editore, giugno 1989, pp. 133-185

Chiesa Mario, Tesio Giovanni (a cura di), *Le parole di legno. Poesia in dialetto del '900 italiano*, Milano, Mondadori, 1984

Cipriani Ivano, *Incontri e memorie a Santarcangelo di Romagna*, «Archivi del nuovo. Notizie di casa Moretti», nn. 10-11, Cesenatico (FO), Casa Moretti, 2002, pp. 113-119

Civitareale Pietro, *Guerra, Baldini, Baldassarri ed altri poeti romagnoli*, «Oggi e domani», n. 12, pp. 15-17

Civitareale Pietro, *Poeti in romagnolo del secondo Novecento*, Imola, La Mandragola, 2005

Codelli Lorenzo, Gili Jean A., *Guerra Tonino*, «Positif», n. 300, février 1986, p. 27

- Codelli Lorenzo, *Entretien avec Tonino Guerra sur Angelopoulos*, «Positif», n. 333, novembre 1988, p. 11
- Codelli Lorenzo, *Nuit et gel (sur Amarcord)*, «Positif», n. 158, avril 1974
- Coletti Lina, *Tempi di Guerra*, «Europeo», 15 luglio 1988, pp. 111-115
- Contini Gianfranco, *Antonio Guerra*, in *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 1042-1043
- Contini Gianfranco, *Excursus continuo su Tonino Guerra*, in Guerra Tonino, *I bu*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 7-15
- Contri Giulia, «*L'equilibrio*» di Tonino Guerra, «Letture», a. XXIII, n. 1, gennaio 1968, pp. 24-25
- Copioli Rosita, *Vecchia Romagna contrada vera*, «Il Giornale», Milano, 5 marzo 1989
- Copioli Rosita, *Memoria d'improvviso per Tonino Guerra, a partire da Augusto Campana*, «Letteratura e dialetti», vol. 5, 2012, pp. 69-82
- Corti Maria, *Il libro dell'anno: Il miele di Tonino Guerra*, «Paese Sera», 1981
- Corti Maria, *L'asola cucita*, «Panorama», 16 aprile 1989, pp. 21-22
- Corti Maria, *L'uomo che guardò la luna*, «La Repubblica», 16 luglio 1981
- Corti Maria, *Nel paese della pioggia tiepida*, «La Repubblica», 13 giugno 1984
- Cristiani Andrea, Ricci Manuela (a cura di), *Augusto Campana e la Romagna*, Bologna, Pàtron, 2002
- D'Amico Masolino, *La poesia ipnotica di Guerra*, «La Stampa», 22 giugno 1995
- Dallamano Piero, *Orfeo si affida al magnetofono*, «Paese Sera», 31 maggio 1974
- Dallamano Piero, *Una manciata di coriandoli*, «Paese Sera», Roma, 12 marzo 1978
- De Angelis Giovanna, *I bu*, in *Letteratura italiana. Dizionario delle Opere*, I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1999, p. 105
- De Mauro Tullio, *E se la cultura fosse paesana?*, «La nuova Sardegna», 12 novembre 1981

- De Robertis Giuseppe, *Due “gettoni”*, «Il Nuovo Corriere», Firenze, 25 settembre 1952
- De Robertis Giuseppe, *«La storia di Fortunato» di Antonio Guerra*, «Tempo», 6 settembre 1952
- De Santi Gualtiero (a cura di), *La poesia dialettale romagnola del Novecento*, Rimini, Maggioli, 1994
- De Santi Gualtiero, *La poesia dialettale romagnola tra memoria e moderno*, «Pelagos», 1, luglio 1991, pp. 68-79
- De Tomassi Andreina, *Sceneggiare è un po' pescare*, «la Repubblica», 5 settembre 1986, p. 26
- De Turris Gianfranco, *Millemosche: appena nato è già un grosso personaggio*, «Gazzetta di Parma», Parma, 7 agosto 1969
- Dècina Lombardi Paola, *Guerra: Salvare il passato*, «La Stampa», dicembre 1997
- Dell'Arco Mario, Pasolini Pier Paolo (a cura di), *La poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952
- Della Monica Walter, *“I bu” di Guerra*, «La Fiera Letteraria», a. XLIX, n. 14, 8 aprile 1973, p. 23
- Di Stefano Paolo, *L'altra dimensione civile nella durezza del dialetto*, «Corriere della Sera», 22 marzo 2012
- Falqui Enrico, *Schede di narrativa*, «Nuova Antologia», Firenze, settembre 1969, pp. 80-82
- Fasanotti Pier Mario, *Tra il Po, il monte e la marina. I romagnoli da Artusi a Fellini*, Vicenza, Neri Pozza, 2017
- Fell Herbert, *Tonino Guerra erzählt*, «Epd Film», vol. 7, n. 3, 1990, pp. 26-28
- Ferrero Ernesto, *Il viaggiatore italiano va a Mosca e incontra Pulcinella*, «La Stampa», 1 agosto 1981
- Ferri Luigi, *Tonino Guerra*, «Cristallo: Rassegna di Varia Umanita», vol. 16, n. 4, 1974, pp. 77-96

- Fofi Goffredo, *Versi di un contadino libero*, «Il Sole 24 ore», 14 marzo 2021, p. XIII
- Frosali Sergio, *Tonino Guerra, un poeta alla corte di un genio*, «La Nazione», 11 settembre 1983
- Fucci Gianni, «*E' circal de giudéizi*». *Un ricordo di Nino Pedretti*, «Il lettore di provincia», n. 68, Ravenna, Longo, 1987, pp. 68-73
- Gallegati Antonio, *Il dialetto di Guerrini, Spallicci e di Tonino Guerra*, «La Piê», maggio/giugno 1981, pp. 126-127
- Garboli Cesare, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969
- Garboli Cesare, *Se fingo di fumare mi cade la cenere addosso. I sogni matti di Tonino Guerra*, «La Fiera Letteraria», a. XLII, n. 29, 20 luglio 1967, pp. 19-20
- Galavotti Enrico, *Pazinzia e distèin in Walter Galli*, Independently published, 2018
- Gendrault Camille, *Tonino Guerra. Poeta di cinema*, «Quaderni Di Cinema», a. 1, n. 2, fasc. 56, ottobre-dicembre 1997, pp. 38-48
- Genovese Mauro, *Zabriskie point e la "Valle della morte" di Tonino Guerra: dal fondo Tonino Guerra, Museo nazionale del Cinema di Torino*, «Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano», n. 14, 2018, pp. 288-292
- Ghini Speranza, *Còm'andegna, Tonino?*, «la Ludla», a. XIV, n. 3, aprile-maggio 2010, p. 14
- Giannini Rita, Mosconi Tonino, *I sentieri magici della Valmarecchia*, Milano, Touring Club Italiano, 1995
- Giannini Rita, *Tonino Guerra: il dialetto e la poesia. Conversazione con Tonino Guerra*, «Il parlar franco», n. 4, Villa Verucchio (RN), Pazzini Stampatore Editore, 2004, pp. 38-42
- Giannini Rita, *Volando sul Marecchia*, Rimini, Ramberti, 1999
- Gili Jean A., *Guerra Tonino*, in «Positif», n. 300, février 1986, pp. 18-26
- Gili Jean A., *Guerra Tonino*, in «Positif», n. 420, février 1996, pp. 8-14

Ginzburg Natalia, *Elzeviri*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1974, p. 3

Ginzburg Natalia, *Incontrando Tonino Guerra. Un poeta di paesi*, «La Stampa», 29 ottobre 1972, p. 3, poi in Ginzburg Natalia, *Vita immaginaria*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, pp. 58-65

Ginzburg Natalia, *Un paese di vecchi*, «La Stampa», 1° dicembre 1981

Giostra Alberico, Guerra Tonino, *Un mestiere da farsi con le mani*, «Bologna Incontri», n. 6, giugno 1984, pp. 51-54

Giustacchini Enrico, *La poesia dipinta. Incontro con Tonino Guerra*, «Stile Arte», a. 12, n. 117, aprile 2008

Goldoni Luca, *Il bozzolo e la farfalla*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 1973

Goldoni Marco, *Abbiamo un Kissinger: Fellini*, «Il Resto del Carlino», 31 agosto 1975

Gori Gianfranco Miro, *Le radici di Fellini. Romagnolo del mondo*, Cesena, Il ponte vecchio, 2016

Gori Gianfranco Miro, *Cinetivù. Santarcangelo – Roma '35- '99*, Rimini, Raffaelli, 1999

Gori Gianfranco Miro (a cura di), *Rimini et le cinema. Images Cinéastes Histoires*, Rimini, Centre Georges Pompidou, 1989

Gramigna Giuliano, *Prefazione*, in Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Storie dell'Anno Mille*, Milano, Bompiani, 1972-1992

Gramigna Giuliano, *Se mani e piedi fanno la rivolta*, «Corriere d'informazione», 22-23 marzo 1969

Gramigna Giuliano, *Un'amara comicità*, «Il Giorno», 21 agosto 1974

Grassi Ennio, *Se segui Guerra troverai Leopardi*, «La Gazzetta di Rimini», 27 giugno 1989

Grazzini Giovanni, *Il lamento degli sceneggiatori*, «Corriere della Sera», 28 luglio 1976, p. 3

Giovanni Grazzini, *Qualche confessione di Tonino Guerra*, «Il Messaggero», 21 giugno 1989, poi in Id., *Scrittori al cinema*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 139-142

Grey Tobias, *A Voyage to Italy: Tonino Guerra: The poet who writes screenplays*, «Written By», vol. 9, fasc. 1, January 2005, pp. 32-38, 50

Grillandi Massimo, *L'equilibrio*, «Corriere della Sera», 30 aprile 1967, p. 11

Grillandi Massimo, *L'uomo parallelo di Tonino Guerra*, «Nuova Antologia di Lettere, Arti e Scienze», vol. 506, fasc. 2022, giugno 1969, pp. 260-61

Grossi Marco, Palazzo Virginio (a cura di), *Ripercorrendo la strada lunga un anno*, Fondi, Grafiche PD, 2007

Gualdi Daniele, *Mi ricordo... la Bellezza*, «Graphie. Rivista Trimestrale di Arte e Letteratura», a. XXII, n. 90, 2020

Guerrieri Osvaldo, *Con Tonino Guerra miracoli di Romagna e fantasie contadine*, «La Stampa», 24 dicembre 1989

Guglielmi Angelo, *In bilico tra memoria e sogno*, «Tempo presente», n. 5, 1967

Guglielmi Angelo, *Con il dialetto è più facile tornare ad "Amarcord"*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1978

Guglielmi Angelo, *Se Tonino Guerra va a Mosca e sente una nostalgia profonda*, «Paese Sera», 31 luglio 1981

Günter Roland, *Der Geschichtenerzähler Fellinis: Tonino Guerra*, «Basler Zeitung/Basler Magazin», n. 23, 1987

Günter Roland, *Ich will das Bild über das Wort entstehen lassen. Tonino Guerra, «Geschichtenerzähler für den Film»*, n. 179, 1989

Isella Dante, *Postfazione in Guerra Tonino, E' viàz [Il viaggio]*, Rimini, Maggioli, 1986, pp. 69-77

Jacomuzzi Stefano, *I raccontini di Guerra. Piccolo caos per rinascere*, «La Stampa», 1° aprile 1978, p. 17

- Jacomuzzi Stefano, *Piccolo caos per rinascere*, «Tuttolibri», 1° aprile 1978
- Lagorio Paolo, *La pioggia tiepida*, «Autografo», vol. 2, n. 4, febbraio 1985, pp. 101-103
- Lavezzi Gianfranca, Sacconi Rossana (a cura di), «*Nell'officina degli scrittori*» con *Arbasino, Corti, Fortini, Guerra e Pontiggia*, «Bollettino per biblioteche», n. 34, aprile 1989, pp. 53-66
- Le Goff Jacques, *Introduzione*, in Guerra Tonino, *Dizionario fantastico*, Rimini, Pietronero Capitani Editore, 2000
- Lenti Maria, *Tonino Guerra, o della poesia della vita*, «Vivarte», a. II, n. 3, giugno 2008, pp. 6-7
- Leonelli Giuseppe, *Guerra Antonio, detto Tonino*, in Enciclopedia Treccani - V Appendice, 1992, https://www.treccani.it/enciclopedia/guerra-antonio-detto-tonino_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- Luti Giorgio, «*La storia di Fortunato*», «Il Mattino dell'Italia Centrale», 1 novembre 1952
- Luti Giorgio (a cura di), *Poeti italiani del Novecento: la vita, le opere, la critica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985, pp. 107-110
- Malaguti Andrea, *Il passato che persiste: tempo e tempi verbali ne I bu di Tonino Guerra*, «Italian Studies», vol. 52, 1997, pp. 165-179
- Manacorda Giuliano, *La narrativa italiana nel biennio 1950-52*, «Società», a. VIII, n. 4, 1952, pp. 706-719
- Manassero Roberto, *Lost Highway. Tonino Guerra*, «Film TV», a. XXIX, n. 11, 16 marzo 2021, pp. 14-15
- Marabini Claudio, *I bei giorni: saggi carteggi incontri*, Milano, Rizzoli, 1971
- Marabini Claudio, *I bizzarri eroi di Tonino Guerra*, «Il Resto del Carlino», 19 dicembre 1972
- Marabini Claudio, *L'uomo parallelo*, «Il Resto del Carlino», 4 marzo 1969

Marabini Claudio, *Poesie romagnole di Tonino Guerra*, «Il Resto del Carlino», 28 aprile 1972

Marabini Claudio, *Tonino Guerra*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Giacinto Spagnoletti e Cesare Vivaldi, vol. 2, Milano, Garzanti, 1980, pp. 757-77

Marabini Claudio, *Un uomo di oggi*, «Il Resto del Carlino», 2 agosto 1967

Marazzi Martino, *Tonino Guerra*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, Milano, Banca Popolare di Milano, 1995, pp. 663-65

Marri Fabio, *È stato il padre di tutta la poesia moderna in dialetto*, «la Ludla», a. XVI, n. 4, aprile-maggio 2012, pp. 2-3.

Marrone Gaetana, Puppa Paolo, Somigli Luca (a cura di), *Tonino Guerra*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, vol. 1, Routledge, New York - London 2006, pp. 905-908

Martirano Dino, *Guerra: «Ho portato la Tv tra i monti»*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1989

Matteucci Cristina, *Lo jurodivyj in Nostalghia. Genesi ed evoluzione di Domenico nella sceneggiatura di Tarkovskij e Guerra*, «Linguae &. Rivista di lingue e culture moderne», vol. 19, n. 2, gennaio 2021, pp. 87-104

Mauri Paolo, *Due fratelli e un ciliegio in fiore*, «la Repubblica», 18 marzo 1982

McLellan Dennis, *Tonino Guerra dies at 92; renowned Italian screenwriter*, «Los Angeles Times», March 25, 2012

Mengaldo Pier Vincenzo, *Cammina, cammina*, «Panorama», Milano, 8 marzo 1987

Mengaldo Pier Vincenzo, *Tonino Guerra*, in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 843-46

Mereghetti Paolo, *L'addio a Tonino Guerra artista dalla doppia anima*, «Corriere della Sera», 22 marzo 2012

Migliorati Silvia, *Tonino Guerra fra cinema e poesia*, «Autografo», vol. IV, n.12, ottobre 1987, pp. 29-51

- Milano Paolo, *Raccontare in versi*, «L'Espresso», 27 dicembre 198
- Milantoni Gabriello, *I pastelli di Tonino Guerra*, «Il Titolo», n. 12, dicembre 1984
- Minore Renato, *Tonino Guerra, il grande incantatore*, «Il lettore di provincia», a. XXII, n. 79, dicembre 1990, pp. 81-82
- Modena Anna, *La poesia dialettale romagnola del Novecento. Appunti sul convegno di Santarcangelo, 14-16 dicembre 1989*, «Autografo», n. 20, giugno 1990, pp. 53-68
- Modena Anna, *Memoria di Tonino*, «Autografo», n. 48, anno XX (2012)
- Montemaggi Andrea, *I primi passi nella poesia di Tonino Guerra*, «Ariminum», n. 118, Rimini, Rotary Club Rimini, gennaio-febbraio 2014
- Motta Antonio, *Tonino Guerra*, «Belfagor», vol. 56, n. 3, Firenze, Leo S. Olschki, 2001
- Murri Serafino, *Tonino Guerra*, in Treccani. Enciclopedia del Cinema Treccani, 2003, https://www.treccani.it/enciclopedia/tonino-guerra_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/
- Nascimbeni Giulio, *Guerra il vagabondo ritorna a Pennabilli*, «Corriere della Sera», Milano, 10 febbraio 2001, p. 35
- Nijhoff Martine, *Tonino Guerra: een roode draad in de Italiaanse cinema*, «PLOT 3», n. 2, 1992, pp. 3-5
- Ombres Rosanna, *Barbarica poesia di Romagna*, «La Stampa», 14 aprile 1972
- Ombres Rosanna, *Se la moglie fugge*, «La Stampa», 31 maggio 1974
- Orengo Nico, *Guerra: scrivo per Fellini e Antonioni gli gnomi del nostro cinema*, «La Stampa», 13 giugno 1981
- Pagani Malcom, *L'uomo dei gatti e dei sogni*, «Il Foglio Quotidiano», 1° gennaio 2021, p. 9
- Pancera Mario, *La Romagna «fascista» nei ricordi di Fellini. Poesia e realtà in «Amarcord» scritto con Tonino Guerra*, «Corriere della Sera», 20 ottobre 1973
- Pandini Giorgio, *Una genuinità incorrotta nelle poesie di Tonino Guerra*, «Gazzetta di Parma», Parma, 28 settembre 1972

- Pasolini Pier Paolo, *Federico Fellini e Tonino Guerra, Amarcord*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 181-185
- Pasolini Pier Paolo, *Sulla poesia dialettale*, «Quaderni internazionali di poesia», n. VIII, 1947, pp. 105-116
- Pasolini Pier Paolo, *Tonino Guerra. I cento uccelli*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 380-383
- Pasolini Pier Parolo, *Voci dalla Romagna*, «Lavoro nuovo», 14 febbraio 1950
- Pedrelli Cino, *Poesia di Antonio Guerra: la schioppettata e il bersaglio*, «La Piê», settembre-ottobre 1952, pp. 255-257
- Pedrelli Cino, *Terza stagione*, «La Piê», ottobre-dicembre 1947
- Pedullà Walter, *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968
- Pelo Riikka, *Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer-director relationship*, «Journal of Screenwriting», vol.1, fasc. 1, 1 January 2010, pp. 113-129
- Petroni Paolo, *Tonino Guerra*, «Paragone/Letteratura», n. 300, febbraio 1975, pp. 128-29
- Piga Francesco, *La poesia dialettale*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, a cura di Giorgio Luti, vol. 2, Padova-Milano, Piccin Nuova Libreria – Casa Editrice Vallardi, 1993, pp. 1638-39
- Porta Antonio, *Tonino Guerra – Il miele (poema)*, «Alfabeta», a. 3, n. 31, dicembre 1981, p. 13
- Pranzetti Matteo, *Buon compleanno, Tonino!*, «Mosca Oggi», n. 5-6, maggio-giugno 2015
- Previato Clara, *Giulio Turci, l'artista silenzioso*, «La Voce di Rimini», 15 aprile 1999
- Provvedini Claudia, *Guerra: «Mi preparo all'Aquilone con le favole per il teatro»*, «Corriere della Sera», 15 dicembre 1975
- Questerbert Marie-Christine, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988

- Quondamatteo Gianni, Bellosi Giuseppe (a cura di), *Cento anni di poesia dialettale romagnola*, Imola, Galeati, 1976
- Raboni Giovanni, *Nuove esperienze dialettali*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. II, Milano, Garzanti, 1987, pp. 244-245
- Ricci Manuela, *Con l'infinito negli occhi. Ricordo di Tonino Guerra*, «Autografo», a. XX, n. 48, 2012
- Rinaldini Sandro, *A San Marino in Cattedra Tonino Guerra*, «Cinema Sud», n. 30, aprile 1990, p. 7
- Robiony Simonetta, *Come scrivo con Fellini*, «Tuttolibri», 25 gennaio 1986
- Robiony Simonetta, *Sono tre le stagioni di Tonino*, «La Stampa», 17 agosto 1990
- Rodari Gianni, *La s-ciuptèda di Sant'Arcangelo*, «l'Unità», 3 febbraio 1950
- Romanò Angelo, *Le maschere di Tonino Guerra*, «Il belpaese», n. 2, 1985, pp. 23-36
- Roversi Roberto, *Il miele e il veleno*, in Guerra Tonino, *L'impiccagione dei pesci grossi*, Valverde (CT), Il Girasole, 1991
- Roversi Roberto, *Nota sul risvolto di copertina*, in Guerra Tonino, *A Pechino fa la neve. Una cosa teatrale*, Rimini, Maggioli, 1992
- Roversi Roberto, *Nota sul risvolto di copertina*, in Guerra Tonino, *I cento uccelli*, Rimini, Maggioli, 1997
- Roversi Roberto, *Nota sul risvolto di copertina*, in Guerra Tonino, *Il polverone. Storie per una notte quieta*, Milano, Bompiani, 1978
- Roversi Roberto, *Nota sul risvolto di copertina*, in Guerra Tonino, *Il vecchio con un piede in Oriente*, Rimini, Maggioli, 1989
- Roversi Roberto, *Nota sul risvolto di copertina*, in Guerra Tonino, *L'uomo parallelo*, Rimini, Maggioli, 1997
- Roversi Roberto, *Nota sul risvolto di copertina*, in Guerra Tonino, *La pioggia tiepida*, Rimini, Maggioli, 1997

- Roversi Roberto, *Postfazione*, in Guerra Tonino, *La capanna*, Rimini, Maggioli, 1985
- Roversi Roberto, *Prefazione*, in Guerra Tonino, *Cenere*, San Lazzaro di Savena, Metro Libri, 1990
- Roversi Roberto, *Presentazione*, in Guerra Tonino, *I bu*, Rimini, Maggioli, 1993
- Roversi Roberto, *Presentazione*, in Guerra Tonino, *I guardatori della luna*, Milano, Bompiani, 1981
- Saccani Rossana, *Materiali poetici di Tonino Guerra*, «Autografo», 4.10, 1987, pp. 107-19
- Sala Alberico, *Tra Brancaleone e Don Chisciotte*, «Corriere della Sera», 28 gennaio 1973
- Sansone Gaetano, *Introduzione*, in Guerra Tonino, Malerba Luigi, *Storie dell'Anno Mille*, Milano, Bompiani, 1972-1992
- Santarelli Elio, *Poesie dialettali d'autore. Spallicci, Guerra e altri poeti romagnoli nel commento di Pasolini*, «La Piê», gennaio/febbraio 2005, pp. 9-10
- Sartor Freddy, *Tonino Guerra. De filmpoëet en het verlies van herinneringen*, «Filmmagie», n. 625, Mei-Juni 2012, pp. 36-37
- Scalera Letizia Valeria, *Tonino Guerra*, «Quaderni del CSCI rivista annuale di cinema italiano», n. 10, 2014, p. 189
- Seesslen Georg, *Tonino Guerra in Troisdorf*, «Epd Film», vol. 10, Sept. 1993, pp. 8-9
- Schürr Friederich, *La voce della Romagna*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1974
- Sgarbi Vittorio, *Lezione XIV*, in *Lezioni private 2*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 121-126
- Siciliano Enzo, *Come scrivere un poema oggi*, «Corriere della Sera», 10 gennaio 1982
- Siciliano Enzo, *I tesori nascosti nel dialetto*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1986
- Siciliano Enzo, *Il canto dei poveri*, «Il Mondo», 24 agosto 1972
- Sintoni Ruggero, *Presentazione*, in Guerra Tonino, *È caval d'Ulisse [Il cavallo di Ulisse]*, Faenza, Mobydick, 1997

Spagnoletti Giacinto, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994

Spagnoletti Giacinto, Vivaldi Cesare (a cura di), *Poesia dialettale dal Rinascimento ad oggi*, Milano, Garzanti, 1991

Spallicci Maria, *La poesia dialettale romagnola*, Forlì, La Piê, 1953

Spinella Mario, «*La storia di Fortunato*», *romanzo breve di Antonio Guerra*, «Emilia», ottobre 1952, p. 264

Tamburini Anna Maria, *Le donne nei versi di Tonino Guerra*, «Graphie. Rivista Trimestrale di Arte e Letteratura», Anno XXII., n. 90, 2020

Tedeschi Giuseppe, *Sotto il polverone angoscia e fantasia*, «Corriere della Sera», 1 aprile 1978

The Centennial of Tonino Guerra. 1920-2020, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», vol. 11, n. 1, January 2023

Tonelli Anna, *Guerra Amarcord*, «La Repubblica», 15 luglio 2010

Tonelli Anna, *Tonino Guerra: la Storia interpretata da un poeta del cinema*, «Storia e problemi contemporanei», n. 23, giugno 1999, pp. 131-138

Tonelli Anna, *Tonino Guerra e la memoria*, «Primapersona: percorsi autobiografici», a. XII, n. 22, Udine, Forum editrice, 2010, pp. 96-97

Valeri Walter, *Tonino Guerra. Per un teatro di lettura*, «Sipario», nn. 754-755, 2012, pp. 51-54

Valli Bernardo, *Ventisette domande a uno sceneggiatore: Tonino Guerra*, in Id. (a cura di), *L'ultimo cinema 1980*, Torino, Studioforma Editore, 1982

Vicentini Giovanni, *Un ragazzo con la testa nei sogni*, «L'Arena», 27 marzo 2000

Viola Pietro, *Tre narratori. Guerra, Lugli e Colombi Guidotti*, «La Gazzetta di Parma», n. 28, 27 novembre 1952, poi in «*Il Raccoglitore*». 1951-1959, a cura di Paolo Briganti, Parma, La Pilotta, 1979, pp. 85-87

Virdia Ferdinando, «*Dopo i leoni*» di Antonio Guerra, «La Fiera Letteraria», a. XI, n. 28, 8 luglio 1956, pp. 1, 4

Vittorini Elio, *Nota sul risvolto di copertina* in Guerra Tonino, *La storia di Fortunato*, Torino, Einaudi, 1952

Vittorini Elio, *Nota sul risvolto di copertina* in Guerra Tonino, *La storia di Fortunato*, Torino, Einaudi, «I Gettoni», 1952; poi in Vittorini Elio, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di Cesare De Michelis, Milano, Libri Scheiwiller, 1988, pp. 133-134

Vittorini Elio, *Nota sul risvolto di copertina* di Guerra Tonino, *Dopo i leoni*, Torino, Einaudi, 1956

Vivarelli Nick, *Tonino Guerra*, «Daily Variety», vol. 314, n. 58, Mar. 2012, p. 11

Volta Ornella, *Guerra Tonino, co-scenariste*, «Positif», n. 272, ottobre 1983, pp. 38-40

Vuarnet Jean-Noel, *Prefazione*, in Guerra Tonino, *E' lóibar dal cisi abandunèdi [Il libro delle chiese abbandonate]*, Rimini, Maggioli, 1988

West Rebecca, *Tonino Guerra and the Space of the Screenwriter*, «Annali d'Italianistica», vol. 6, Film and Literature, Chapel Hill, NC, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1988, pp. 162-178

Zanzotto Andrea, *E la nave va*, «Positif», n. 507, mai 2003, pp. 104-107

Zattini Marisa, *Prefazione*, in Guerra Tonino, *Cantéda ad Priamo*, Cesena, Il Vicolo, 2011

Cataloghi di mostre e contributi sull'arte

Il Giardino Pietrificato, a cura di Rita Giannini, Luciano Liuzzi, Rimini, Ramberti, 2001

Andreetto Stefania [et al.] (a cura di), *Tonino Guerra. Pensieri colorati. I collezionisti rendono omaggio*, catalogo della mostra (Riccione, Villa Mussolini, 28 marzo - 26 aprile 2015), Riccione, 2015

Bertrand Marret (a cura di), *Tonino Guerra poeta pittore*, catalogo della mostra, (MAR Museo d'arte della città di Ravenna, 26 giugno-25 luglio 2010), Valgimigli, Faenza (RA) 2010

Cesari Luca (a cura di), *Amarcord Tonino Guerra tra poesia e polis*, Baskerville, Bologna 2014

Ricci Manuela, Nicolini Simonetta (a cura di), *E giù, in fondo, il mare: un viaggio di Federico Moroni e Tonino Guerra*, catalogo della mostra (Cesenatico, Casa Moretti, 9 giugno-15 settembre 2002), Cesenatico, Casa Moretti, 2002

Giannini Rita, Liuzzi Luciano (a cura di), *Tonino Guerra. Poesie nel Paesaggio*, Rimini, Ramberti, 2005

Gori Gianfranco Miro (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra: cinema e televisione, (Santarcangelo di Romagna, 16 dicembre 2000-7 gennaio 2001), Bologna, CLUEB, 2000

Nicolini Simonetta (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra. Catalogo della mostra: arti figurative*, Santarcangelo di Romagna, 16 dicembre 2000-7 gennaio 2001, Bologna, CLUEB, 2000

Ricci Manuela (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra: letteratura, (Santarcangelo di Romagna, 16 dicembre 2000-7 gennaio 2001), Bologna, CLUEB, 2000

Sgarbi Elisabetta (a cura di), *Omaggio a Tonino Guerra. Artista totale*, catalogo della mostra, (Antica chiesa di San Barnaba in Bondo, 26 luglio – 28 settembre 2014), Bondo, Studio d'Arte Zanetti, 2014

Tonino Guerra ospite di Raffaello a Urbino. Racconti, poesie, incisioni, catalogo della mostra (Urbino, 4 marzo-11 aprile 2010, Casa natale di Raffaello, Bottega Giovanni Santi), Urbino, Accademia Raffaello, 2010

Bibliografia di e su Michelangelo Antonioni

Antonioni: spunti e prospettive critiche, Trieste, Centro universitario cinematografico di Trieste, 1965

Maschile e femminile nel cinema di Antonioni: incontro con Michelangelo Antonioni, atti del convegno, (18 giugno 1994, Chiavari), Chiavari (GE), Comune di Chiavari, 1996

Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore, vol. 1, Parma, Pratiche Editrice, 1983

Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore, vol. 2, Parma, Pratiche Editrice, 1985

Aertsen Víctor, *Experiencia perceptiva y falsos planos subjetivos en El eclipse (Michelangelo Antonioni, 1962) y Muerte en Venecia (Luchino Visconti, 1971)*, «Fonseca. Journal of Communication», n. 21, 2020, pp. 237-251

Alpert Hollis, *A Talk with Antonioni*, «Saturday Review of Literature», n. 45, 1962, pp. 27, 65

Amengual Barthelemy, *Dimensions existentialistes de La notte*, «Études cinématographiques», nos. 36-37, 1964, pp. 47-65

Andrew J. Dudley, *The Stature of Objects in Antonioni's Films*, «Tri-Quarterly», n. 11, 1968, pp. 40-61

Antonioni Michelangelo, *A proposito di erotismo*, «Playboy», novembre 1962

Antonioni Michelangelo, *A Talk with Michelangelo Antonioni on His Work*, in Harry M. Geduld (a cura di), *Film Makers on Film Making: Statements on Their Art by Thirty Directors*, Bloomington, Indiana University Press, 1967

Antonioni Michelangelo, *Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», a. XIX, n. 6, giugno 1958

Antonioni Michelangelo, *Dichiarazioni di Michelangelo Antonioni su Deserto rosso*, «Cineforum», vol. 4, a. IV, n. 40, 1964, pp. 1026-1030

Antonioni Michelangelo, *Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2009

Antonioni Michelangelo, *I film nel cassetto*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1995

Antonioni Michelangelo, *Identificazione di una donna*, a cura di Aldo Tassone, Torino Einaudi, 1983

Antonioni Michelangelo, *Il deserto rosso*, «Cahiers du Cinéma», n. 159, October 1964, p. 14

Antonioni Michelangelo, *Il deserto rosso*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Cappelli editore, 1964

Antonioni Michelangelo, *Il deserto rosso*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Cappelli editore, 1978

Antonioni Michelangelo, *Il "fatto" e l'immagine*, «Cinema nuovo», n. 164, 1963, pp. 249-50

Antonioni Michelangelo, *Il mistero di Oberwald: dal dramma di Jean Cocteau "L'aquila a due teste"*, a cura di Gianni Massironi, Torino, ERI, 1981

Antonioni Michelangelo, «*Il mondo è un vecchio sbaglio*» e un'altra storia mai scritta, «Cinema nuovo», a. XXVIII, n. 257, febbraio 1979, pp. 4-5.

Antonioni Michelangelo, *Intervista di Leonardo Autera, Ettore Mo*, in «Corriere della Sera», 15 ottobre 1975

Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, a cura di Tommaso Chiaretti, Bologna, Cappelli, 1960

Antonioni Michelangelo, *L'eclisse*, a cura di John Francis Lane, Bologna, Cappelli editore, 1962

Antonioni Michelangelo, *L'idea mi viene attraverso le immagini*, «Cinema 65», n. 100, novembre 1965

Antonioni Michelangelo, *La malattia dei sentimenti. Colloquio con Michelangelo Antonioni*, «Bianco e nero», n. 22, febbraio-marzo 1961, pp. 69-95

Antonioni Michelangelo, Godard Jean-Luc, *La nuit, l'éclipse, l'aurore. Entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard*, «Cahiers du cinéma», n. 160, novembre 1964, pp. 8-17

Antonioni Michelangelo, *Nevrosi e alienazione*, «Cinema nuovo», n. 160, 1962

Antonioni Michelangelo, *Nuovo cinema; Antonioni; Indicazioni critiche*, «Centrofilm: quaderni di documentazione cinematografica, 36/37», Torino, C.U.C., 1965

Antonioni Michelangelo, *Screenplays of Michelangelo Antonioni*, New York, The Orion Press, 1963

Antonioni Michelangelo, *Sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2004

Antonioni Michelangelo, *Tecnicamente dolce*, a cura di Aldo Tassone, Torino, Einaudi, 1967

Antonioni Michelangelo, *Zabriskie Point*, Bologna, Cappelli, 1970

Aristarco Guido, *Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima*, «Cinema nuovo», n. 205, 1970, pp. 42-52

Aristarco Guido, *La donna nel deserto di Antonioni*, «Cinema nuovo», a. 1965, v. XIV, n. 173, gen-feb 1965, pp. 12-15

Aristarco Guido, *La notte e L'avventura*, «Film Culture», n. 24, Spring 1962, pp. 82-83

Aristarco Guido, *L'universo senza qualità*, «Cinema nuovo», a. XI, n. 157, maggio-giugno 1962, pp. 190-198

Aristarco Guido, *Note su Michelangelo Antonioni*, «Critica cinematografica», n. 9, autunno 1984, pp. 4-7

Arrowsmith William, *Antonioni: The Poet of Images*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1995

Baby Yvonne, *Entretien avec Antonioni à propos du Désert rouge*, «Le monde», October 28, 1964

Bachmann Gideon, *Antonioni: The Creative Use of Reality*, «London Times», April 23, 1975, pp. 14-15

Baldelli Pio, *Antonioni tra romanzo e cinema*, Roma, Samonà e Savelli, 1969

Bassani Giorgio, *Michelangelo Antonioni e il diritto alla solitudine*, «Cinema nuovo», n. 186, 167, pp. 80-90

Bauer Matthias, *Michelangelo Antonioni: Bild, Projektion*, Munich, Wirklichkeit, 2015

Bellardi Marco, *Alienazione e irrealtà in Ottieri e Antonioni: Osservazioni sul 'modo cinematografico' ne L'impagliatore di sedie*, «Italian Studies», 76, 1, 2021, pp. 66-81

Belmar Sima, *The choreography of colonial critique: Antonioni's L'eclisse*, «L'avventura: international journal of italian film and media landscapes», a. 5, n. 2, 2019, pp. 155-166

Bernardi Sandro, *Antonioni: personnage paysage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006

Bernardi Sandro, *Antonioni: immagini del pensiero*, in De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano 10: 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2001

Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002

Bernardini Aldo, *Michelangelo Antonioni: da Gente del Po a Blow-up*, Milano, I Sette, 1967

Biarese Cesare, Tassone Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985

Billeri Matteo, *Antonioni's (neo-) avant-garde: visual sources for L'eclisse (1962)*, «L'avventura: international journal of italian film and media landscapes», a. 2, n. 1, 2016, pp. 39-55

Bolzoni Francesco, *Un ritratto di Antonioni*, «Rivista del cinema italiano», n. 10, 1954

Bonnot Gerard, *La nuit d'Antonioni et l'agonie de l'amour courtois*, «Les temps modernes», 16, n. 180, April 1961, pp. 1362-74

Boschi Alberto, Di Chiara Francesco (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, Il Castoro, 2015

Brohm Joachim, Voswinckel Anna, *Die Strassen, die Fabriken, die Farben, der Himmel, die Menschen: in Referenz zu Die rote Wüste von Michelangelo Antonioni*, Salzburg, Fotohof Edition, 2017

Brunetta Gian Piero, *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Padova, Liviana, 1970

Brunetta Gian Piero, *Le amiche: Pavese e Antonioni dal romanzo al film*, in Id., *Forme e parole nel cinema*, Padova, 1970

Brunette Peter, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998

Bruno Edoardo, *Deserto rosso*, «Filmcritica», n. 147-148, luglio-agosto 1964

Bruno Edoardo, *L'eclisse dei giorni contati*, «Filmcritica», a. XIII, n. 119, aprile 1962, pp. 154-156

Bui Camille, *Le désert rouge*, «Cahiers du cinéma», n. 765, Avril 2020

Cadbury William, *Film Criticism: A Counter Theory*, Ames, Iowa, 1982

Cameron Ian, Robin Wood, *Antonioni*, New York, Praeger, 1969

Cameron Ian, *Michelangelo Antonioni*, London, Movie Magazine, 1963

Campani Morena, *Il mio deserto rosso*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2019

Caprana Valerio, *L'impossibile gioco di Antonioni*, «Mattino», October 21, 1982

Caputo Rolando, *L'eclisse*, «Metro Magazine», n. 109, 1997, pp. 56-57

Cardone Lucia, Lischi Sandra (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS, 2014

Cardullo Bert (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008

Carpi Fabio, *Michelangelo Antonioni*, Parma, Guanda, 1958

Casiraghi Ugo, *La lunga notte dei sentimenti dell'Eclisse di Antonioni*, «l'Unità», 13 aprile 1962

Cassani Alberto G., *Il mio deserto. Note su Michelangelo Antonioni*, in *Ravenna Festival: Il deserto cresce... Viaggio tra simbolismo e utopia*, catalogo della manifestazione, (Ravenna, 18 giugno-24 luglio 2005), Fusignano, Grafiche Morandi, 2005, pp. 49-57

Cassani Alberto G., *La visione del vuoto. In memoria di Michelangelo Antonioni*, in *Ravenna Festival 2012: Nobilissima Visione*, catalogo della Manifestazione, pp. 85-91

Castellani Leandro, *Deserto rosso*, «La rivista del cinematografo», n. 9-10, settembre-ottobre 1964

Castello Cesare, *La forza dell'ambiguità*, «Il punto», 21 aprile 1962

Cavallaro Giovanni Battista, *L'eclisse*, «Bianco & nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema», a. XXIII, n. 5, maggio 1962, pp. 58-63

Cavani Liliana, *L'avventura, La notte e la critica*, «Studium», vol. 3, 1961, pp. 195-98

Chatman Seymour, *Antonioni, or, the Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985

Chatman Seymour, *Michelangelo Antonioni: the investigation*, Köln, Taschen, 2004

Chiaretti Tommaso, *L'avventura, di Michelangelo Antonioni*, Bologna, Cappelli, 1960

Chiaretti Tommaso, *Problemi stilistici in Antonioni*, «Centrofilm», nos. 36-37, 1965, pp. 21-49

Colombo Furio, *Visual Structure in a Film by Antonioni*, «Quarterly Journal of Film Studies», n. 2, 1977, pp. 427-32

Colucci Dalila, «*Senza lasciare un segno sul campo...*»: *dalla cronaca al cronotopo in tre film di Michelangelo Antonioni*, «Italica», vol. 92, n. 4, winter 2015, pp. 893-918

Comolli Jean-Louis, *Deserto rosso*, «Cahiers du cinéma», n. 159, Octobre 1964

Cowie Peter, *Antonioni, Bergman, Resnais*, New York, Tantivy Press, 1963

Cucco Marco, Di Chiara Francesco (a cura di), *I Media Industry Studies in Italia*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia»,

Mariani Andrea, *Prima del film. Ephemeralia del regista e storia materiale della produzione*, in Di Chiara Francesco, Cucco Marco (a cura di), *I “media industry studies” in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell’industria cine-televisiva italiana*, «Schermi. Storie e cultura del cinema e dei media in Italia», vol. 3, n. 5, 2019, pp. 83-98

Cuccu Lorenzo, Antonioni. *Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Edizioni ETS, Pisa 1997

Cuccu Lorenzo, *La visione come problema: forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni, 1973

Cuenca Carlos Fernandez, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Filmoteca Nacional de Espana, 1963

D’Amato Giuseppe, *Antonioni: la poetica dei materiali*, «Bianco e Nero», n. 62, Gennaio-Aprile 2001, pp. 152-181

Dalle Vacche Angela, *Michelangelo Antonioni’s Red Desert. Painting as Ventriloquism and Colour as Movement*, «Cinema and Painting: How Art Is Used in Film», London, Athlone Press, 1996

Daney Serge, Serge Toubiana, *La méthode de Michelangelo Antonioni*, «Cahiers du cinéma», n. 342, December 1982, pp. 6-7, 61-65

Della Volpe Galvano, Chiarini Luigi, Carocci Alberto, *Un dibattito sull’“Eclisse”. Le idee e il linguaggio di Antonioni*, «Il Contemporaneo», n. 49, giugno 1962, pp. 17-35

Di Carlo Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 2002

Di Carlo Carlo (a cura di), *Il mio Antonioni*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2018

Di Carlo Carlo (a cura di), *L’oeuvre di Michelangelo Antonioni. Vol. I: 1942/1965*, Roma, Ente autonomo di gestione per il cinema, 1987

Di Carlo Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964

Di Carlo Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni, 1942-1965*, Roma, Ente autonomo di gestione per il cinema, 1987

Di Chiara Francesco, *Framing, painting, collecting images. Antonioni's legacy*, «NECSUS», vol. 2, n. 2, 2013

Di Chiara Francesco, *Gli ultracorpi di Antonioni. Tracce di fantascienza in L'eclisse e Il deserto rosso*, «Bianco e nero», a. 2014, n. 2, pp. 72-81

Di Giammateo Fernaldo, Tinazzi Giorgio, *Michelangelo Antonioni e il romanzo della crisi*, Padova, Centro Cinematografico Degli Studenti Dell'università Di Padova, 1962

Di Méo Guy, *Espace acteur et «drame paysager»: le cinéma de Michelangelo Antonioni*, «Annales de géographie», nn. 695-696, 2014, pp. 605-625

Dorigo Francesco, *Deserto rosso*, «Cineforum», n. 40, dicembre 1964

Elder Bruce R., *Antonioni's Tragic Vision: Style, Form and Idea in the Films of Michelangelo Antonioni, with Especial Emphasis on His Masterpiece, "Il deserto rosso"*, «Revue Canadienne d'Études cinématographiques, Canadian Journal of Film Studies», vol. 1, n. 2, spring/printemps 1991, pp. 1-34

Esposito Joan, *Antonioni and Benjamin: Dialectical Imagery in Eclipse*, «Film Criticism», vol. 9, n. 1, Fall 1984, pp. 25-38

Estéve Michel, Amengual Barthélemy, *Michelangelo Antonioni: l'homme et l'objet*, Paris, Lettres Modernes, 1964

Farina Debora, *Eros is sick. Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Roma, Editrice Cinetecnica, 2005

Fernández Cuenca Carlos, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1963

Ferrero Adelio, *Da L'avventura a L'eclisse: la "presenza" di Antonioni nel cinema italiano*, «Cinestudio. Quaderni del Circolo Monzese del Cinema», n. 5, novembre 1962, pp. 1-17

Ferrero Adelio, *Il deserto di Antonioni e la collera di Pasolini*, «Cinema nuovo», n. 171, settembre-ottobre 1964

Fieschi Jean-André, *Pas de printemps pour la prisonnière du désert*, «Cahiers du cinéma», n. 163, février 1965

Fink Guido, *Deserto rosso*, «Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali», a.1996, v.LXVI, n.9 (set. 1996), p. 47

Fink Guido, *Il deserto rosso: La réalité acceptée*, «Études cinématographiques», n. 36-37, hiver 1964, pp. 92-97

Fink Guido, *Il deserto rosso*, «Études cinématographiques», n. 18, 4ème trim, 1964

Fink Guido, [et al.] (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore. Gli anni della formazione e la critica su Antonioni*, Parma, Pratiche Editrice, 1983

Fonseca M. S (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985

Forgacs David, *Antonioni: Space, Place and Sexuality*, in Myrto Konstantarakos (a cura di), *Spaces in European Cinema*, Exeter, Intellecto, 2000

Foss Oddva, *Antonioni: en regissør og hans filmer*, Oslo, Universitetsforlaget, 1972

Frolova-Walker Marina, *The Call of the Beyond: Music in Antonioni's «Red Desert»*, «The Art and Science of Television», vol.14, n. 2, 2018, pp. 187-202

Frongia Antonello, Guerrieri William (a cura di), *Red desert now!: l'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea*, Rubiera (Reggio Emilia), Linea di confine editore, 2017

Gandy Matthew, *Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni's "Red Desert"*, «Transactions of the Institute of British Geographers», vol. 28, n. 2, 2003, pp. 218-237

Garboli Cesare, *Autobiografia di Antonioni*, in Id., *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 129-137

Giacci Vittorio, *L'avventura ovvero l'isola che c'è*, Lipari, Edizioni del Centro Studi, 2000

Giacci Vittorio, *Michelangelo Antonioni: lo sguardo estatico*, Roma-Busto Arsizio, CSC-Associazione B.A. Film Factory, 2008

Giacomelli Anna Maria, Saitta Italia, *Crisi dell'uomo e della società nei film di Visconti e di Antonioni*, Alba, Edizioni paoline, 1972

Gianetti David, *Invito al cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Mursia, 1999

Gilson René, *Michelangelo Antonioni, de Gente del Po à Il grido*, «Les temps modernes», vol. 14, n. 158, April 1959, pp. 1662-72

Godard Jean-Luc, *Jean-Luc Godard Interviews Michelangelo Antonioni*, «Movie», n. 12, Spring 1965, pp. 31-34

Gow Gordon, *The Red Desert*, «Films and Filming», n. 9, June 1965

Haaland Torunn, “*Flânerie*”, *Spatial Practices and Nomadic Thought in Antonioni's La Notte*, «Italica», vol. 90, n. 4, 2013, pp. 596–619

Hernacki Thomas, *Michelangelo Antonioni and the Imagery of Disintegration*, «Film Heritage», n. 5, Spring 1970, pp. 12-21

Houston Penelope, *Keeping Up with the Antonioni*, «Sight & Sound», n. 33, Autumn 1964, pp. 163-68

Houston Penelope, *The Landscape of the Desert*, «Sight & Sound», n. 34, Spring 1965, pp. 80-81, 103

Houston Penelope, Roud Richard, *The Red Desert*, «Sight & Sound», n. 2, spring 1965

Huss Roy, Silverstein Norman, *The Film Experience*, New York, Dell Publishing Company, 1968

Johnson Frank, *Alienation: Overview and Introduction*, in Id. (a cura di), *Alienation: Concept, Term, and Meanings*, New York, Seminar Press, 1973, pp. 3–25

Kael Pauline, *The Artist Advances*, in Julius Bellone (a cura di), *Renaissance of the Film*, New York, Collier Books, 1970

Kinder Marsha, *Antonioni in Transit*, «Sight and Sound», London, summer 1967, pp. 132-37

Kock Bernhard, *Michelangelo Antonionis Bilderwelt: eine phänomenologische Studie*, München, Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig, 1994

L'Eclipse: Decoupage Integral Apres Montage et Dialogues Bilingues, «L'avant-scène cinéma», February 1993, pp. 1-115

L'éclipse. Michelangelo Antonioni. Dialogues bilingues, Paris, «L'avant-scène cinéma», n. 419, février 1993

L'eclisse, «Monthly Film Bulletin», vol. 30, n. 348, Jan 1, 1963, p. 30

L'eclisse, «Variety Movie Reviews», n. 1, 1962, p. 17

Lane John Francis, *Antonioni Diary: A Day-to-Day Record of Work on The Eclipse*, «Films and Filming», vol. 8, n. 6, March 1962, pp. 11-12, 46

Leprohon Pierre, *Michelangelo Antonioni*, Paris, Seghers, 1963

Letteri Richard, *Becoming Giuliana: Antonioni's Red Desert and the Capitalist Social Machine*, «Deleuze and Guattari Studies», vol. 15, n. 1, 2021, pp. 91-116

Liber Nadine, *Antonioni Talks About His Work*, «Life», January 27, 1967, pp. 66-67

Lucas Tim, *L'eclisse*, «Sight and Sound», Vol. 15, Fasc. 5, (May 2005), p. 83

Lyons Joseph, *Michelangelo Antonioni's Neo-Realism: A World View*, New York, Arno Press, 1974

Luzzi Joseph, *Red Desert*, «Modernism/Modernity», vol. 18, n. 1, Jan. 2011, pp. 205–209

Malčić Dejan M., *Space as a Means of (Non)Communication in Michelangelo Antonioni's Red Desert and Todd Haynes' Safe*, «Filolog», vol.13, n. 25, 2022

Manceaux Michèle, *In the Red Desert*, «Sight and Sound», n. 33, Summer 1965, pp. 18-19

Mancini Michele, Perrella Giuseppe, *Michelangelo: Architecture in Vision*, Vicenza, Arti grafiche delle Venezie, 1986

Mariani Manuela, Barron Patrick, *Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini*, «Modernism/Modernity», vol. 18, fasc. 2, Apr 2011, pp. 309-333

- Martini Giacomo (a cura di), *Una Regione piena di cinema: Michelangelo Antonioni*, Bologna, Falsopiano Edizioni, 2007
- Mayet Giaume Joëlle, *Antonioni. Le fil intérieur*, Los Angeles, Editions Yellow Now, 1985
- Mazzola Claudio, *Il "Deserto rosso" di Antonioni: visione anticipatrice del deserto post-moderno*, «Annali D'Italianistica», vol. 9, 1991, pp. 304-313
- Micciché Lino, *Il cinema nella società. Solitudine e rinuncia ne 'L'eclisse' di Antonioni*, «Teatro nuovo», marzo-aprile 1962
- Micheli Sergio, *Il film: struttura, lingua, stile: analisi su alcuni campioni di cinema italiano: Antonioni, Scola, Visconti, Taviani*, Roma, Bulzoni, 1991
- Micheli Sergio, *Il personaggio femminile nei film di Antonioni*, «Bianco e nero», n. 1, 1967, pp. 1-9
- Moore Kevin Z., *Eclipsing the Commonplace: The Logic of Alienation in Antonioni's Cinema*, «Film Quarterly», vol. 48, n. 4, Summer, 1995, pp. 22-34
- Moravia Alberto, *Ha scoperto i colori dell'angoscia*, «L'Espresso», 1 novembre 1964
- Moravia Alberto, *Il sole nero dell'intellettuale*, «L'Espresso», 13 maggio 1962
- Moravia Alberto, *L'amore difficile d'un caposcuola*, «L'Espresso», 22 aprile 1962
- Murchland Bernard, *The Age of Alienation*, New York, Random House, 1971
- Moses Gavriel, *Eclipse: Opening Sequence*, New York, Macmillan Films, 1975
- Moure José, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, Paris, L'Harmattan, 2001
- Nicolini Flavio, *Deserto rosso (Diario sul film di Antonioni)*, «Cinema nuovo: rassegna quindicinale», n. 168, mar.-apr. 1964, pp. 147-150
- Novakovic Stefan, *Michelangelo Antonioni's Poetics of Space*, «The Canadian Architect», vol. 63, fasc. 7, Jul 2018, p. 34
- Nowell-Smith Geoffrey, *L'Avventura*, London, British Film Inst, 1997
- Nowell-Smith Geoffrey, *La notte*, «Sight and Sound», n. 31, Winter 1961, pp. 28-31

Orsini Maria (a cura di), *Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943-1995: un'antologia*, Roma, Bulzoni, 2022

Orsini Onorato, *Il cuore in Borsa*, «La notte», 13-14 aprile 1962

Paci Enzo, Malaguti Andrea, *A Debate on Antonioni's L'eclisse*, «Annali d'Italianistica», vol. 29, 2011, pp. 33-58

Paci Enzo, *Uomini, scimmie e cose*, «L'Europeo», 22 aprile 1962

Pangon Gérard, Mériegeau Pascal, *Antonioni, Fellini: 1960*, Paris, Editions Mille et une nuits, 1997

Panizza Donata, *The Lady Vanishes, Antonioni's L'Eclisse and photography*, «Photographies», vol. 7, fasc. 1, 2014, pp. 85-102

Paolucci Anne, *The Italian Film: Antonioni, Fellini, Bolognini*, «Massachusetts Review», n. 7, 1966, pp. 560-62

Pasolini Pier Paolo, *The Cinema of Poetry*, in Bill Nichols (a cura di), *Movie and Methods*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 543-58

Perez Gilberto, *The Point of View of a Stranger: An Essay on Antonioni's 'Eclipse*, «The Hudson Review», vol. 44, n. 2, 1991, pp. 234-262

Perry Ted, *A Contextual Study of Michelangelo Antonioni's Film L'eclisse*, «Speech Monographs», n. 37, 1970, pp. 79-100

Perry Ted, Prieto René, *Michelangelo Antonioni: A Guide to References and Resources*, Boston, G.K. Hall, 1986

Piccini Renzo, *La borsa valori*, Milano, Giuffré, 1967.

Pierotti Federico, *Biopolitics of Colour in Mid-Century Italian Visual Culture: "Red Desert" and the "New Techniques of Life"*, «Cinéma & Cie», n. 32, pp. 53-67

Pierotti Federico, Pitassio Francesco (a cura di), *Immagini industriali. Film e fotografia industriali nella cultura visuale italiana: interfaccia, evento, archivio (1945-63)*, «Immagine», n. 19, pp. 9-212

Pierotti Federico, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, Pisa, ETS, 2016

Popescu Cristina, *The Woman as a Misfit in Michelangelo Antonioni's Tetralogy*, «Caietele Echinox», n. 32, 2017, pp. 283-291

Porcari George, *Antonioni's orgy*, «Cineaction!», n. 84, 2011, p. 62

Porro Marzio, *Le pagine morte, nota sulla sceneggiatura*, «Autografo», vol. 1, n. 3, 1984, pp. 26-36

Prédal René, *L'éclipse, l'ellipse*, in *L'éclipse. Michelangelo Antonioni. Dialogues bilingues*, «L'avant-scène cinéma», n. 419, février 1993

Predal René, *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*, Paris, Éditions du Cerf, 1991

Ranieri Nicola, *Amor vacui: il cinema di Michelangelo Antonioni*, Treglio (CH), Meta Edizioni, 2013

Rascaroli Laura, Rhodes John David (a cura di), *Antonioni: Centenary Essays*, London, British Film Institute, 2011

Reffait Christophe, *Femmes En Bourse*, «Vertigo», 2000, p. 114

Renzi Renzo, *Album Antonioni. Una biografia impossibile*, in *L'opera di Michelangelo Antonioni*, vol. III, Roma, Cinecittà International / Centro Sperimentale di Cinematografia, 1991

Renzi, Renzo, *Cronache dell'angoscia in Michelangelo Antonioni*, «Cinema nuovo», n. 139, maggio-giugno 1959, pp. 214-16

Restivo Angelo, *The cinema of economic miracles: visuality and modernization in the Italian art film*, Durham, Duke University Press, 2002

Rifkin Ned, *Antonioni's Visual Language*, Ann Arbor, UMI, 1982

Rohdie Sam, *Michelangelo Antonioni*, London, British Film Institute, 1990

Rossi Gianfranco, *Lettere al Direttore. Deserto rosso o dilemmaticità metodologica?*, «Cinema nuovo», a.1965, v.XIV, n.173 (gen-feb 1965), pp. 3-4

- Roud Richard, *The Red Desert*, «Sight and Sound», n. 34, Spring 1965, pp. 76-80
- Rhym John, *Towards a Phenomenology of Cinematic Mood: Boredom and the Affect of Time in Antonioni's L'eclisse*, «New Literary History», vol. 43, fasc. 3, Summer 2012, pp. 477-501, 583
- Sarris Andrew, *Confessions of a Cultist: on the Cinema, 1955-1969*, New York, Simon and Schuster, 1970
- Scemama-Heard Céline, *Antonioni: le désert figuré*, Paris, L'Harmattan, 1998
- Strick Philip, *Michelangelo Antonioni*, Loughton, Motion, 1963
- Tailleur Roger, Thirard Paul-Louis, *Antonioni*, Paris, Éditions Universitaires, 1963
- Tailleur Roger, *Le désert jusqu'à plus soif...*, «Positif», nn. 67-68, février-mars 1965
- Tassone Aldo, *Identificazione di una donna / Michelangelo Antonioni*, Torino, Einaudi, 1983
- Tassone Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma, Gremese, 1990
- Téchiné André, *La perte de vue*, «Cahiers du cinéma», n. 163, février 1965
- Thirard Paul-Louis, *Michelangelo Antonioni*, Lyon, Premier Plan 15, SERDOC, 1960
- Tilliette Xavier, *Il deserto rosso (Le désert rouge)*, «Études cinématographiques», n. 18, 4ème trim. 1964,
- Tinazzi Giorgio, *Il pensiero del cinema*, «Belfagor», vol. 67, n. 2, 31 marzo 2012, pp. 141-150
- Tinazzi Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il castoro, 1974
- Tinazzi Giorgio (a cura di), *Michelangelo Antonioni: identificazione di un autore: forma e racconto nel cinema di Antonioni*, Parma, Pratiche, 1985
- Tiso Ciriaco, *Prassi e procedimenti narrativi del film*, «Filmcritica», n. 252, 1975, pp. 64-67

- Tomasulo Frank P., *The Architectonics of Alienation: Antonioni's Edifice Complex*, «Wide Angle», n. 15, 1993, pp. 3-20
- Toti Gianni, *L'eclissi intellettuale e il cinema alienato*, «Cinema 60», Roma, nn. 21-22, marzo-aprile 1962, pp. 3-10
- Trebbi Fernando, *Il testo e lo sguardo*, Bologna, Patron, 1976
- Usardi Stefano, *La realtà attraverso lo sguardo di Michelangelo Antonioni. Residui filmici*, Udine, Mimesis, 2018
- Vitella Federico, *Michelangelo Antonioni: L'avventura*, Torino, Lindau, 2010
- Vitella Federico, *Michelangelo Antonioni drammaturgo. "Scandali segreti"*, «Bianco e Nero», n. 563, gennaio-aprile 2009, pp. 79-93
- Vogolino Bruno, *Michelangelo Antonioni*, Torino, «Centrofilm: quaderni di documentazione cinematografica», n. 3, 1959
- Volpi Gianni, *Struttura, tecnica e stile di Cronaca di un amore*, «Centrofilm», n. 36-37, 1965, pp. 50-54
- Wang Serenity Nashuyuan, *Filmic Architect or Architectural Filmmaker? Examining the Relationship Between Space and Cinema in the Work of Michelangelo Antonioni*, «Film Matters», vol. 10, n. 1, March 2019, pp. 96-117
- Williams James, *The Rhythms of Life: An Appreciation of Michelangelo Antonioni, Extreme Aesthete of the Real*, «Film Quarterly» vol. 62, n. 1, Fall, 2008
- Wenders Wim, *Il tempo con Antonioni: cronaca di un film*, Roma, Socrates, 1995
- Young Colin, *Red Desert*, «Film Quarterly», n. 19, Fall 1965, pp. 51-54
- Zand Nicole, *Un présent inadapté*, «Études cinématographiques», n. 36-37, 1964, pp. 104-8
- Zumbo Saverio, *Al di là delle immagini: Michelangelo Antonioni*, Alessandria, Falsopiano, 2002
- Zumbo Saverio, *Antonioni. Lo spazio dell'immagine*, Salerno-Roma, Ripotes, 1995

Filmografia completa di Tonino Guerra

1954

Elio Petri, *Nasce un campione* (prod. Minerva Film)

1957

Giuseppe De Santis, *Uomini e lupi* (prod. S.G.C, Titanus, Trionfalciné)

1958

Aglaucio Casadio, *Un ettaro di cielo* (prod. Fidès, Vides Cinematografica, Lux Film)

Giuseppe De Santis, *La strada lunga un anno (Cesta duga godinu dana)* (prod. Croatia Film, Jadran Film)

1959

Roberto Bianchi Montero, *Il terribile Teodoro* (prod. Ares)

1960

Giuseppe De Santis, *La garçonnière* (prod. Giuseppe Amoroso)

Michelangelo Antonioni, *L'avventura* (prod. Cino del Duca, Société Cinématographique Lyre)

1961

Elio Petri, *L'assassino* (prod. Franco Cristaldi per Vides Cinematografica, S.G.C., Titanus)

Michelangelo Antonioni, *La notte* (prod. Nepi Film, Silver Films, Sofitedip)

1962

Elio Petri, *I giorni contati* (prod. Titanus)

Michelangelo Antonioni, *L'eclisse* (Cineriz, Inteuropa Film, Paris Film Production)

1963

Alberto de Martino, *Gli invincibili sette* (prod. Atenea Films, Film Columbus)

Damiano Damiani, *La noia* (prod. Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia, Joseph E. Levine Productions)

1964

Lucio Fulci, *I maniaci* (prod. Produzione Associata, Tecisa)

Marcello Baldi, *Saul e David* (prod. San Pablo Films, San Paolo Films)

Marco Vicario, *Le ore nude* (prod. Atlantica Cinematografica Produzione Films)

Mauro Bolognini, *La donna è una cosa meravigliosa*, episodio *Una donna dolce dolce* (prod. Zebra Film di Roma), Aera Film di Parigi)

Michelangelo Antonioni, *Il deserto rosso* (prod. Angelo Rizzoli per Film Duemila Cinematografica, Federiz, Francoriz Production)

Renato Castellani, *Una donna d'affari*, episodio di *Controsesso* (prod. Adelfia Compagnia Cinematografica, Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Film Concordia, Francine)

Vittorio De Sica, *Matrimonio all'italiana* (prod. Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Film Concordia)

1965

Elio Petri, *La decima vittima* (prod. Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Film Concordia)

Franz Perez-Dolz, Marcello Baldi, *I grandi condottieri* (prod. Marcello Baldi per San Paolo Film)

Mario Monicelli, *Casanova '70* (prod. Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Film Concordia)

1966

Mario Monicelli, *Le fate*, episodio *Fata Armenia* (prod. Documento Film e Columbia Films S.A.)

Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* (prod. Bridge Films)

1967

Francesco Rosi, *C'era una volta* (prod. Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Film Concordia)

Franco Indovina, *Lo scatenato* (prod. Fair Film)

Paolo Cavara, *L'occhio selvaggio* (prod. Cavara Film)

1968

Elio Petri, *Un tranquillo posto di campagna* (prod. Produzioni Europee Associate, Les Productions Artistes Associés, Produzioni Associate Delphos)

Mino Guerrini, *Colpo di sole* (prod. Ambrosiana)

Ugo Tognazzi, *Sissignore* (prod. Fair Film)

Vittorio De Sica, *Amanti* (prod. Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Film Concordia)

1969

Peter Wood, *Alla ricerca di Gregory (In Search of Gregory)* (prod. Vera Films e Vic Films Productions)

Vittorio De Seta, *L'invitata* (prod. Opéra Film, Cormons Film)

1970

Francesco Rosi, *Uomini contro* (prod. Prima Cinematografica, Dubrava Film)

Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (prod. Carlo Ponti, Harrison Starr)

Vittorio De Sica, *I girasoli* (prod. Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Film Concordia)

1971

Franco Giraldi, *La supertestimone* (prod. Dean Film)

Franco Indovina, *Giochi particolari* (prod. Produzione Intercontinentale Cinematografica)

Franco Indovina, *Tre nel Mille* (prod. Nexus Films, Radiotelevisione Italiana)

1972

Alberto Lattuada, *Bianco, rosso e...* (prod. Compagnia Cinematografica Champion)

Francesco Rosi, *Il caso Mattei* (prod. Vides)

Franco Giraldi, *Gli ordini sono ordini* (prod. Titanus, Avo Films)

1973

Federico Fellini, *Amarcord* (prod. F.C. Produzioni, P.E.C.F.)

Francesco Rosi, *Lucky Luciano* (prod. Vides, Les Films La Boetie)

1975

Antonio Margheriti, *Il mostro è in tavola, barone Frankenstein (Flesh for Frankenstein)* (prod. Carlo Ponti Cinematografica)

1976

Francesco Rosi, *Cadaveri eccellenti* (prod. PEA)

Mario Monicelli, *Caro Michele* (prod. Flag Film)

Sergio Martino, *40 gradi all'ombra del lenzuolo* (prod. Medusa)

1978

Jacques Deray, *Morti sospette (Un papillon sur l'épaule)* (prod. Cité Films, Gaumont, Action Films)

1979

Francesco Rosi, *Cristo si è fermato a Eboli* (prod. Rai 2, Vides)

Luigi Zampa, *Letti selvaggi* (prod. Giorgio Salvioni per Zodiac Produzione di Roma, Corona Film di Madrid)

1980

Michelangelo Antonioni, *Il mistero di Oberwald* (prod. Rai 2, Polytel International Film)

1981

Francesco Rosi, *Tre fratelli* (prod. Iterfilm, Gaumont)

1982

Michelangelo Antonioni, *Identificazione di una donna* (prod. Gaumont)

Paolo e Vittorio Taviani, *La notte di San Lorenzo* (prod. Rai, AGER Cinematografica)

1983

Andrej Tarkovskij, *Nostalghia* (prod. Rai 2, Mosfil'm, Sovinfilm)

Andrej Tarkovskij, *Tempo di viaggio* (prod. Rai 2)

Federico Fellini, *E la nave va* (prod. Rai, Vides Cinematografica, Gaumont)

1984

Francesco Rosi, *Carmen* (prod. Productions Marcel Dassault, Gaumont)

Marco Bellocchio, *Enrico IV* (prod. Odyssia, Rai Due, Rete-QTV, SACIS)

Paolo e Vittorio Taviani, *Kaos* (prod. Giuliani G. De Negri)

Theo Angelopoulos, *Viaggio a Cythera* (prod. Centro Cinematografico Greco, ZDF, Channel 4, RAI, ERT)

1985

Federico Fellini, *Ginger e Fred* (prod. Alberto Grimaldi)

Theo Angelopoulos, *Il volo (O melissokomos)* (prod. Theo Angelopoulos, Giuseppe Colombo, Enzo Rispoli, per Greek Film Center, MK 2 Productions, I.C.C.)

1987

Francesco Rosi, *Cronaca di una morte annunciata* (prod. Italmedia Film)

Paolo e Vittorio Taviani, *Good Morning, Babilonia* (prod. Giuliani G. De Negri)

1988

Gianfranco Mingozzi, *Il frullo del passero* (prod. Initial Groupe)

Theo Angelopoulos, *Paesaggio nella nebbia* (*Topio stin omichli*) (prod. Th. Angelopoulos, Paradis Films, ET1, Basicinematografica)

1989

José María Sánchez, *Burro* (prod. Achille Manzotti)

Mario Monicelli, *Il male oscuro* (prod. Clemi Cinematografica)

1990

Francesco Rosi, *Dimenticare Palermo* (prod. Reteitalia, Cecchi Gori Group, Gaumont, Silvio Berlusconi Communications, Penta Distribuzione)

Giuseppe Tornatore, *Stanno tutti bene* (prod. Silvio Berlusconi Communications, Erre Produzioni)

Ottavio Fabbri, *Viaggio d'amore* (prod. Paravalle, Reteitalia, Pari a Deux, Ottavio Fabbri)

Paolo e Vittorio Taviani, *Il sole anche di notte* (prod. Giuliani G. De Negri)

1991

Francesco Barilli, Giuseppe Tornatore, Marco Tullio Giordana, Giuseppe Bertolucci, *La domenica specialmente* (prod. Basic Cinematografica, Titanus, RAIDUE, Paradise Film, Disk Motion Pictures)

Theo Angelopoulos, *Il passo sospeso della cicogna* (*To meteoro vima tou pelargou*) (prod. Arena Films)

1992

Amos Gitai, *Golem, lo spirito dell'esilio* (prod. Agav Films)

1994

Amos Gitai, *Golem, le jardin pétrifié* (prod. Eleonore Feneux)

Andrej Khrjanovsky, *Il leone con la barba bianca (Lev s sedoj borodoj)* (prod. Alexander Gerassimov, Andrej Khrjanovsky)

Vladimir Naumov, *White Feast (Belyi Prazdnik)* (prod. Vladimir Naumov, Aleksandr Vulfov)

1995

Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, *Al di là delle nuvole* (prod. Philippe Carcassone, Vittorio Cecchi Gori)

Theo Angelopoulos, *Lo sguardo di Ulisse (To vlemma tou Odyssea)* (prod. Theo Angelopoulos, Eric Heumann, Dragan Ivanovic, Herbert G. Kloiber, Saimir Kumbaro, Piro Milkani, Ivan Milovanovic, Amedeo Pagani, Lucian Pricop, Giorgio Silvagni)

1997

Francesco Rosi, *La tregua* (prod. Guido De Laurentiis, Leo Pescarolo)

1998

Andrej Khrjanovsky, *Il lungo viaggio (Dolgoe puteščestvie)* (prod. Andrej Khrjanovsky)

Theo Angelopoulos, *L'eternità e un giorno (Mia eoniotita kai mia mera)* (prod. Theo Angelopoulos, Éric Heumann, Giorgio Silvagni, Amedeo Pagani)

2000

Enrico Coletti, *Bibo per sempre* (prod. Massimo Vigliar, Elena Fachini per Surf Production, T. Time, in collaborazione con Rai Cinema, Tele+)

Miguel Littin, *Tierra del fuego* (prod. Surf Films, Castelao Productions, Buenaventura Films)

2001

Aktan Abdykalykov, *Maimil* (prod. Marc Baschet)

2003

Miguel Littin, *Il cane e il suo generale* (prod. Solaris, Roissy Films, Téva, Prima Film, Gam Films, Rai Fiction, Canal+)

Theo Angelopoulos, *La sorgente del fiume (Trilogia I: To livadi pou dakryzei)* (prod. Theo Angelopoulos Films, Greek Film Center, ERT, Attica Art Productions, Bac Films, Intermédias, ARTE)

2004

Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh, Wong Kar-wai, *Il filo pericoloso delle cose*, episodio di *Eros* (prod. Stéphane Tchaladjieff, Domenico Procacci, Marcantonio Borghese)

2005

Anja Brein, *Utentitled* (prod. Espen Thorstenson)

Nacer Khemir, *Bab 'Aziz* (prod. Les Films du Requin, Behnegar, Pegasos Film, Hannibal Film)

2008

Theo Angelopoulos, *La polvere del tempo (Trilogia II: I skoni tou chronou)* (prod. Classic Srl, Theo Angelopoulos Films, Greek Film Center, ERT S.A., Nova, Studio 217, Lichtmeer Film)

Videografia

1984

Simonetta Nicolini, *Santarcangelo di Romagna: Il paese dei poeti* (prod. RAI),
<https://www.youtube.com/watch?v=XCE0w4hztHw>

1988

Mario Canale, Intervista a Tonino Guerra sul mestiere dello sceneggiatore,
<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILC100002201/39/intervista-tonino-guerra.html?startPage=0>

1990

Herbert Fell, *Tonino Guerra - Kaffee, der schwebt* (prod. Westdeutscher Rundfunk, WDR)

1991

Lezioni di sceneggiatura agli studenti del Dams di Bologna in visita a Pennabilli (26-27 aprile)

1993

San Marino Rtv, *Lungo viaggio vicino casa di Tonino Guerra*,
<https://www.youtube.com/watch?v=Rr6H67vLsKE>

1995

Enrica Fico Antonioni, *Fare un film è per me vivere* (prod. Regione Emilia-Romagna)

Francesca Fellini, *Tonino Guerra*, https://www.youtube.com/watch?v=MZGIMsN6t_o

1996

Tonino Guerra about Michelangelo Antonioni,
https://www.europeana.eu/it/item/2051908/data_euscreenXL_ina_I12083776

2000

Giornata dedicata a Federico Fellini a Cinecittà,

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILC100000385/39/giornata-dedicata-federico-fellini-cinecitta.html?startPage=0>

2002

Antonietta De Lillo, *Pianeta Tonino* (prod. SNC Produzioni Fondazione Scuola Nazionale di Cinema)

2003

Adrio Testaguzza, *Le porte del silenzio* (prod. ATES Video Production),

<https://www.youtube.com/watch?v=APZdUt3O01c>

Conferenza stampa di Giorgio Gosetti, Tonino Guerra e Wilma Labate,

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILC100004061/39/conferenza-stampa-giorgio-gosetti-tonino-guerra-e-wilma-labate.html?startPage=0>

Nene Grignaffini, Francesco Conversano, *Due o tre cose che so di lei. Tonino Guerra e la Romagna* (prod. Movie Movie)

Serata inaugurale del 20° European Film Festival,

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILC100003628/39/european-film-festival-2003.html?startPage=0>

2007

Alessandro Giambartolomei, *Il cacciatore di lucertole, pentito: Tonino Guerra*,

<https://www.youtube.com/watch?v=z3e811-9qs4>

Filippo Biagianti, *Lo sguardo delle parole*,

<https://www.youtube.com/watch?v=Izx5GUrKJOE>

Linea della vita. Tonino Guerra, Культура,

<https://www.youtube.com/watch?v=RnEZHPeyzQk>

Nicola Tranquillino, *Tonino Guerra. Il poeta del cinema* (prod. da Surf Film Productions), https://www.youtube.com/watch?v=qZ-ic_sq4Vc&t=45s

Rimini, Teatro degli Atti, *Tonino e Lora Guerra*,
<https://www.youtube.com/watch?v=eoSUGBQjH-k>

2008

Adrio Testaguzza, *Le lucciole di Tonino Guerra* (prod. ATES Video Production),
<https://www.youtube.com/watch?v=L6YybqqKc4k>

Fellini *Oniricon. Il libro dei miei sogni*,
<https://www.youtube.com/watch?v=EFdvZeoSX-w>

La compagnia del libro, *Tonino Guerra racconta il suo rapporto con il cinema*,
<https://www.youtube.com/watch?v=NNosv8dJ4fY>

Massimo Puliani, *Tonino Guerra: Antonioni e il mestiere di sceneggiatore*,
<https://www.youtube.com/watch?v=MvzboQ-eix8&t=7s>

Ruben Gevorgyants, Vahe Gevorgyants, *Autumn of the Magician*,
<https://www.youtube.com/watch?v=PlvWDc0InNo> (prod. Ruben Jaghinyan, Vahe Gevorgyants)

2009

La bellezza secondo Tonino Guerra,
<https://www.youtube.com/watch?v=ykMIqmGKKDc>

Lilli Gruber, *Tonino Guerra tra ottimismo e Amarcord*,
<https://www.youtube.com/watch?v=rY9G1x4zT88>

Un mondo di maestri. Guardare vedere,

<https://www.youtube.com/watch?v=D31iYwITIJg>

Pj Letofsky, *Tarkovskij: His God, His Devil* (prod. Newcastle Pictures),

<https://www.youtube.com/watch?v=d0Tvqr-KnrU>

2010

Francesco Brollo, *Incontro Tonino Guerra*, <https://www.youtube.com/watch?v=lPRr-lib-Ww>

Geni e cattivi. Tonino Guerra, <https://www.youtube.com/watch?v=ok1m1DCTI1I>

Incontro con la terra. Omaggio a Tonino Guerra,

<https://www.youtube.com/watch?v=WBtJS7iJgvQ>

Lucilla Pesce, *Tre domande al poeta* (prod. Agricoltura)

<https://vimeo.com/63575607?signup=true>

Oggetti personali. Tonino Guerra,

<https://www.youtube.com/watch?v=jh13OutUbBE&t=579s>

2011

Carlo Petrini, *Granai della memoria*,

<http://www.granaidellamemoria.it/index.php/it/archivi/storie-di-vita/dialogo-tra-tonino-guerra-e-carlo-petrini>

Cosimo Damiano Damato, *Le donne di Fellini*,

<https://www.youtube.com/watch?v=L6YybqqKc4k>

Gianfranco Zavalloni, *Tonino Guerra e il Brasile*, <https://vimeo.com/46700726>

Igor Mendolia, *Incontro con Tonino Guerra*,

<https://www.youtube.com/watch?v=mukj90SrOuk&t=1s>

Maria Guskova, *The world of Tonino Guerra*,

<https://www.youtube.com/watch?v=nwnJMO70ZjE>

Nevio Casadio, *Tonino Guerra l'Ulisse di Campagna* (prod. Bottega Video)

Tonino Guerra racconta la mostra "Diario di un poeta",

<https://www.youtube.com/watch?v=FFHVGhoKk2E>

2012

Adrio Testaguzza, *Viaggio luminoso di una vita* (prod. ATES Video Production),

<https://www.youtube.com/watch?v=BUZEHXdt2Uo&t=2s>

Cristian Patanè, *Armenia* (prod. Azteca Produzioni Cinematografiche),

<https://www.youtube.com/watch?v=1A9IsvjHki0>

Icaro Tv. Tonino Guerra, il ricordo, https://www.youtube.com/watch?v=IxH5_LY7A6k

2013

Antonio Prenna, *At salut, Tonino* (prod. San Marino TV),

<https://www.youtube.com/watch?v=V7pYVw3m6jw>

Maurizio Zaccaro, *Il piccolo mare. Luoghi e persone di cui voglio riferire*,

<https://vimeo.com/83324444>

2014

Andreas Kassel, *3XTONINO* (co-prod. Film i Väst e Andrea Guerra)

Nicola Tranquillino, *The World of Tonino Guerra: Self Portrait*,

<https://www.youtube.com/watch?v=jaqqOwExhPs>

Nicola Tranquillino, *The World of Tonino Guerra: Creations*,
https://www.youtube.com/watch?v=eii-n_hVvQQ

Nicola Tranquillino, *The World of Tonino Guerra: Companions*,
<https://www.youtube.com/watch?v=PsFiQZF1g8s>

2017

Mario Molinari, Daniele Ceccarini, *Tonino* (prod. Associazione Cinema.it),
<https://www.raiplay.it/video/2017/12/Speciali-di-storia-Tonino-b09b4515-82dc-4a3f-96dc-160fc30e4988.html>

2020

Elena Kairytė, *Apie A.Tarkovskį* (prod. Consiglio lituano della cultura),
<https://www.youtube.com/watch?v=JqOfZAW2foo>

Elena Kairytė, *Apie karą* (prod. Consiglio lituano della cultura),
<https://www.youtube.com/watch?v=ELQaOY5xvj0>

Elena Kairytė, *Apie meilę* (prod. Consiglio lituano della cultura),
https://www.youtube.com/watch?v=y_UJUMqgeg_I

Elena Kairytė, *Apie meilę* (prod. Consiglio lituano della cultura),
<https://www.youtube.com/watch?v=IPb1px7VSxM>

Elena Kairytė, *ARCHYVAS: POLVERONE Andrey Khrzhanovsky* (prod. Consiglio lituano della cultura), <https://www.youtube.com/watch?v=p9ZU8wamnWA>

Elena Kairytė, *ARCHYVAS: POLVERONE Mikhail Shvartsman* (prod. Consiglio lituano della cultura), <https://www.youtube.com/watch?v=yjH-zqIyys>

Mikheil Mrevlishvili, *Buongiorno, tira il vento*

Appendice generale. Archivi e documenti consultati

Archivio centrale dello Stato (ACS) di Roma

Inventario generale online: <https://patrimonioacs.cultura.gov.it/>

Fondo Archivio Cinema: Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000) 1946-1965.

Fascicoli:

- *Uomini e lupi* (1956-1958), b. 148, CF 2350
- *Un ettaro di cielo* (1957-1963), b. 183, CF 2684
- *Makaroni* (1958), b. 219, CF 2988
- *L'eclisse* (1961-1972), b. 310, CF 3678

Fondazione Centro sperimentale di cinematografia (CSC) di Roma (Biblioteca Luigi Chiarini)

Inventario generale online: <https://bibliochiarini.sebina.it/opac/.do>

- **Fondo Giuseppe De Santis.** Corrispondenza, 1956-1964, Inventario 58602, Collocazione 21100906; Inventario 58644, Collocazione 21100907.
- **Sezione Sceneggiature.** *Uomini e lupi*, Soggetto, 1955, Inventario 57006, Collocazione SCENEG 0009717; *Makaroni*, Soggetto, 1957-1958, Inventario 40188, Collocazione SCENEG 0005391; *L'eclisse*, Trattamento, Soggetto, 1962, Inventario 40190, Collocazione SCENEG 0005393.

Cineteca di Bologna

Inventario generale online: <https://sol.unibo.it/SebinaOpac/.do>

- **Fondo Carlo Di Carlo.** *L'eclisse*, Soggetto, 1962, Inventario 4.09; Rassegna stampa su Tonino Guerra, Inventario 041.001; 041.002; 041.003; 041.004; 041.005; 041.006; 041.007; 041.008.

- **Fondo Renzo Renzi.** Corrispondenza, Inventario: RCO 71, RCO 72, Collocazione: Renzi.Corr, ANTONIO MIC.

Gallerie d'arte moderna e contemporanea, Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara (AMA)

Inventario generale online: <https://www.archivioantonioni.it/>

Fondi:

Makaroni:

- Soggetto originale (1957 – 1958), b. 8B/14, fasc. 44.

L'eclisse:

- Sceneggiatura dattiloscritta completa de *L'eclisse* (1960 – 1961), b. 8A/14, fasc. 28.
- Sceneggiatura dattiloscritta completa de *L'eclisse* (1960 – 1961), b. 8A/15, fasc. 30.
- Trattamento di scena de *L'eclisse* (1961 - 1962), b. 8C/5, fasc. 43B.

Appunti sciolti

b. 8D/3, c. 252; b. 8D/3, c. 253; b. 8D/3, c. 248c; b. 8D/3, c. 249; b. 8D/2, c. 166; b. 8D/2, fasc. 152; b. 8D/1, c. 31; b. 8C/2, c. 14 xxxii -xxv; b. 8C/4, fasc. 31; b. 8C/3, fasc. 28; b. 8C/3, fasc. 29; b. 8C/3, fasc. 30; b. 8C/5, fasc. 44; b. 8C/7, fasc. 59; b. 8D/3, fasc. 248; b. 8C/2, fasc. 13.

Scritti e note

b. 9A/1, fasc. 33; b. 9B/1, fasc. 38.

Corrispondenza

b. 9B/1, fasc. 4, b. 8D/2.

Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni dell'Università degli Studi di Pavia

Inventario generale online: <https://lombardiarchivi.servizirl.it/fonds>

Fondi:

Fondo Ottiero Ottieri. OTT-05-0062; OTT-05-0062.01; OTT-05-0062.02; OTT-05-0062.03; OTT-05-0062.04; OTT-05-0062.05; OTT-05-0062.06; OTT-05-0062.07; OTT-05-0062.08; OTT-05-0062.09; OTT-05-0062.10.

Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema (AMNC) - Fondazione Maria Adriana Prolo di Torino

Inventario generale online:

<http://www2.museocinema.it/collezioni/fondiarchivistici.aspx>

Fondo Tonino Guerra. TOGU0010; TOGU0011; TOGU0026; TOGU0030; TOGU0032; TOGU0035; TOGU0038; TOGU0052.

Fondo Elio Petri. ELPE0001; ELPE0004; ELPE0134; ELPE0138; ELPE0145; ELPE0147; ELPE0159; ELPE0189; ELPE0212.

Fondo Renato Castellani. SCRC0248 (ex A382/4).

Fondo Felice Minotti. SCFM0006 (ex A597/1).

Fondo Titanus. TITA0029.

Biblioteca comunale Antonio Baldini di Santarcangelo di Romagna (RN)

Inventario generale online: <https://focusantarcangelo.it/biblioteca/patrimonio/>

Fondo Tonino Guerra. Corrispondenza.

Fondo Tonino Guerra. Materiali su/di Tonino Guerra. Donazione di materiali in copia dalla Università degli studi Carlo Bo di Urbino.