

PIETRO IL CINEMA DI **GERMI**

a cura di Luca Malavasi ed Emiliano Morreale



CENTRO SPERIMENTALE
DI CINEMATOGRAFIA
CINETECA NAZIONALE



EdizioniSabinæ

**Fondazione
Centro Sperimentale di Cinematografia**

Presidente
Stefano Rulli

Direttore Generale
Marcello Foti

Consiglio d'Amministrazione
Olga Cuccurullo, Nicola Giuliano, Aldo Grasso,
Carlo Verdone

Comitato Scientifico
Stefano Rulli, Francesca Archibugi, Gian Battista
Canova, Giuseppe Rotunno, Federico Savina,
Piero Tosi

Collegio dei Revisori dei Conti
Cosimo Giuseppe Tolone, Roberto De Martino,
Rossella Merola

CINETECA NAZIONALE

Conservatore
Stefano Rulli

Direttore Amministrativo
Gabriele Antinolfi

Direttore CSC sede Piemonte
Sergio Toffetti

Gestione amministrativa
Mario Militello

Editing e redazione
Laura Gaiardoni

Progetto apparato iconografico
Laura Gaiardoni, Romana Nuzzo

Grafica, impaginazione
e lavorazione digitale delle immagini
Romana Nuzzo

Ricerche d'archivio
Marina Cipriani

Edizioni Sabinæ

Viale Bruno Buozzi 19, 00197 Roma
tel. 06 97882515
redazione@edizionisabinae.com

Direttore editoriale
Simone Casavecchia

Il volume è illustrato con fotografie provenienti dall'Archivio Fototeca della Cineteca Nazionale e con fotogrammi estratti dalle copie dei film e di altri materiali filmici riguardanti l'attività di Pietro Germi (presentazioni e provini cinematografici) conservate nell'Archivio filmico della Cineteca Nazionale. Il fotogramma è nella maggior parte dei casi distinguibile dalla fotografia di scena, o perché circondato dalla perforazione della pellicola (la sequenza dei provini e presentazioni da p. 246 a p. 257), o per gli angoli artificialmente arrotondati. Fanno eccezione i fotogrammi impaginati al vivo, che compaiono, oltre che in copertina, alle pp. 5, 12-13, 160-161 e 163. Le pp. 282-283 ospitano documenti provenienti dai fondi conservati presso la Biblioteca "Luigi Chiarini".

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

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e degli editori.

In copertina: *Un maledetto imbroglio*

ISBN 978 88 98623 389
Prima edizione: settembre 2016
Tutti i diritti riservati

© 2016 Fondazione Centro Sperimentale
di Cinematografia, Roma
www.fondazioneccsc.it

© 2016 Edizioni Sabinæ, Roma
www.edizionisabinae.com

I curatori desiderano ringraziare Marialinda Germi e Mario Sesti. Luca Malavasi, in particolare, ringrazia il DIRAAS (Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo) dell'Università degli Studi di Genova per il sostegno nell'organizzazione del convegno genovese; Ismaela Goss e Sara Tongiani per l'aiuto organizzativo.

TEMI

- 15 Il cinema è indispensabile agli italiani di Luca Malavasi
- 23 I Germi della cultura popolare nel cinema italiano dal dopoguerra agli anni '70 di Giacomo Manzoli
- 30 Uomini di ferro, uomini di paglia di Stefania Parigi
- 39 Il 13 non porta fortuna: Germi, la detection e le inchieste di Anton Giulio Mancino
- 49 La metamorfosi della commedia di Roberto De Gaetano
- 54 Fascino del western nel cinema di Pietro Germi di Aldo Viganò
- 60 Il Dio della mosca, Gesù e lo Spirito Santo: il percorso trinitario di Pietro Germi di Marco Vanelli

TAPPE

- 72 Giovani di poche speranze. Pietro Germi nel secondo dopoguerra di Francesco Pitassio
- 83 *Il testimone*: dal soggetto alla produzione Orbis di Raffaele De Berti
- 91 Un inizio contro. Censura e scrittura in *Gioventù perduta* di Elena Dagrada
- 104 Un film sottovalutato: *La città si difende* di Adriano Aprà
- 107 Il piacere del piangere. *Il ferroviere* come *male weepy* di Federico Vitella
- 117 Né allineati, né alienati. Gli operai di Pietro Germi ne *Il ferroviere* e *L'uomo di paglia* di Lorenzo Donghi
- 125 *Un maledetto imbroglio* tra genere e profezia di Alberto Pezzotta
- 131 Germi politico: *Divorzio all'italiana* e la strategia della minima resistenza di Mariapia Comand
- 138 Il climax della commedia: *L'immorale* di Pietro Germi di Gabriele Rigola
- 144 *Signore & Signori* di David Bruni
- 151 *Le castagne sono buone* o l'ultima sfida di Germi alla critica di Andrea Minuz

FUOCHI/1 TRA LA SICILIA E IL WEST

- 162 La scoperta della Sicilia di Orio Caldiron
- 169 La Sicilia di Germi, tra autore e genere di Vito Zagarrìo
- 178 Western di Cose Nostre: *In nome della Legge* di Emiliano Morreale
- 189 «Una voglia di western sparsa per tutto il corpo»: Germi secondo la critica dei rotocalchi di Paolo Noto
- 197 La questione meridionale e *Il cammino della speranza* di Federico Giordano

FUOCHI/2 CORPI DI UOMINI, DI DONNE, DI CITTÀ

- 218 Il regista che (ri)diventa attore di Mariapaola Pierini
- 227 Il lavoro dell'attrice. Pietro Germi e Stefania Sandrelli di Ruggero Eugeni
- 236 Germi & Roma di Fabrizio Natalini

PIETRO GERMI AL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

- 258 L'archivio filmico della Cineteca Nazionale di Francesca Angelucci
- 266 L'archivio fotografico della Cineteca Nazionale di Marina Cipriani
- 271 La Biblioteca "Luigi Chiarini" di Maria Orsini

FILMOGRAFIA

- 288 Regista
- 295 Attore
- 298 Soggetti, sceneggiature, collaborazioni alla regia
- 300 Produzioni televisive
- 301 Documentari su e con Pietro Germi

Un inizio contro. Censura e scrittura in *Gioventù perduta*

1. Il primo impatto di Pietro Germi con il mondo del cinema è all'insegna dello scontro. Scartato dalla commissione del Guf di Genova, incaricata di effettuare una prima selezione di candidati ammissibili al concorso indetto dal Centro Sperimentale di Cinematografia, Branca Registi, non si dà per vinto e scrive una lunga lettera¹ per protestare contro quel risultato a suo avviso sommamente ingiusto. Siamo nel 1937, Germi ha 23 anni e un bellicoso talento per l'esercizio dello sdegno, accompagnato da un'indole ribelle che il tempo potrà solo confermare.

A dieci anni esatti da quella bocciatura, al "caso" del candidato Germi si aggiunge il "caso" *Gioventù perduta*, scatenato da un'altra lettera e destinato a rimanere unico, nella carriera del regista genovese, per il massiccio sostegno trasversale ottenuto anche – soprattutto – a sinistra, nel corso di una vera e propria campagna di stampa contro la censura. Portato a termine nell'autunno del 1947, il secondo lungometraggio di Germi ne è il protagonista indiscusso e forse ottiene il nulla osta, nel gennaio del 1948, anche grazie a questa imponente mobilitazione.

Tutto sembra avere inizio, appunto, da una lettera, firmata da 36² fra registi, sceneggiatori e intellettuali dello spettacolo appartenenti agli schieramenti più diversi, e inviata ai giornali romani martedì 9 dicembre 1947 per denunciare «l'approssimarsi di un pericolo [...] una tendenza a ripristinare la consuetudine fascista di controllare la produzione dei film [...] una vera e propria *censura* di carattere ideologico e politico». Eccone i passi più salienti:

Non è abbastanza noto in Italia che oggi il nostro cinematografo è stimato da tutti [...] il più interessante cinematografo del momento. Le riviste, le rubriche cinematografiche dei quotidiani inglesi, francesi, americani, sono piene di articoli su *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *Vivere in pace* [...]. A parte il valore artistico di questi film, bisogna riconoscere che il segreto del loro successo sta in quell'aria di sincerità che vi spira, irrefrenabile reazione a venti anni delle anzidette censure. I nostri migliori ambasciatori sono stati questi nostri film, che hanno portato in mezzo alle popolazioni straniere l'immagine viva delle nostre sofferenze e della nostra umanità: ed hanno capovolto, in molti casi, l'opinione pubblica in nostro favore.

Questo magnifico inizio, questa promettente apertura di credito sul mercato cinematografico internazionale rischia di venire stroncata. Man mano che l'illegale *censura* di cui abbiamo parlato interviene nella nostra produzione, si chiudono lentamente, quasi insensibilmente, porte e finestre alla fresca aria della realtà, la nostra ispirazione è soffocata, il nostro lavoro manca di motivo e di scopo. Continuando così, [...] il nostro rinascimento cinematografico sarà un ricordo. [...] Bisogna reagire prima che sia troppo tardi. Ogni giorno che passa è un nuovo fatto, una nuova minaccia, un taglio nel *montaggio*, una osservazione sulla sceneggiatura, una modifica, un suggerimento, una telefonatina...

"Oggi *Sciuscià* non sarebbe uscito!" avrebbe detto, vantandosi, un funzionario del Ministero ad uno di noi.

Eppure “*Sciuscià*”, conclude la lettera, «per concorde giudizio di molti [...] è un capolavoro nella storia del cinematografo, è forse il migliore film di questo dopoguerra, in tutto il mondo».

Il 10 dicembre 1947, l'edizione romana de «L'Unità» ne pubblica il testo integrale in prima pagina con un titolo roboante: *La dittatura D.C. attenta all'arte e alla libertà. I registi italiani denunciano l'imbavagliamento del nostro cinema*³. E il 14 dicembre ospita un intervento di Marco Cesarini intitolato *L'antifascismo non piace al minculpop D.C.*, di fianco a una foto di scena di *Gioventù perduta* sovrastata dal titolo *Andreotti non li vuole* e accompagnata da una didascalia dove fra l'altro si legge: «Il film *Gioventù perduta* è stato rigidamente censurato dal governo democristiano il quale non ama sentir parlare di colpe del fascismo. C'è qualcuno che a questo proposito ricorda la storia della coda di paglia». Nel suo articolo Cesarini affronta tre casi: *Gioventù perduta*, *La Marsigliese* (*La Marseillaise*, 1938) di Jean Renoir (al vaglio della censura proprio allora) e un cortometraggio prodotto dal PCI, che in quel contesto è forse il vero quanto dissimulato oggetto del contendere⁴. Tre casi scelti «fra i tanti», sostiene Cesarini; ma è *Gioventù perduta* il film a cui si dà maggior risalto, nonché il solo di cui si pubblica ben in vista una foto “posata”. Scrive Cesarini:

Il film *Gioventù perduta* del giovane regista genovese Germi racconta – o avrebbe dovuto raccontare – una storia tipica del nostro dopoguerra: il delitto di un giovanotto di buona famiglia, di uno di quei ragazzi che appunto si dicono “perduti”, dei cui casi squallidi e crudeli son piene purtroppo le cronache di tutti i giornali. Diciamo “avrebbe dovuto raccontare” perché il film non è stato approvato dalla Commissione di Censura esistente presso l'Ufficio Centrale per la Cinematografia del ministro degli Interni e ben difficilmente passerà al vaglio della Commissione di Appello istituita presso lo stesso ente, entrambi dipendenti dal ferrato cervello del giovane sottosegretario democristiano on. Andreotti.

La motivazione fornita dai funzionari democristiani per il veto posto a quest'opera d'arte è stata la solita che ogni censura, da che mondo è mondo, [...] ha sempre adoperato: immoralità, pittura troppo cruda e quindi pericolosa della realtà, eccetera. [...] La realtà, naturalmente, è un'altra. Il fatto è che il film di Germi, oltre a essere bello, è un film antifascista, un film dotato di una sua tesi e di un suo preciso contenuto: esso vuol mostrare, partendo dalla cronaca, [...] come l'educazione che il fascismo ha saputo dare per venti anni ai nostri giovani si sia risolta nella distruzione completa di ogni fondamento, nella sovversione assoluta dei valori e della moralità [...].

Quindi, dopo essersi soffermato anche su *La Marsigliese* e sul cortometraggio suddetto, Cesarini lamenta che il «giovane sottosegretario» responsabile «di simile situazione» non abbia ancora risposto alla lettera inviata ai giornali dai «registi italiani», forse per «colpa dello sciopero generale o forse della mancanza di argomenti».

Il giovane sottosegretario in questione, ovvero Giulio Andreotti, risponde in realtà proprio quel giorno, 14 dicembre, sulla prima pagina de «Il Popolo». In un articolo intitolato *Paure di registi*, si dichiara «dolorosamente sorpreso» dalla «pubblica sollevazione di un numeroso gruppo di autorevoli registi cinematografici contro non si sa bene qual piano di soffocamento della libertà e dell'arte», visto che con «più d'uno tra i firmatari» afferma di aver avuto molte occasioni d'incontro «per questioni di ministero» e ritiene di aver semmai ecceduto «(se pur lo si può) nel rispetto [...] geloso della personalità e della libertà di ciascuno, senza chieder mai a chicchessia qual tessera egli abbia in tasca». Prosegue insinuando che «l'atmosfera di cordialità e di reciproca comprensione che regna nelle commissioni [...] fra Governo e rappresentanti delle contrapposte categorie non è ben visto nel segreto delle oscure botteghe», come gli avrebbe confidato un amico. E invita i firmatari della lettera di protesta a «uscire dal vago e dal pettegolezzo, per discutere pubblicamente su dati concreti e fatti obiettivi», poiché:

La revisione delle pellicole non è un fatto illegale né un fenomeno del fascismo. [...] Allo stato degli atti nessuno può dimenticare che l'Assemblea Costituente nel discutere sulla legge cinematografica non ha affatto abolito la censura, ed anzi proprio da sinistra è venuta la prima voce al momento del dibattito sulla libertà di stampa, per invocare misure preventive a limitazione

della libertà stessa quando siano in giuoco l'educazione dei giovani o la tutela del senso morale. Le leggi sono chiarissime e a noi non spetta che applicarle [...]. In via di fatto però due sole volte, in sei mesi e su centinaia di films, si è dato visto contrario alla programmazione. Nel primo caso per un cortometraggio di propaganda politica contrastante in modo palese all'ordine pubblico e fuori di dubbio provocatorio; nel secondo caso – in cui la misura è stata presa con dolore trattandosi di un lavoro artisticamente pregevole – si era di fronte a una vera e propria scuola di delitto mostrandosi fin nei più piccoli particolari l'organizzazione criminosa di una banda di giovani studenti romani votatisi alla delinquenza di stile post-bellico. L'influenza perniciosa specie sui giovani di questo film sarebbe così evidente che a me sembra strano come non vi abbiano posto attenzione, sia il produttore [...] sia il regista.

Nega perciò che nel provvedimento adottato vi sia alcunché «di ideologico in senso politico o di getto dal punto di vista spirituale», così come «nel consiglio preventivo di non produrre un film dato dagli uffici alla Lux [casa di produzione di *Gioventù perduta*] in questi ultimi tempi»; avanza il sospetto che la difesa di film come "*Sciuscià*" sia solo un alibi per la perdita d'ispirazione; e conclude assicurando che «ogni sforzo verrà fatto per aiutare la cinematografia italiana a vivere, anche internazionalmente, di continua produzione e non di rendita più o meno connessa alla guerra». Cesarini sferra il suo contrattacco su «L'Unità» del 17 dicembre con un articolo intitolato *Il cervello di Andreotti pensa per tutti quanti gli italiani*, dove si premura di sottolineare che il sottosegretario ha risposto in ritardo alla lettera dei registi protestatari e con parole piene «di malata ipocrisia [...] chiedendo "dati concreti e fatti obiettivi" a documento delle accuse»; elenca tali «dati concreti e qualche fatto obiettivo» replicando quanto già scritto tre giorni prima, fra l'altro che il film di Germi è stato censurato perché bello e antifascista; e aggiunge:

Il padre del giovane delinquente di *Gioventù perduta* è un professore universitario di statistica. Ad un certo punto [...] dimostra dalla cattedra che, dopo ogni guerra, sono i membri della classe della grande borghesia a fornire il maggior numero di nuovi delinquenti. Il professore aggiunge che questo dato può essere assunto come sintomatico e rivelatore del fatto che in un futuro non molto lontano non potranno più essere quei ceti così moralmente corrotti a governare gli altri. Altro che immoralità!

Il contrattacco di Cesarini è però solo uno dei tanti. La mobilitazione è così capillare e la partecipazione al dibattito così varia e altisonante – sempre su «L'Unità» interviene ripetutamente anche Umberto Barbaro⁵ – che il settimanale «Tempo» dedica un lungo articolo al riassunto dell'intero "caso", spalmato su due pagine e accompagnato da ben sette foto di scena corredate da una breve descrizione dell'azione rappresentata, quasi a voler mostrare il film censurato di cui si parla tanto. Lo firma Virgilio Tosi⁶, che introduce la vicenda descrivendo il «sommovimento» provocato nelle acque della cinematografia italiana da una «paroletta sola, piccola ma pericolosa [...]: censura»; prosegue evocando le leggi in vigore e le manovre di corridoio precedenti lo scoppio della «bomba o bombetta dell'ormai famosa lettera», i cui firmatari qui lievitano fino a diventare 42; ne cita i passi in difesa della «produzione cinematografica di carattere realistico»; cita testualmente anche la risposta di Andreotti e illustra le successive reazioni delle diverse parti in causa, tra cui i produttori «i quali, pur non avendo nessun motivo politico di attaccare il Governo, si scagliano con ferocia sulla censura, al grido di "governo ladro!", perché si sentono toccati nel vivo dei loro interessi»; e soprattutto prende le difese del film, «la cui proibizione non è certo l'unico ma [è] comunque il più importante motivo di polemica con l'attuale censura cinematografica» e il cui valore artistico è «ampiamente riconosciuto anche e soprattutto dal censore», il quale peraltro è «uno dei pochi» che hanno visto il film...

Per *Gioventù perduta*, infatti, parallelamente alla censura preventiva praticata nelle sedi deputate, sui giornali viene praticata la recensione preventiva. La esercita persino Guido Aristarco, che in futuro non sarà tenero con Germi, ma in questa occasione, pur di attaccare la censura democristiana, difende il film sul quotidiano «La Provincia» scrivendo:



Gioventù perduta

Se esiste una immoralità del cinema [...] la censura è una immoralità ben più grave; ed è proprio quella censura che oggi avrebbe impedito l'uscita di *Sciùscia*, soltanto perché il capolavoro di De Sica è un "reportage", realistico e artistico, che denuncia i metodi adottati nei carceri minorili, le colpe dei grandi verso i più piccoli, dei genitori verso i figli. Questa stessa censura ha posto il veto, ora, a *Gioventù perduta* [...] che indaga su un altro amaro e dolorante fenomeno del dopoguerra, ed è parsa a qualcuno immorale [...] e comunque da non esportare in quanto "rappresenta lati negativi dell'Italia"⁷.

Ma cosa sta succedendo esattamente? Di sicuro sono già in corso le prove generali di quella che sarà la campagna elettorale più infuocata della storia repubblicana. Qualche mese dopo, il 18 aprile 1948, ci sarebbero state le prime vere elezioni parlamentari e già dal maggio 1947 il clima politico era sensibilmente mutato. Il giorno 13 di quel mese Alcide De Gasperi si era dimesso, ponendo fine al terzo governo di coalizione da lui presieduto e che come i due precedenti aveva visto governare insieme democristiani, comunisti e socialisti; diversamente dal quarto governo De Gasperi, varato il successivo 31 maggio, che apre a nuove alleanze centriste estromettendo comunisti e socialisti.

Tre giorni dopo le dimissioni di De Gasperi, il 16 maggio, l'Assemblea Costituente aveva approvato la legge n. 379 che riconfermava l'istituto della censura secondo le norme previste dal Regio Decreto 3287 del 24 settembre 1923, attraverso l'esercizio di due commissioni, una di primo e una di secondo grado. Ad occuparsene, il quarto governo De Gasperi chiamerà di lì a poco Giulio Andreotti, nominandolo sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo spettacolo.

Infine, ma non da ultimo, l'Ufficio Centrale per la Cinematografia respinge la richiesta di nulla osta per *Gioventù perduta*, presentata dalla Lux Film il 19 novembre 1947. Il fatto ottiene un'enorme risonanza, specie per le ripercussioni che il nuovo andamento rischia di avere sulla produzione nazionale. Di certo è un'esperienza oltremodo difficoltosa anche per il giovane Andreotti, se il 22 gennaio 1948 annota nel suo diario – accanto a riflessioni sulla situazione delle industrie italiane, i problemi del mondo agricolo, il dibattito sull'IRI e l'incontro triangolare con francesi e inglesi – questa breve frase: «Ho invitato il regista Pietro Germi ad assistere alla seduta d'appello della censura cinematografica sul film *Gioventù perduta*. Con qualche lieve taglio: nulla osta. Un compito per me ancora nuovo e difficilissimo»⁸.

Difficilissimo, per noi oggi, è ricostruire com'è andata veramente. I documenti rinvenuti sono ancora pochi. Ma in parte sufficienti per sfatare alcune leggende e formulare qualche ipotesi indiziaria. Proprio a partire da quel maggio 1947.

2. Su fondo nero illuminato da bagliori d'acqua torbida⁹ risucchiata in un gorgo, i titoli di testa di *Gioventù perduta* riportano, nell'ordine, i nomi dei seguenti sceneggiatori: Mario Monicelli, Antonio Pietrangeli, Enzo Provenzale, Leopoldo Trieste, Bruno Valeri, Pietro Germi. Eppure, per questo film di sceneggiature ne furono scritte più d'una e alla prima parteciparono solo Monicelli, Trieste e Germi. Nelle due stesure rinvenute finora (almeno una terza, intermedia, manca all'appello) il soggetto è attribuito a Pietro Germi; ma sulla copertina della prima stesura¹⁰, scritto a mano con un lapis blu, campeggia il titolo *A sangue freddo*, chiuso tra due parentesi aggiunte in un secondo tempo a matita e seguito dal titolo *Gioventù perduta*, anch'esso aggiunto a matita. Inoltre, benché l'ossatura narrativa sia simile, fra queste due stesure spiccano differenze significative, oltre ad alcuni nomi diversi: nella prima il locale notturno si chiama Apollo, anziché Orfeo; il cognome del protagonista è Marchesini, anziché Manfredi; quello di Maria è Barengi, anziché Rivano; Marcello Mariani si iscrive all'università spacciandosi per Marcello Serra; e la prima vittima si chiama Marco, anziché sor Giuseppe.

Le varianti di maggior rilievo si trovano all'inizio e alla fine. La prima rapina, anziché in un bar, si svolge nella bottega di un antiquario. Il finale, invece, si dipana in una lunga sparatoria per le vie del centro di Roma, descrivendo in dettaglio la fuga del protagonista tra vicolo dei Cappuccini e Trinità dei Monti, fino a che il giovane cade ucciso in piazza di Spagna. All'inizio come alla fine, inoltre, affiora un preciso afflato spirituale: nella bottega dell'antiquario si trova un quadro che raffigura «l'immagine di una Vergine cogli occhi rapiti al cielo» e quando arriva inatteso un passante, accende la luce e viene freddato; subito dopo «colui che ha sparato, l'uomo dall'impermeabile bianco, è ora vicino al grande quadro

della Vergine», con il viso in ombra; nel finale, invece, Luisa si avvicina a Stefano morente, che la confonde con Maria e ne vede il volto in sovrimpressione. Inoltre, nella breve sequenza conclusiva, Marcello osserva oltre la finestra il rientro in casa di Luisa, che siede alla tavola apparecchiata, porta alla bocca un cucchiaino di minestra tenuta in caldo dalla madre e, dopo aver guardato il posto vuoto del fratello, scoppia in lacrime chinando il capo sul tavolo. Viene anche descritta una scena ambientata in una gioielleria, dove Stefano acquista l'accendisigari su cui fa incidere le iniziali, ma anche il bracciale che donerà a Stella; una scena ambientata in una merceria dove Luisa e Marcello vanno a caccia del bottone perduto; una ai bastioni di San Lorenzo, dove i complici di Stefano osservano alcuni muratori al lavoro. È infine diversa la successione tra alcune sequenze. E viene fatto un interessante uso narrativo di un vecchio giornale, su cui torneremo.

Più importanti, tuttavia, appaiono le differenze nel tono usato per descrivere gli ambienti, in particolare gli uffici della polizia. Quello dove si svolge l'interrogatorio dell'antiquario (che nel film ha un corrispettivo nell'interrogatorio del barista, effettuato però sul luogo della rapina) è descritto come «una stanza arredata in modo quasi miserabile. Sudiciume e disordine ovunque»; quando il commissario prende una penna, subito la butta con stizza perché non scrive, chiede al maresciallo «un altro pennino», ma costui gli risponde: «E dove lo prendo? Manca tutto, qua dentro! E poi pretendono che facciamo i miracoli!»; e più avanti, quando Marcello entra in questura, l'ingresso è definito «sudicio», la scala «angusta», il corridoio «sordido» e «malamente illuminato». Anche l'ufficio del commissario è descritto come «polveroso e ingombro di tavoli sgangherati e di sedie coperte da scartafacci [...] illuminato da una candela posta su una scrivania» perché la lampadina è fulminata (unico particolare conservato nel film). Mentre quello di Marcello è descritto come «un vecchio piccolo buco polveroso pieno di scartoffie». Spicca, insomma, la descrizione di una polizia stracciona, priva di mezzi e di speranza. In questa prima stesura è inoltre maggiormente accentuata la povertà che affligge la famiglia protagonista, un tempo benestante. E in università, quando gli studenti premono per iscriversi chiedendo come mai non venga aperto qualche altro sportello, uno di essi esclama: «Li ha requisiti il Commissariato Alloggi!». Anche il padre di Stefano è più duro: anziché donare al figlio 200 lire, gli fa capire che dovrebbe mettersi a lavorare. E il commissario, dopo il mancato furto all'università, al rettore che difende gli studenti poiché «appartengono tutti a famiglie per bene» replica deciso: «Sono proprio i figli di famiglie per bene quelli che ci danno più da fare oggi giorno. Lei si fa delle illusioni!» (nel film, anziché con il rettore, parla con un segretario che si limita a difendere il personale). Persino Stefano è più duro: uccide Maria sparandole alla schiena, offende il padre e le donne suscitando imbarazzo, dai suoi compagni è più temuto che ammirato... Domina insomma un maggior pessimismo di fondo, oltre a un simbolismo più esplicito che verrà in parte ridimensionato.

Certo, non mancano intuizioni felici comuni anche a questa prima stesura. La cura nell'evitare che si veda subito il volto del capobanda, per sollecitare l'attesa del pubblico come nel miglior cinema di genere hollywoodiano. Il motivo dei fiammiferi (le frasi: «Tieni la scatola», «No, tanto la perdo», ripetute più volte, sono evidenziate con un tratto di matita rossa lungo il margine destro). E un particolare importante presente anche nel film: quando Marcello si iscrive all'università, consegna i documenti a Maria che li legge a voce alta, informandoci che è nato a Genova.

Nella prima stesura, tuttavia, il legame tra fratello e sorella è meno articolato, mentre Stefano e Stella sono già amanti (fra l'altro, quando Marcello la spinge a tradire, Stella non vorrebbe perché immischiare l'amore «è una sporca faccenda», ottenendo se non altro l'approvazione di Marcello, già innamorato di Luisa). Soprattutto, nella prima stesura non viene chiarito che quando Marcello va all'università per iscriversi si imbatte in Luisa perché la sta seguendo; diversamente dal film, dove lo vediamo chiaramente seguire la ragazza intenta a scendere uno scalone, nonché rientrare in ufficio ed estrarre dalla tasca la foto di Luisa, che depone a fianco di un fascicolo sulla scrivania, sulla cui copertina si legge: «Questura di Roma. Rapina "Bar". Studenti? Matricola».

Questa prima stesura non è datata, ma sappiamo con certezza che è precedente al maggio 1947 grazie a un biglietto dattiloscritto di Antonio Pietrangeli, che entra in azione proprio allora¹¹. Vi si legge, infatti, che il 22 maggio 1947 riceve dalla Lux il primo anticipo per la revisione della sceneggiatura di un film già chiamato *Gioventù perduta* (i successivi compensi sono datati 30 maggio, 9 e 14 giugno,

4 luglio, per un totale di 100.000 lire). La legge sulla censura era stata approvata una settimana prima. È possibile che nella sua risposta alla lettera di protesta Andreotti si riferisca a questa prima fase di scrittura quando ricorda il «consiglio preventivo di non produrre un film dato dagli uffici alla Lux in questi ultimi tempi». È in ogni caso assai probabile che nel maggio 1947, quando la prima stesura della sceneggiatura era già stata completata dai soli Monicelli, Trieste e Germi, il clima politico mutato abbia indotto la Lux a una (ulteriore) verifica preventiva e perciò a ingaggiare nuovi sceneggiatori, fra cui Pietrangeli, per una revisione dello script. Quest'ultimo, peraltro, viene migliorato, oltre che epurato del tono disfattista nella descrizione della polizia (la reputazione nazionale in generale e l'immagine di istituzioni come la polizia in particolare erano specialmente attenzionate) e della lunga sparatoria finale tra i vicoli del centro e in piazza di Spagna. Dopo di che la Lux, a sceneggiatura revisionata (entro l'estate) e a riprese concluse (in autunno), il 19 novembre 1947 presenta all'Ufficio Centrale per la Cinematografia regolare richiesta di nulla osta, che però viene respinta¹².

A sorpresa, date le apposite trattative intercorse¹³. E neppure subito: infatti, il 21 novembre la Commissione di primo grado approva la pellicola «a condizione che venga soppressa la battuta in cui si prevede la fine della Società borghese da parte del professore di Università, al termine della lezione di statistica». È vero che il verbale prosegue precisando che il rappresentante del Ministero dell'Interno si dissocia perché contrario alla divulgazione di dati statistici sull'aumento della criminalità, forse non veri e comunque inopportuni. Ma in un appunto per il sottosegretario datato 22 novembre, il presidente della Commissione Annibale Scicluna annota:

Si tratta di un buon film italiano, che si propone di riprodurre il dramma di quei giovani che, travolti dal crudo clima della guerra, sono stati incapaci di darsi un senso morale e di trovare uno scopo costruttivo alla vita. Il soggetto risulta artisticamente realizzato. Veramente notevole la regia e la interpretazione. La Commissione ha ritenuto di attenuare l'assunto realistico del lavoro, proponendo la eliminazione di qualche battuta. Con tali modifiche si ritiene che il film possa essere ammesso alla programmazione in pubblico.

Tra le modifiche in questione, in un altro appunto lo stesso Scicluna include anche la soppressione del «commento del funzionario di P.S. quando questi chiede di essere dispensato dalle indagini e precisamente dalla battuta nella quale si fa il raffronto tra la criminalità di tempi più remoti e quella dei tempi attuali: dalla battuta in cui si parla dei 9/10 dei casi ecc... sino alla "dentiera della madre"». Una frase ritenuta forse sconveniente per l'implicita insinuazione sull'inefficienza della polizia rispetto ai tempi del fascismo. Una frase, tuttavia, che ritroviamo nel film¹⁴, forse a dimostrazione di un dissenso interno che va ben oltre la soppressione di qualche parola e che sfocia nel verdetto di bocciatura della Commissione di secondo grado.

Vergato il 5 dicembre dal presidente Andreotti e sottoscritto dai commissari Vincenzo Calvino, Francesco Bilancia e Beniamino Leoni (in seguito a ripetuti telegrammi di sollecito della Lux, che lamentava gravi danni economici causati dal ritardo del visto, evidentemente dato per scontato), tale verdetto contiene parole simili a quelle che una decina di giorni dopo lo stesso Andreotti userà nel suo articolo su «Il Popolo». Vi si legge, infatti, che «riesaminato d'ufficio il film» si «ritiene che esso costituisca – sia pure senza volontà degli autori – una vera e propria scuola di reati, tanto più pericolosa in quanto efficacemente si riannoda alla psicologia ed al costume dell'attuale traviato periodo post-bellico». Pertanto non è concesso il visto di programmazione, né di esportazione.

È in seguito a questo verdetto, particolarmente grave per la casa di produzione, che il 9 dicembre viene inviata ai giornali la celebre lettera. Lo stesso giorno in cui viene pubblicata, il 10 dicembre, la Lux scrive all'Ufficio Centrale per la Cinematografia affinché il parere espresso su *Gioventù perduta* «venga sottoposto alla Commissione di Appello, avvertendo che ha provveduto a modificare le battute del Professore d'Università». Perciò qualche giornalista ben informato fa riferimento sia al vaglio della Commissione d'Appello, sia alla lezione di statistica.

Alla seduta della Commissione d'Appello partecipa anche Germi e, di nuovo a sorpresa, il 18 gennaio *Gioventù perduta* ottiene il nulla osta, a condizione:

Di sostituire la seguente frase della lezione del professore di statistica: «...Non v'è chi non comprenda il tremendo monito di queste cifre. È lo sfacelo di una società. Una società che ci ha generati, e di cui, forse, giungeremo a vedere la fine», con la frase: «Sono le basi della società che vengono così minate. Ed è tempo che le forze del bene – i singoli, la famiglia, lo Stato – si risvegliano e lottino per la salvezza comune».

Oggi è difficile stabilire quanto abbiano contato, in proporzione, la fragorosa campagna di stampa e le silenti manovre di corridoio, coordinate almeno in parte. O quanto abbia contato anche un'altra lettera, scritta dal solo Germi ad Andreotti, per protestare contro un verdetto ritenuto anch'esso sommaramente ingiusto, nonché per illustrare la "moralità" del suo film e la funzione positiva svolta dal personaggio del giovane poliziotto (quello nato a Genova)¹⁵. Il solo dato certo è il talento di Andreotti per il suo compito «nuovo e difficilissimo», grazie a cui comprende che se non basta sopprimere una frase, la si può sostituire attraverso il doppiaggio, aggiungendo così quei valori positivi utili a bilanciare i messaggi negativi da scongiurare. In *Gioventù perduta* la frase infine pronunciata dal professore di statistica, appositamente ridoppiato¹⁶, non potrebbe essere più andreottiana (e più vicina nelle intenzioni a quella di lì a poco aggiunta, sempre da Andreotti, all'inizio di *Germania anno zero* di Roberto Rossellini). Una frase di speranza.

Peraltro, grazie alla frase incriminata sappiamo con certezza che è esistita (almeno) una stesura intermedia della sceneggiatura. Infatti, nella prima stesura la lezione del professore si conclude con le parole: «...Non v'è chi non comprenda il tremendo monito di queste cifre. È lo sfacelo di una società»; mentre la frase indicata come da sostituire, evidentemente contenuta nella sceneggiatura riscritta tra maggio e luglio e utilizzata per le riprese, è la seguente: «...Non v'è chi non comprenda il tremendo monito di queste cifre. È lo sfacelo di una società. *Una società che ci ha generati, e di cui, forse, giungeremo a vedere la fine*» (corsivo mio). Una frase assente in tutte le copie dello script successivo alla prima stesura reperite finora¹⁷, che di fatto è una sorta di sceneggiatura desunta, verosimilmente approntata per l'ottenimento del nulla osta poiché corrisponde al film, con tanto di inquadrature numerate, indicazioni dei movimenti macchina e del commento musicale di Carlo Rustichelli.

Questa frase, inoltre, non è l'unica a essere sostituita. Il 5 febbraio 1948 (prima che *Gioventù perduta* esca nelle sale), la Lux scrive al proprio Ufficio Copie e Ristampe per chiedere di tagliare una battuta di Marcello (già presente nella prima stesura e assente nello script finale) e di sostituire la frase rivolta a Marcello da Luisa: «Lei ha una doppia vita» (pronunciata durante le riprese, come si evince dal labiale) con la frase: «Lei sa troppe cose». Mentre l'8 e il 9 marzo – quando il film è già in programmazione al Metropolitan di Roma – vengono decisi un taglio alla scena del bosco e uno a una scena ambientata all'Orfeo. «D'accordo con il regista»¹⁸.

Trattative e modifiche, insomma, si protraggono fino all'ultimo, con il sostanziale accordo di Germi. Che non manca certo di far ricorso alla sua combattiva indignazione, ma si interessa soprattutto d'altro.

3. Fra gli argomenti adoperati sia nella lettera di protesta dei registi e intellettuali dello spettacolo, sia dalla stampa che interviene in difesa di *Gioventù perduta*, colpisce anzitutto l'equazione tra antifascismo e (neo)realismo, l'annessione indiscussa di ogni buon film al cinema (neo)realista e la convinzione che la censura voglia colpire proprio quel cinema, di cui Andreotti incarna il nemico per eccellenza. Se la rinascita del cinema italiano ha saputo addirittura capovolgere «l'opinione pubblica in nostro favore» è merito di «quell'aria di sincerità» che «spira» nei film non ancora chiamati neorealisti, ma già capaci di essere i «nostri migliori ambasciatori»; un'aria che nasce da un'«irrefrenabile reazione» a vent'anni di censura fascista, il cui ritorno rischia di chiudere «porte e finestre alla fresca aria della realtà». Persino Scicluna, nel citato appunto per il sottosegretario, scrive che per ammettere *Gioventù perduta* alla programmazione basta attenuarne «l'assunto realistico». Forse deriva anche da qui la vulgata secondo cui la censura avrebbe voluto colpire la rappresentazione troppo realistica, in particolare della violenza, di un film che denuncia le colpe del fascismo¹⁹.

Naturalmente le cose sono più complesse – anche in materia di Andreotti e neorealismo – e a disturbare fu invece soprattutto l'equazione tra delinquenza e borghesia; un'equazione inedita e destabilizzante, specie in un paese abituato a individuare le cause principali della criminalità nella povertà



Gioventù perduta

dei ceti popolari. Diversamente da *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada, infatti, dove già Carla Del Poggio interpreta la sorella del bandito in questione sullo sfondo dello stesso tormentato dopoguerra, *Gioventù perduta* sembra voler illustrare lo sviluppo di una delinquenza giovanile di estrazione colta e borghese. Qui il giovane “perduto” non è spinto dal bisogno, bensì dal desiderio di denaro; non fugge la fame, bensì vuole sottrarsi alla mortificazione del razionamento postbellico; non lotta per il necessario, ruba per procurarsi il superfluo. Non a caso il film verrà considerato il capostipite di uno specifico filone transnazionale, che con *I vinti* (1953) di Michelangelo Antonioni e *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, 1955) di Nicholas Ray segnerà gli anni ‘50²⁰. Da qui il timore dell’effetto emulazione (che forse ci fu, se a riferirne è persino Ennio Flaiano)²¹ e soprattutto lo stupore di Andreotti, che non si spiega come mai produttore e regista non abbiano considerato l’influenza negativa che una tale “scuola di delitto” (o “di reati”) organizzata da giovani *studenti* avrebbe potuto esercitare. In quest’ottica, è evidente che non basta sopprimere qualche frase per evitare che nel già rovente clima pre-elettorale un film come *Gioventù perduta* sia usato per insinuare, come fa Cesarini su «L’Unità», che in un futuro davvero non lontano – il 18 aprile 1948 è alle porte – la borghesia, moralmente corrotta, non potrà più governare il paese.

Quanto al “giovane regista genovese”, assimilato al neorealismo d’ufficio per i suoi film “belli e antifascisti” e catapultato nel mezzo di un dibattito in gran parte pretestuoso, a quel tempo è un cinefilo vorace che guarda soprattutto al cinema hollywoodiano, da poco tornato nelle sale italiane; un cinema di cui la critica del tempo nota subito l’influenza, commentando le affinità con il genere poliziesco (ovvero noir) e le somiglianze tra Jacques Sernas e Alan Ladd; fra gli altri, Pietro Bianchi definisce Sernas un «Alan Ladd europeizzato» e paragona Diana Borghese, anziché a Veronica Lake, a «una Lauren Bacall un po’ meno sofisticata»²². Ma respira ugualmente la “fresca aria della realtà”, quella del suo tempo, qui restituita attraverso la cronaca a cui si ispira il soggetto²³; e questo basta alla stessa critica per inserirlo nella corrente (neo)realista. Perché è vero che *Gioventù perduta* racconta “una storia tipica del dopoguerra”, intrecciata fra l’altro a una riflessione sulle colpe dei padri, se non del fascismo. Qualcuno in proposito cita addirittura il “caso Maria Laffi”²⁴, evocato assieme ad altri proprio dal professore universitario durante la lezione di statistica. Quel professore, del resto, è un padre simile a quello di *Germania anno zero*²⁵: debole, sconfitto, conscio delle proprie colpe, tra cui, forse, quella di aver aderito al giuramento di fedeltà al fascismo introdotto per i docenti universitari nell’agosto 1931. Non a caso, così come a Stefano si contrappone Marcello, al professor Manfredi si contrappone il commissario interpretato da Nando Bruno, una figura paterna energica e positiva (sua è la frase rivolta a Marcello: «E ricorda che per noi la guerra non è ancora finita»). Perfino Stefano è già un poco anche un Edmund cresciuto. E se Stella si atteggia a Veronica Lake (o a Lauren Bacall), tradisce come Maria Michi, *alias* Marina in *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, semplicemente perché ubbidisce a uno stereotipo di genere di cui si serve anche il neorealismo.

Nel modo di raccontare questa tipica storia del dopoguerra, però, *Gioventù perduta* riecheggia davvero altri modelli. *Scarface* (*Scarface - Lo sfregiato*, 1932) di Howard Hawks, secondo alcuni²⁶, anche se forse Germi non lo vide in tempo e poté solo sentirne parlare, perché bloccato dalla censura fino al settembre 1947. E molto probabilmente Alfred Hitchcock, in particolare *Shadow of a Doubt* (*L’ombra del dubbio*, 1945). Ne condivide l’ambientazione borghese, di cruciale importanza. La composizione della famiglia protagonista: padre, madre casalinga, due figli piccoli, una figlia adulta e un figlio maggiore, che in Hitchcock ha il corrispettivo nello zio Charlie. L’abitazione e il suo ruolo cardine di luogo narrativo: una casa a due piani con giardino in una zona residenziale, circondata da viali alberati che i personaggi percorrono impegnati in conversazioni sempre importanti, quanto lo sono quelle consumate a tavola, quando la famiglia si riunisce. È in questo contesto che si inserisce un poliziotto in incognito, incaricato di indagare su un componente della famiglia (il figlio maggiore, lo zio) a cui la figlia adulta è legata da un sentimento molto forte; ma si innamora della ragazza, usata per ottenere prove contro la sua preda. Il conflitto esplode quando la giovane scopre d’esser stata ingannata e nel contempo inizia a sospettare del fratello (dello zio). Alla reazione di lui (che ama il suo lavoro, ma ora lo odia o vorrebbe lasciarlo) corrisponde quella di lei, che nella prima stesura della sceneggiatura è ancor più simile a quanto accade ne *L’ombra del dubbio*: rabbia, disperazione, accorata richiesta di non arrestare il fratello (lo zio), perché sarebbe la fine della sua famiglia, lo farebbe partire...

Rivelatrice in proposito è una scena descritta proprio nella prima stesura della sceneggiatura, poi scartata. Uno dei fratellini chiede a Luisa di aggiustargli il berretto fatto con un foglio di giornale, ma è troppo sgualcito e occorre un altro foglio, perciò il bimbo estrae una pagina da un vecchio quotidiano e la porge alla sorella, che aprendola legge: «Rapina all'università. [...] Uno dei rapinatori, che indossava un impermeabile bianco, ferito al braccio destro». In preda a un'angoscia improvvisa, la giovane cerca ovunque finché nascosto in una cassapanca trova l'impermeabile bianco del fratello, con la manica destra lacerata e bruciata. Una scena che fa il paio con ciò che accade ne *L'ombra del dubbio*, dove zio Charlie legge sul giornale una notizia che lo riguarda, si adombra e subito propone ai nipotini di fare una casa di carta, strappando una pagina che poi fa sparire, insospettendo la nipote; quando se ne ricorderà, la ragazza correrà a cercare quel giornale in biblioteca e scoprirà che la pagina strappata conteneva un articolo sul misterioso assassino di vedove facoltose, una delle quali aveva un nome le cui iniziali sono incise nell'anello ricevuto in dono dallo zio²⁷.

È in ogni caso evidente che in *Gioventù perduta* le dinamiche psicologiche scaturiscono dalla trama e poggiano su una distribuzione del sapere decisamente hitchcockiana. Lo spettatore, infatti, è sempre più informato dei personaggi, i quali peraltro – come lamenta molta critica del tempo – sono fin troppo modellati su rigide logiche di genere, a dispetto di un ribaltamento della simbologia tradizionale che vorrebbe il cattivo Stefano un personaggio scuro, mentre non solo è biondissimo, ma è sempre vestito di chiaro, anche quando uccide Maria (che indossa un abito nero, identico a quello indossato nel finale dalla protagonista de *L'ombra del dubbio*). Maria che senza occhiali non ci vede, ma in presenza di Stefano se li toglie; infatti *non vede* chi è Stefano veramente, proprio come Lina, altra celebre eroina hitchcockiana interpretata da Joan Fontaine in *Suspicion (Il sospetto, 1941)*. Stefano invece ci vede benissimo ed è all'origine di numerose soggettive, hitchcockiane anch'esse. Esempio, fra tutte, quella in cui verso il finale, dall'alto della sua stanza, vede giù in strada un poliziotto che lo sta piantonando, perciò lo raggiunge e freddamente lo urta, per smascherarlo, farsi seguire e poi riuscire a pedinarlo; esattamente come zio Charlie all'inizio de *L'ombra del dubbio*. Non per caso, il film doveva chiamarsi *A sangue freddo*: un titolo a cui la produzione deve probabilmente rinunciare perché già attribuito all'edizione italiana del poliziesco *Johnny O'Clock* (1947) di Robert Rossen.

Anche la sequenza che contiene la frase incriminata dalla censura rappresenta un importante snodo narrativo. È una sequenza breve, a struttura circolare, ambientata nell'aula dove si svolge la lezione di statistica: inizia e termina quando Stefano arriva e si allontana. È inoltre costruita secondo il modo dell'alternanza, catalizzato da tre poli. Il professore, che elenca i dati sulla criminalità giovanile borghese nei periodi successivi alla fine di una guerra, da cui deduce che tra i circa duecento studenti presenti in aula almeno uno è un delinquente. Stefano, che è quel delinquente e spicca tra i compagni per il suo elegante abbigliamento chiaro fin dal momento in cui lo vediamo arrivare, a lezione già iniziata. Maria, intenta a seguire la lezione finché è raggiunta da un biglietto di Stefano, che la distrae e ne cattura l'attenzione. Il professore, però, viene letteralmente relegato sullo sfondo: a eccezione di quando lo vediamo in mezza figura mentre scrive i dati sulla lavagna, è inquadrato di schiena o in profondità di campo, distante e dall'alto. Ciò che conta davvero è l'azione orchestrata da Stefano. Ed è, a tutti gli effetti, un'azione di disturbo, perché il giovane disturba i compagni dapprima chiedendo un foglio su cui scrivere il messaggio per Maria; poi chiedendo di farglielo avere all'altro capo dell'aula, attraverso le file dei banchi; infine, quando il biglietto è stato recapitato, sorridendo alla ragazza e salutandola con la mano. A questo punto anche lo spettatore si è distratto; non ha ascoltato le parole del professore, bensì ha seguito le mosse di Stefano, molto più importanti per l'avanzamento dell'intreccio; il giovane, infatti, ha raggiunto Maria per invitarla a seguirlo e convincerla a non consegnare alla polizia l'accendisigari con le sue iniziali, trovato per caso dalla ragazza sul luogo del delitto. Maria legge in soggettiva il biglietto di Stefano proprio quando il professore elenca gravi fatti di cronaca, senza ascoltare quella voce che ora per lei – e per lo spettatore – è solo un suono fuori campo. In campo resta la trama poliziesca, il dettaglio del biglietto che satura lo schermo.

Nella dialettica tra figura e sfondo che attraversa questa sequenza, insomma, la storia (la trama) prevale sulla cronaca. Come nel resto del film, segnato fin dai titoli di testa dai bagliori d'acqua torbida della sapiente fotografia di Carlo Montuori, capace di infondere coloriture *noir* anche alla "fresca aria della realtà" e di trasformare in asfalto i sampietrini dei vicoli di Roma²⁸.

Anche se la censura non se ne accorge e a conclusione del “caso” *Gioventù perduta* – quando il film ottiene il nulla osta e di lì a poco anche un buon successo di pubblico, favorito all’enorme pubblicità procurata dalla prolungata proibizione – l’Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio dirama un comunicato in cui dichiara che la «Commissione, nel dare parere favorevole alla proiezione, ha inteso tra l’altro di fugare ogni preoccupazione circa un temuto indirizzo di preconcetta avversione alle caratteristiche di spontaneità ricercate attualmente da notevole parte della produzione italiana»²⁹. Quale spontaneità sia riscontrabile in quella luce (in quel buio) sarà materia per la critica a venire. Per ora, il regista dall’indole ribelle ha vinto un’altra battaglia anche grazie al ricorso all’esercizio dello sdegno. Il suo, ma non solo.

1. Conservata presso l’Archivio storico della Scuola Nazionale di Cinema e pubblicata in Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini & Castoldi, Milano, 1997; e in Orio Caldiron, *Pietro Germi, la frontiera e la legge*, Bulzoni, Roma, 2004.

2. Le firme in calce alla lettera nell’edizione romana de «L’Unità» sono: «Camerini, Blasetti, Soldati, De Sica, Mattoli, Lattuada, Germi, Castellani, Rossellini, Alessandrini, Zampa, Visconti, Guarini, Francisci, Comencini, Chiarini, De Robertis, Barbaro, Ferroni, Bianchi, Gambino, Campogalliani, Marcellini, Ballerini, Antonioni, Morelli, Fellini, Pinelli, Pozzetti [Tozzetti nell’edizione piemontese], Cottafavi, Vassallo, Benedetti, Bologna, Fasano, Eletto, De Santis». Il numero complessivo dei firmatari varia a seconda delle edizioni (nell’edizione piemontese de «L’Unità», per esempio, mancano i nomi di Morelli e Fellini) e dei resoconti riportati dalla stampa. Si noti la compresenza delle «firme più svariate: da Visconti ad Alessandrini, da Rossellini a Ballerini, da Fellini a Mattoli. Impegnati e disimpegnati, resistenti e repubblicani, epuratori ed epurati, cattolici e comunisti», Callisto Cosulich, *Neorealismo e associazionismo 1944-1953: cronaca di dieci anni*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975, p. 92.

3. L’edizione piemontese de «L’Unità» del 10 dicembre 1947 titola invece: *Protesta dei registi italiani. Contro la censura del governo nero*; varia anche la presentazione redazionale, che qui fa esplicito riferimento alla «censura che il governo di De Gasperi impone alla cinematografia» e vengono evocate «museruole democristiane».

4. Intitolato *Se tornassero i fascisti*, vi fa riferimento anche Giulio Andreotti rispondendo alla lettera di protesta (cfr. *infra*). Quando il film di Germi otterrà il nulla osta, «L’Unità» del 23 gennaio 1948 pubblicherà sulla prima pagina della cronaca di Roma il trafiletto *Il film “Gioventù perduta” autorizzato dal Minculpop* (preceduto dal cate-naccio: *Ci voleva la protesta dei 40 registi*), auspicando che lo stesso possa accadere anche a *La Marsigliese* e al «documentario edito a cura del PCI *Se tornassero i fascisti*».

5. Cfr. Umberto Barbaro, *La guerra dell’oppio dell’on. Andreotti*, «L’Unità», 21 dicembre 1947 (ripubblicato con il titolo *Le gonnelle nere e la censura di Andreotti* nell’edizione piemontese del 30 dicembre 1947); o ancora Id., *I boy-scouts contro la verità*, «L’Unità», 15 gennaio 1948.

6. Cfr. Virgilio Tosi, *Gioventù perduta - Questo è il film proibito dalla censura*, «Tempo», 1, 3-9 gennaio 1948 (preceduto dal catenaccio: *Apparirà o no sugli schermi italiani il film di Pietro Germi, che costituisce uno dei più spietati documenti sulla generazione che ha perduto se stessa nel disordine del dopoguerra?*).

7. Guido Aristarco, *Gioventù perduta*, “Rassegna cinematografica. Considerazioni sulla censura”, «La Provincia», 1° febbraio 1948.

8. Giulio Andreotti, *1948. L’anno dello scampato pericolo*, Rizzoli, Milano, 2005, p. 24.

9. La frase «(titoli di testa sovrapposti su immagini di acqua torbida)» compare sulla prima pagina della stesura finale della sceneggiatura, conservata presso la Cristaldi Film.

10. Le copertine sono in realtà due: una per il primo e una per il secondo tempo; su entrambe si trova l’aggiunta a matita descritta qui. Anche questa prima stesura è conservata presso la Cristaldi Film e solo le pagine del secondo tempo sono numerate; per questo motivo – e per ragioni di spazio – le citazioni dei passi contenute in questo paragrafo non rimandano a numeri di pagina.

11. Conservato nella cartella 19B 3 dell’Archivio Pietrangeli (Centro Cinema Città di Cesena). Si tratta di un resoconto steso da Pietrangeli sul denaro ricevuto dalla Lux Film per la revisione della sceneggiatura.

12. Per la documentazione citata si veda il fascicolo 3377 del 18 gennaio 1948 (*Gioventù perduta*), oggi conservato presso il Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, Direzione Generale per il Cinema, e la pagina web <sturzo.it/sottos/revisione.html>.

13. Lo ricorda anche Tosi (*Gioventù perduta - Questo è il film proibito dalla censura*, cit.), che riferisce erroneamente di un parere favorevole espresso in primo e in secondo grado (mentre fu favorevole solo la Commissione di primo grado), ma scrive anche di un'ufficiale autorizzazione preventiva assicurata alla Lux dagli uffici ministeriali.

14. In realtà non possiamo sapere se la frase sia del tutto identica, perché Scicluna non la cita integralmente; sappiamo però che le parti qui trascritte si trovano nello script finale e nel film.

15. Così Ennio Flaiano, *Il nostro dolore sullo schermo*, «Bis», 2, 23 marzo 1948, p. 14, secondo cui «di tutto ciò che è stato scritto su *Gioventù perduta* niente supera per arguzia e buon senso quanto ne scrisse lo stesso autore, Pietro Germi, in una "lettera aperta" all'on. Andreotti. In questa lettera Germi sosteneva a ragione la moralità del suo film: indicava nel giovane poliziotto l'unico personaggio simpatico (ed è vero); sottolineava l'orrore per il delitto che suscitano i delitti commessi nel film dai suoi giovani personaggi (ed anche questo è vero); e concludeva affermando che il suo film, per quel manifesto rispetto della legge e dei buoni costumi che propagandava, poteva benissimo intitolarsi *Viva Scelba!*».

16. Non possiamo escludere che sia stata rigirata l'intera inquadratura: è l'ultima della sequenza (qui analizzata più avanti) e mostra l'anfiteatro dall'alto, al centro il corpo chiaro di Stefano che emerge, alzandosi, dalla massa scura degli studenti, mentre il professore pronuncia la frase andreottiana in profondità di campo. Di fianco a Stefano, però, c'è un giovane vestito di scuro (pochi istanti prima c'era invece una giovane vestita di chiaro). Errori di ricordo come questi sono frequenti nel film, ma qui il giovane vestito di scuro (che certo avrebbe dovuto esserci anche in precedenza) è funzionale all'effetto cromatico voluto.

17. Tutte le copie di questa stesura conservate presso la Cristaldi Film sono identiche, tranne per alcune aggiunte e cancellature a mano presenti in una di esse.

18. Lettere trascritte in Alberto Farassino (a cura di), *Lux Film*, XIX Rassegna Internazionale Retrospettiva-Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, Il Castoro, Roma-Milano, 2000; la frase citata è a p. 146.

19. Al contrario, la celebre frase: «Libro e moschetto bandito perfetto», pronunciata nel film, è addirittura ritenuta efficace da Piero Gadda Conti su «Il Popolo», 10 marzo 1948. Nella prima stesura della sceneggiatura, inoltre, i riferimenti al fascismo sono meno frequenti: durante la lezione universitaria, per esempio, il professore cita solo il flagello della guerra, mentre nel film cita anche la dittatura.

20. Cfr. almeno Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze, 2004.

21. Cfr. Flaiano, *Il nostro dolore sullo schermo*, cit. Si vedano anche «La Voce Repubblicana», 13 marzo 1948, e «Nuova Gazzetta del popolo», 7 aprile 1948.

22. Pietro Bianchi, *Gioventù perduta*, «L'Illustrazione Italiana», 12, 21 marzo 1948; cfr. anche «L'Italia», 60, 10 marzo 1948; e Berg., *Gioventù perduta*, «L'Umanità», 10 marzo 1948. Si noti che Diana Borghese è doppiata da Tina Lattanzi.

23. Cfr. Adriano Aprà, Massimo Armenzoni, Patrizia Pistagnesi (a cura di), *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, Pratiche editrice, Parma, 1989.

24. Cfr. Tullio Ciciarelli, *Gioventù perduta - un film che ricorderemo*, «Il Lavoro Nuovo», 26 febbraio 1948.

25. Per un accostamento a *Germania anno zero* cfr. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit.

26. Cfr. Piero Gadda Conti, *Gioventù perduta*, «Il Popolo», 10 marzo 1948.

27. Una curiosità: ne *L'ombra del dubbio*, prima di addormentarsi, la sorellina della protagonista recita le preghiere e chiede protezione – oltre che per i familiari – anche per Veronica Lake.

28. Nella prima stesura della sceneggiatura i vicoli del centro sono descritti con precisione maniacale e concentrati nella zona di locali e teatri non lontana da largo Tritone – dove Germi aveva abitato – trasformata a sua volta in teatro della sparatoria finale, tra via Sistina e via Zucchelli, via di Capo le Case e via Crispi, via due Macelli e via Gregoriana. Germi aveva abitato anche nel quartiere San Giovanni (dove si incontrano Luisa e Marcello), non lontano dalla sede del Centro Sperimentale di Cinematografia di allora.

29. Pubblicato da vari giornali, lo riporta anche «L'Unità» del 23 gennaio 1948 nel trafiletto *Il film "Gioventù perduta" autorizzato dal Minculpop*.