

Prove di regia: “Rose scarlatte” dalla scena allo schermo

DAVID BRUNI

All’inizio del 1940, quando l’Italia sta quasi per fare il proprio ingresso nel Secondo conflitto mondiale, Vittorio De Sica è impegnato sul set di *Rose scarlatte* non solo nelle vesti – per lui abituali – di attore ma anche in quelle inconsuete di regista. È la prima volta che ciò accade; perciò ad affiancarlo vi è Giuseppe Amato, pur se con funzioni limitate alla ‘realizzazione tecnica’ del film. Un breve contributo d’epoca, apparso a firma anonima sul quindicinale “Cinema”, offre una testimonianza vivida e puntuale dell’esordio registico di De Sica, individuando con immediatezza alcuni atteggiamenti destinati a riproporsi nella sua futura filmografia: la discrezione e la sobrietà nei modi, la misura e l’equilibrio nella gestione di se stesso come attore e, soprattutto, il talento indiscutibile nella direzione degli altri interpreti, in questa specifica circostanza davvero ridotti all’osso sul piano quantitativo¹. Da allora in poi, al di là delle reazioni a caldo manifestate da parte della stampa specializzata (e non), quasi nessuno si è occupato in maniera accurata di *Rose scarlatte* che pure riveste non pochi motivi d’interesse².

Innanzitutto, perché è la versione cinematografica di *Due dozzine di rose scarlatte* di Aldo De Benedetti, la commedia brillante italiana più popolare degli anni Trenta che, tradotta in un numero davvero consistente di lingue, rimane una tra le più rappresentate nel mondo, perlomeno in quel periodo. In secondo luogo, perché *Rose scarlatte* appare un esempio significativo per quel ricco filone di film di origine teatrale che danno vita a una formula produttiva destinata a essere frequentemente riproposta. Tale formula si basa sull’adattamento per lo schermo degli ingredienti alla base del successo già sperimentato sul palcoscenico, alimentando così un fenomeno intermediale reso possibile grazie all’apporto fondamentale assicurato da alcune figure chiave, tra le quali vi sono certamente De Benedetti e De Sica. In terzo luogo, perché permette di far luce su alcune dinamiche e fenomeni

predominanti nel nostro cinema sonoro sotto il fascismo, a cominciare dal ruolo decisivo svolto nella genesi dei film dagli sceneggiatori. Addirittura, De Benedetti – autore anche del copione cinematografico di *Rose scarlatte* – assume spesso una veste simile a quella del *producer* di stampo hollywoodiano, abilissimo com'è nel far fruttare il proprio fiuto imprenditoriale mediando tra considerazioni professionali e interessi di ordine finanziario³.

Infine, perché – lo si è anticipato – *Rose scarlatte* costituisce l'esordio di De Sica, presentato come “il regista dei sottovoce e dei ‘pianissimo’”⁴ ma in realtà capace di lasciare impresse le tracce della sua presenza già nell'opera prima, e non solo in virtù delle caratteristiche individuate dal contributo d'epoca citato poco fa. Del resto, *Rose scarlatte* appare interessante anche perché, al pari di numerose altre commedie, restituisce un'immagine in movimento della società italiana, alle prese con l'acquisizione di stili di vita e modelli comportamentali inediti. Tuttavia, l'efficacia del film in tale direzione è parzialmente ridimensionata dal periodo intercorso tra il momento in cui la pièce doveva essere adattata per lo schermo (1936) e la sua concreta realizzazione, avvenuta quattro anni dopo, quando l'Italia è ormai sprofondata in piena autarchia ed è pronta a entrare in guerra a fianco dell'alleato tedesco.

La commedia di Aldo De Benedetti

La vicenda di *Rose scarlatte* comincia circa un lustro prima, a metà degli anni Trenta, quando De Benedetti – forse il più raffinato tra gli autori drammatici di repertorio leggero attivo in Italia – lavora alla stesura di *Due dozzine di rose scarlatte*, che costituisce un autentico distillato della sua produzione teatrale, un testo fondato su un nucleo di temi e soluzioni ricorrenti nel repertorio debenedettiano. Il successo della commedia, ultimata solo a ridosso della sua prima rappresentazione, che ha luogo a Roma l'11 marzo 1936 presso il teatro Argentina, ad opera della compagnia De Sica-Rissone-Melnati, è subitaneo e clamoroso ed è dovuto soprattutto alla maestria con cui De Benedetti sa modulare con estremo equilibrio il frizzante gioco dialogico tra i personaggi, mossi sul piano drammaturgico da fragilissimi fili⁵.

Come noto, la commedia si svolge quasi interamente in un unico ambiente, il salotto-studio borghese della famiglia Verani, costituita dall'ingegnere Alberto e da sua moglie Marina, in procinto di partire da sola per Cortina d'Ampezzo. La attende una breve vacanza primaverile, motivata dalla volontà di praticare sport invernali ma in realtà sostenuta dal desiderio di sperimentare una condizione lontana dalla opprimente quotidianità, come lei stessa confessa all'avvocato Tommaso, amico del marito e suo ammiratore discretissimo⁶. L'esigenza espressa da Marina è condivisa dallo sposo, pronto ad approfittare di un equivoco per trasformarsi nel corteggiatore della bellissima contessa Arduini, la quale crede di ordinare due dozzine di rose scarlatte, da lei predilette, a un fioraio ma – in virtù di un equivoco telefonico – è ad Alberto che indirizza la sua richiesta floreale. E allora l'ingegnere manifesta i suoi intenti in maniera analoga a come Marina aveva fatto appena prima scegliendo come interlocutore Tommaso, che dunque diventa il destinatario/testimone del desiderio di fuga di entrambi i coniugi⁷.

Al primo equivoco ne segue subito un altro, gravido di conseguenze: il mazzo di rose viene consegnato a casa Verani ma, prima che Alberto lo affidi a Tommaso perché questi lo recapiti alla contessa, finisce tra le mani di Marina, la quale pensa che i fiori e il biglietto amoroso di accompagnamento siano destinati a lei. Da allora, ogni giorno Alberto continua a inviare – con l'aiuto di Tommaso – due dozzine di rose scarlatte alla moglie fingendosi uno spasimante appassionato, col risultato che Marina, dopo aver rinunciato a partire per Cortina, si innamora perdutamente dell'ignoto corteggiatore firmatosi "Mistero", perché – come l'ingegnere aveva in precedenza spiegato all'amico – "ogni donna per quanto onesta e fedele ha nella sua fedeltà qualche incrinatura... qualche... come dire... qualche piccolo margine di desiderio disoccupato... [Mistero] è l'amore!... L'amore come la donna se lo immagina... come lo vede... come lo sogna... È l'ideale!"⁸ In breve tempo la distanza fra gli sposi diviene abissale fino quasi al punto di spingerli alla separazione perché per la moglie Alberto rappresenta ormai la mediocre realtà. La riconciliazione finale tra i due è facilitata anche dal comportamento assunto da Tommaso che goffamente cerca di approfittare della situazione confessando a Marina che

Mistero è proprio lui, col risultato di dissipare il fascino insito per la donna nel fantasma d'amore e di scaricare "l'elettricità che si andava accumulando nella dinamica di coppia", fino ad assumere la funzione di "doppio parodico del protagonista"⁹.

Tuttavia, l'*happy end* – coerente con le convenzioni ricorrenti nel filone cosiddetto comico-sentimentale – cancella solo in parte il potenziale devastante insito nel conflitto tra desiderio liberatorio e norme imposte dal patto matrimoniale. La rassicurante sublimazione conclusiva non fa dimenticare la presenza di un forte impulso alla trasgressione sperimentato solo virtualmente, a differenza di quanto avviene nelle cosiddette 'commedie del rimatrimonio' statunitensi, in cui la crisi sfocia in una separazione materiale della coppia prima della ricomposizione conseguente alla loro frattura¹⁰. La voragine aperta nell'esistenza ordinata e apparentemente felice dei giovani coniugi viene ricomposta e gli accenti quasi pirandelliani assunti dalla vicenda si colorano di un'atmosfera lieve. Secondo una prassi abituale all'epoca, il testo di *Due dozzine di rose scarlatte* viene immediatamente pubblicato da "Il dramma", il "quindicinale di commedie di grande successo, diretto da Lucio Ridenti", autentica cassa di risonanza e veicolo di popolarità per numerose pièce italiane e anche straniere¹¹.

Una formula produttiva: il film di origine teatrale e il ruolo degli sceneggiatori

Trascorrono ancora pochi mesi e, presumibilmente verso la fine dell'estate, Aldo De Benedetti si attiva per vendere i diritti della sua pièce, che sta mietendo un successo senza precedenti, nel tentativo di trarre un profitto immediato dal suo adattamento cinematografico. Questo atteggiamento è divenuto per lui prassi corrente in quegli anni, durante i quali gli accade spesso di assumere i panni di mediatore fra le esigenze del produttore 'capitalista', gli impegni degli attori e il proprio tornaconto personale. Così, il commediografo si accorda col potente e ricco commendator Angelo Rizzoli e gli cede i diritti di riduzione cinematografica al prezzo di 42.500 lire, di cui 30.000 subito corrisposte, con l'impegno di saldare le restanti 12.500 alla consegna della sceneggiatura. Non solo: l'accordo contempla anche

un compenso di “L. 25.000 per ogni versione in lingua straniera eseguita da lui o da altri con esclusione dell’Inghilterra e dell’America di cui – scrive De Benedetti – mi sono riservato la proprietà e la libertà di libera trattazione”¹². Ma Rizzoli, probabilmente distratto da altri impegni e da incombenze differenti, pur avendo versato un compenso significativo, non provvede poi a sottoscrivere un regolare accordo con De Benedetti che perciò è in ansia, consapevole del mancato vantaggio conseguente all’adattamento della commedia per lo schermo. E così il drammaturgo romano si muove autonomamente, a dimostrazione dello status di cui allora godeva, sia in Italia che all’estero. Il 26 aprile 1937 riesce a farsi sottoscrivere dalla Emperor Film un contratto relativo all’acquisto del soggetto di *Due dozzine di rose scarlatte*, ma naturalmente solo a patto che non si concretizzino gli impegni assunti in precedenza.

La lettera-contratto preparata dalla Emperor Film stabilisce condizioni molto simili a quelle discusse con Rizzoli ma prevede per De Benedetti un compenso più elevato per la stesura della sceneggiatura (20.000 lire) e lascia alla casa di produzione la facoltà di affiancargli “un tecnico di fiducia della Società stessa”¹³. Tuttavia, pochi giorni dopo il Direttore generale della Emperor scrive a De Benedetti prendendo atto che il progetto non è realizzabile: “mi è spiaciuto – scrive – di non aver potuto questa volta cinematizzare un Suo lavoro: ma non mancherà altra occasione”¹⁴. Neppure i contatti con l’estero sortiscono i frutti auspicati: in particolare quelli con il Sig. V. Badal, interessato a un’eventuale edizione in lingua tedesca. La risposta della casa di produzione è interlocutoria e merita di essere riportata soprattutto per la motivazione addotta nel giustificare le proprie resistenze: “la trama ci sembra molto interessante, ma non sufficiente per colmare quella di un film. Bisognerebbe piuttosto trovare l’opportunità di rafforzare sensibilmente le situazioni comiche, forse trovare nuove situazioni, che dovranno essere connesse col tema principale”¹⁵. Alla fine del 1937 De Benedetti prende direttamente contatti con Angelo Rizzoli, a cui si rivolge comunicandogli di aver

firmato il contratto per la rappresentazione della commedia in Francia, Inghilterra e Germania con l’opzione per i diritti cinematografici a condizione che le eventuali edizioni del film in lingua francese,

inglese e tedesca non possano essere iniziate prima del 31 dicembre 1938. Resta naturalmente impregiudicato il Suo pieno e illimitato diritto di vendere e noleggiare in tutto il mondo l'edizione in lingua italiana del film¹⁶.

Tuttavia, proprio questa che è la più popolare commedia di De Benedetti deve attendere ancora oltre un anno perché finalmente si concretizzino gli accordi indispensabili alla sua riduzione cinematografica. È un lasso di tempo – questo – abnorme se consideriamo i pochi mesi intercorsi tra la prima rappresentazione teatrale e la versione cinematografica delle altre commedie debenedettiane (con l'eccezione di *30 secondi d'amore*, diretto nel 1936 da Mario Bonnard, che prima esce in sala e poi approda sul palcoscenico). Dunque, il 15 febbraio 1939 la Era Film indirizza a De Benedetti una raccomandata per informarlo che il “Gr. Uff. Rizzoli ha trasferito a questa Società – di cui è il Consigliere Delegato – il possesso dei suoi diritti”¹⁷ e allega una scrittura privata con la quale si ripropongono i termini dell'accordo già stipulato circa due anni e mezzo prima. I rapporti tra Era Film e De Benedetti proseguono per alcuni mesi, punteggiati da lievi incomprensioni e contrattempi ma a emergere di tanto in tanto vi sono alcuni dettagli interessanti; come quando, il 14 giugno 1939, De Benedetti assicura di essere pronto a mettersi immediatamente al lavoro nel tentativo di consegnare la sceneggiatura entro la fine di luglio ma aggiunge: “Vi sarei grato se poteste indicarmi i nomi degli eventuali interpreti, in modo che io possa eseguire il mio lavoro cercando di far aderire le parti principali alle possibilità e particolarità degli attori che dovranno interpretarlo”¹⁸.

La stesura della sceneggiatura per la versione cinematografica di *Due dozzine di rose scarlatte* si intreccia con altre forme di collaborazione assicurate da De Benedetti alla stessa casa di produzione che, infatti, concede una proroga in virtù del “tempo da Voi impiegato per la stesura dei dialoghi del nostro film *Assenza Ingiustificata*” (1939, diretto da Max Neufeld)¹⁹, titolo di punta per quella filmografia identificata con i cosiddetti ‘telefoni bianchi’.

Nel frattempo, l'incarico della ERA per accompagnare De Benedetti nella stesura del copione è il dott. Libero Solaroli, intellettuale finissimo e protagonista del nostro cinema fin dai tempi della sua collabora-

zione al periodico blasettiano “cinematografo”. Ma il rapporto decisamente cordiale tra i due, conoscenti di vecchia data, non è sufficiente per impedire qualche lieve incidente di percorso come quando la ERA rivolge un richiamo all’ordine sui tempi di elaborazione avvertendo De Benedetti che, in caso di mancata consegna entro il 20 settembre, “saremo costretti a rinviare l’inizio della riprese del film ed a commettere [*sic*, commissionare?] ad altri sceneggiatori il lavoro in parola ritenendoVi, naturalmente, responsabile di tutti i relativi danni”²⁰.

De Benedetti incassa il rimprovero e rassicura ma al contempo contrattacca chiedendo un ritocco da apportare al suo onorario per la sceneggiatura concordato ormai tre anni prima e che è “notevolmente inferiore al compenso che attualmente percepisco per tali lavori”²¹. Finalmente, a settembre il commediografo consegna la sceneggiatura ultimata. La ERA ringrazia e prega De Benedetti di volersi “cortesemente intendere con il Comm. Giuseppe Amato per eventuali modifiche e riduzioni alla sceneggiatura da Voi predisposta”²² e sembra disposta a ritoccare il suo compenso per la stesura del copione cinematografico. Pochi giorni dopo giunge la replica di De Benedetti, che assicura di essersi “già accordato col Comm. Giuseppe Amato in merito alle modifiche e riduzioni che sono state già da me apportate alla sceneggiatura in accordo anche col Comm. De Sica” e ribadisce di rimanere in attesa di un’integrazione al suo compenso, anche considerando “il fatto che non è stata necessaria la collaborazione di un altro sceneggiatore da Voi preventivato”²³. Dunque, la ripartizione dei ruoli è chiara e nettamente definita: De Benedetti è l’unico sceneggiatore, De Sica il regista coadiuvato da Amato, corresponsabile della direzione, almeno ufficialmente per quanto riguarda gli aspetti tecnici.

La sceneggiatura

La sceneggiatura del film, dattiloscritta, reca sulla copertina il titolo che è ancora lo stesso della commedia e il nome del suo unico autore; ed è costituita da 261 pagine scandite in 300 inquadrature, disposte su due colonne con la descrizione del visivo a sinistra e i dialoghi a destra. Per ciascuna inquadratura, numerata in successione, sono previste indicazioni davvero molto puntuali, volte a individuare non

solo l'ampiezza della porzione di spazio visibile ma anche eventuali movimenti di macchina da presa (panoramiche e soprattutto carrelli), oltre ad alcuni segni di interpunzione. A fronte di una tale accuratezza, dovuta forse anche alle competenze acquisite da De Benedetti dirigendo tre film durante il periodo muto, colpisce l'assenza di una segmentazione in scene o in sequenze.

Il passaggio dalla pièce al copione cinematografico non fa registrare particolari novità, anche se De Benedetti deve essersi certamente chiesto come rimpolpare una vicenda esile, governata da quei fili fragilissimi così abilmente orchestrati nella pièce ma col rischio di apparire insufficienti per sostenere il racconto filmico. E così, nonostante i personaggi fondamentali rimangano tre (i coniugi Verani e Tommaso con l'aggiunta della domestica Rosina) come nella commedia, rispetto a questa compaiono, pur se in una posizione defilata, Clara (l'amica di Marina e sua confidente), la contessa Arduini, e pochi altri individui, tutti relegati nel ruolo di comparse (il taxista, le commesse dei negozi di fiori). Inoltre, la vicenda si svolge in esterni autentici solo nelle due inquadrature riprese in campo lungo al Foro Romano sotto l'Arco di Settimio Severo, nei pressi del quale staziona Tommaso, inviato lì da Alberto nella vana attesa di Marina.

In realtà, rispetto alla commedia, l'innovazione principale riguarda la sequenza centrale nel film, l'unica che comporti l'impiego di comparse e l'allestimento specifico di un set spazioso²⁴. Siamo nel parco della villa Kempner, dove ha luogo un ricevimento notturno organizzato per raccogliere fondi da destinare ai poveri. Al centro della scena si muove una danzatrice che esegue la cosiddetta *Danza del cigno* con la musica di Camille Saint-Saëns (tratta da *Le Carnaval des Animaux*). Alcuni invitati, tra i quali vi è anche Marina, qui accompagnata da Tommaso, si presentano in maschera. Proprio adesso Alberto, protetto da un domino nero che ne travisa il volto e ne modifica la voce, si avvicina alla moglie nei panni di Mistero e, baciandole la mano, le dà appuntamento all'indomani al Foro Romano. Ma questa, che è l'unica infrazione di rilievo rispetto alla commedia, in realtà è una sorta di autocitazione da parte di De Benedetti, il quale trae ispirazione da una sua precedente commedia, *L'amore stanco*, andata per la prima volta in scena a Milano, al teatro Manzoni, il 15 maggio 1918 con la

compagnia di Irma Gramatica, ed è accomunata a *Due dozzine di rose scarlatte* da evidenti affinità sul piano tematico. Per il resto, le novità si riducono quasi solo a una gag senza eccessive pretese: quando Tommaso sta per ordinare in un negozio di fiori il suo consueto mazzo di rose scarlatte, sorpreso da Clara che è sopraggiunta nel frattempo, deve ripiegare su due dozzine di piante grasse, portandosele poi via con sé in taxi.

Il film e la regia di De Sica

Non è chiaro come mai De Sica, avendo la possibilità di gestire senza alcun affanno la sua brillante carriera di attore, ricca di soddisfazioni, decida di cimentarsi nella regia. L'ipotesi più accreditata è che, stanco dei ruoli sempre più stereotipati offertigli, cimentandosi nella regia abbia voluto imprimere una svolta alle dinamiche prevalenti del nostro cinema, che stava vivendo un momento di evidente involuzione sul piano espressivo. Comunque sia, nel tratto iniziale della sua filmografia di regista, egli sceglie di farsi accompagnare costantemente da De Benedetti, collaboratore principale o comunque supervisore alla sceneggiatura dei primi quattro film da lui diretti²⁵. Insomma, nel momento di calarsi in panni per lui del tutto inediti, De Sica sceglie un tutore d'eccezione, considerando sia le garanzie offerte dal nome di De Benedetti sia, e soprattutto, il legame instaurato tra i due in quegli anni, durante i quali l'attore era stato il coprotagonista sul palcoscenico di commedie scritte dal drammaturgo.

Al momento di approdare sul set, la sceneggiatura di De Benedetti si rivela una guida solida a cui il duo De Sica e Amato decide di affidarsi ad ampie mani e senza compiere alcuna infrazione significativa. Una trovata non prevista in sceneggiatura riguarda il momento in cui il film gioca con efficace *sense of humour* con le attese dello spettatore, coincidenti con la preoccupazione di Marina che teme di dover piangere la morte di Mistero, ucciso – lei pensa – in duello dal marito. Così in un paio di inquadrature consecutive fortemente angolate dal basso compaiono due schiere di tre uomini (tra i quali vi sono Tommaso e al suo fianco Alberto), tutti in redingote e abito scuro. Tuttavia, il ribaltamento delle aspettative create è dovuto al fatto che

questi individui non sono i protagonisti di un duello con i relativi padrini bensì i partecipanti al funerale che si celebra dopo la morte per tifo di un giovane uomo, a cui si è rivelata fatale l'ingestione di alcune ostriche.

Le altre modifiche adottate nel film rispetto al copione sono davvero di portata minima. Paradossalmente, una delle più evidenti riguarda proprio il titolo che, con l'elisione della sua prima parte, diventa *Rose scarlatte*. È un dettaglio, in verità, ma si tratta di un dettaglio eloquente, spia della volontà di mettere tra parentesi il nome di De Benedetti, non accreditato nei titoli di testa né come autore della commedia né come sceneggiatore, perché nel frattempo è stata promulgata la legislazione razziale che colpisce duramente i diritti degli italiani di origine ebraica. A farne le spese è anche lo sceneggiatore la cui famiglia materna è di ramo israelitico, benché i produttori e i registi continuano a rivolgersi a lui perché ne apprezzano l'affidabilità nell'adempiere alle funzioni di soggetto e sceneggiatore²⁶. Per il resto, le modifiche sono davvero esigue, se non fosse per la diversa logica in termini di *découpage* adottata in alcune sequenze che differiscono pur se in modo lieve dalle indicazioni contenute in sede di sceneggiatura, assicurando al film un andamento lievemente più mosso e dinamico.

Un aspetto innovativo riguarda la recitazione, che naturalmente non poteva essere prevista nel copione cinematografico, e soprattutto la prova fornita da Umberto Melnati nella parte di Tommaso. La sua esibita miopia, non corretta da un paio di occhiali per motivi di ordine estetico, è una caratteristica presente nella commedia ma non nella sceneggiatura e diventa – insieme a una serie di altre sfumature sul piano comportamentale – un dato essenziale nella delineazione del personaggio dell'avvocato. E così, come osserva Antonella Ottai, “al triangolo della passione si sostituisce il triangolo comico e l'oggetto del desiderio diventa l'oggetto del riso: non c'è modo più crudele per giustificare il desiderio stesso”²⁷.

Ecco: è proprio la direzione degli attori – e in particolare quella di Melnati – a costituire uno dei punti di forza di *Rose scarlatte* e la tentazione irresistibile è naturalmente quella di cogliere in questa peculiarità un effetto tangibile della regia di De Sica, capace di influenzare con

la sua contagiosa comunicativa tutti gli interpreti, a maggior ragione Melnati, vista la solidità del legame professionale esistente tra i due, per numerosi anni – e fin dai tempi di *Za Bum n. 8* – impegnati sul palcoscenico l'uno a fianco dell'altro. Tuttavia, la mano di De Sica sembra farsi sentire anche considerando un'altra peculiarità del film che, se ci affidiamo ai titoli di testa, parrebbe invece riconducibile alle competenze di Giuseppe Amato. Infatti, per movimentare l'andamento di una vicenda, non solo esile sul piano drammaturgico ma anche assai statica, la soluzione ricorrente è quella di avvicinarsi ai personaggi, o di allontanarsi da questi ricorrendo a numerosi movimenti di macchina da presa e in modo particolare puntando sul carrello, stilema che rappresenta la cifra ricorrente del film sul piano tecnico-linguistico. Ebbene, nella combinazione armoniosa della dinamica tra filmico e profilmico si colgono gli indizi di quella vocazione quasi diabolica da parte di De Sica nel far interagire le due modalità di movimento conferendo ai suoi film un'impressione stupefacente di naturalezza e un estremo equilibrio che sono solo in apparenza immediati e naturali, ma che in realtà sono frutto di un accurato lavoro. Per cui pare tutt'altro che da accantonare l'ipotesi secondo cui l'apporto di De Sica alla regia si sarebbe spinto oltre la direzione degli attori²⁸. Ma vi è un ulteriore aspetto del film che colpisce, dovuto al ritardo con cui – per motivazioni del tutto contingenti – la riduzione cinematografica della pièce viene realizzata rispetto alla sua prima rappresentazione sul palcoscenico e ai contatti subito avviati da De Benedetti con i produttori. Perché nel frattempo, tra la primavera/estate 1936 e l'inizio del 1939 – quando finalmente il drammaturgo romano riceve l'incarico di ricavare una sceneggiatura dalla commedia – la situazione è radicalmente cambiata e certo non solo quella che concerne le dinamiche predominanti nell'industria cinematografica. Dopo la nascita dell'Impero e la decisione di schierarsi a fianco dell'esercito franchista nella guerra civile di Spagna, e dopo l'accordo scellerato stretto con la Germania hitleriana (Asse Roma-Berlino), i vertici del governo fascista intervengono sulla vita culturale con una brusca accelerazione totalitaria: l'istituzione del Ministero della Cultura Popolare nel 1937 ne è un esempio tangibile. La svolta autarchica investe anche il nostro

cinema, chiamato a moltiplicare i film realizzati impegnandosi in uno sforzo che inizialmente appare sostenibile grazie alla fondazione dei più moderni studi cinematografici europei, inaugurati a Cinecittà da Mussolini in persona il 28 aprile 1937, ma che poi in realtà si rivela improbo come effetto della cosiddetta legge sul Monopolio, in conseguenza della quale la distribuzione dei film hollywoodiani di maggior richiamo si riduce drasticamente fino pressoché ad azzerarsi. Proprio a partire da questo momento l'atmosfera che si respira nel cinema italiano muta repentinamente. Insomma, è come se in molti nostri film, realizzati a ritmo sempre più frenetico, si percepisse questa nuova atmosfera politica. In particolare, sono proprio le commedie – nella loro adesione al vissuto quotidiano – ad aver smarrito la capacità di raccontare con verve e brillantezza il cammino faticoso della società italiana verso l'acquisizione di stili di vita e di modelli comportamentali moderni, pur se guidata da un regime liberticida e autoritario²⁹. Del resto, anche in *Rose scarlatte* sfila un piccolo campionario di oggetti, luoghi, situazioni divenute familiari al nostro cinema: il salone elegante di casa Verani arredato dall'architetto e scenografo Gastone Medin con la consueta eleganza e corredato di un'immensa scala; gli oggetti di gusto modernista e aggiornati al design più avanzato; la ricercatezza delle *mise* di Marina che si muove autonomamente conducendo l'automobile, oltretutto in compagnia dell'amica Clara seduta al suo fianco; la diffusione di stili di vita (gli sport invernali e lo sci a Cortina d'Ampezzo) e di ambienti (il parco della villa con tanto di festa/ricettimento in maschera) alla moda. Ma adesso la vivacità che albergava fino a poco prima nelle nostre commedie si è dissolta. Dunque, la sensazione che si prova di fronte alle inquadrature di *Rose scarlatte* è quella di assistere alla messinscena di un'epoca vicina sul piano cronologico ma ormai definitivamente tramontata, spazzata via dalle scelte del regime, precipitato in una condizione di assoluta autarchia. Ciononostante, quello di De Sica, "il regista dei sottovoce e dei 'pianissimo'" non è certo un esordio in sordina, come invece ipotizzava l'anonimo autore del contributo d'epoca dedicato a *Rose scarlatte* e già citato all'inizio del presente saggio³⁰.

¹ *De Sica regista*, “Cinema”, vs, a. v, n. 87, 10 febbraio 1940, p. 83. “[Il film] sarà finito senza che una volta De Sica abbia alzato la voce [...]. De Sica si alza leggero dal divano, va nel campo d’azione, si sostituisce agli attori mostrando loro come debbono muoversi e atteggiarsi, mormorando appena le loro battute [...]. Si guarda bene dallo strafare, dal voler apparire ad ogni quadro in primo piano: il regista De Sica considera l’attore De Sica un elemento del film, disciplinato ed attento”. Sulla figura divistica e lo stile di recitazioni desichiani si veda A. Masecchia, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Torino, Kaplan, 2012.

² A parziale rettifica di quanto appena affermato nel testo, vi sono contributi che dedicano alcune osservazioni a *Rose scarlatte*, tra i quali segnaliamo – a titolo meramente esemplificativo – i due seguenti: C. Cosulich, *Gli esordi: avanti adagio, con prudenza*, in L. Micciché (a cura di), *De Sica. Autore, regista, attore*, Venezia, Marsilio, 1992, in particolare le pp. 20-22 e V. Zagarrio, *La maturazione di De Sica*, in E.G. Laura (con la collaborazione di A. Baldi), *Storia del cinema italiano 1940/1944*, vol. VI, Venezia, Marsilio–Edizioni di Bianco e Nero, 2010, in particolare le pp. 164-165. È opportuno precisare che allo stato attuale *Rose scarlatte* è visionabile solo nelle versioni doppiate in francese e in spagnolo (rispettivamente *Roses escarlates* e *Rosas escarlatas*).

³ Sul ruolo svolto dagli sceneggiatori nella storia del cinema italiano si rinvia ai seguenti contributi: *Lora del writer-producer. Interventi e interviste*, “Script”, n.s., a. XII, n. 35-36, Roma, Dino Audino, 2004; M. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006; G. Muscio, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Roma, Dino Audino, 2009; P. Russo (a cura di), *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, “Quaderni del cscir”, n. 10, 2014. Sull’attività di De Benedetti si veda D. Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Roma, Bulzoni, 2011.

⁴ *De Sica regista*, cit.

⁵ In un articolo che può essere considerato l’unica sua vera e propria dichiarazione di poetica, De Benedetti scrive: “Molti mi consigliano di scrivere qualche cosa di più importante. Non sono mai riuscito a capire il significato di questo consiglio. Per me ciò che scrivo è importantissimo anche se i miei personaggi sono mossi da fragilissimi fili. Se quei fili divenissero più forti e tenaci avrei l’impressione che si fossero mutati in catene”. A. De Benedetti, *Scusatemi ma le commedie so scriverle soltanto così*, “Il dramma”, a. XII, n. 247, 1 dicembre 1936, p. 24.

⁶ Queste sono le parole che Marina rivolge a Tommaso nella commedia: “Un po’ di separazione ci vuole ogni tanto!... Fa bene a me e fa bene a lui!... Se non si finisce per venirsi a noia!... Bisogna rompere la monotonia... il tran-tran della vita coniugale!... Bisogna sfuggire... evadere... ecco... è questa la parola di moda!... Evadere!... Una settimana di libertà!... Veder visi nuovi, provare emozioni nuove...”. A. De Benedetti, *Due dozzine di rose scarlatte*, in Id., *Il Teatro. Volume I*, Napoli, Bellini, 1993, p. 193.

⁷ Ecco come Alberto si rivolge a Tommaso: “Sai... bisogna rompere ogni tanto la mo-

notonia della vita solita. Bisogna reagire ogni tanto... respirare aria nuova... evadere... ecco... proprio così... evadere!". Ivi, p. 198.

⁸ Ivi, p. 202.

⁹ Sono alcune delle numerose osservazioni proposte da Antonella Ottai nella sua lettura di *Rose scarlatte* contenute in *Eastern, La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 251. La Ottai individua anche i punti di contatto e gli elementi di divergenza di *Due dozzine di rose scarlatte* rispetto al modello di riferimento costituito da *L'ufficiale della guardia* (1910) di Ferenc Molnár, a testimonianza dei solidi legami esistenti in quei decenni tra il teatro e la letteratura ungheresi e quelle italiane.

¹⁰ A proposito delle differenze tra i due filoni di film (le nostre commedie contrapposte alle 'commedie del rimatrimonio' statunitensi), osserva Elena Mosconi: "A differenza di quelli americani, però, [i nostri film] non contemplano una reale crisi che conduca alla maturazione dei protagonisti e dunque a un cambiamento sostanziale, pertanto l'*happy end* che suggeriscono è tanto consolatorio quanto apparente". E. Mosconi, *La commedia di derivazione teatrale*, in A. Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 174.

¹¹ Anzi, a fianco dell'incipit di *Due dozzine di rose scarlatte*, vi è un trafiletto decisamente di parte che, con toni trionfalistici, celebra il ruolo svolto dal periodico nel contesto – ritenuto idilliaco – rappresentato dal teatro italiano: "Dramma pubblica il meglio del teatro di tutto il mondo [...]. Il teatro italiano è in questo anno XIV, per volontà del Regime Fascista, nel suo periodo di migliore rinnovamento; ha già svoltato con decisione verso la ricostruzione e la parola 'crisi' non esiste più per noi", "Il dramma", a. XII, n. 234, 15 maggio 1936, p. 2. Il testo della pièce di De Benedetti è pubblicato alle pp. 2-24 dello stesso numero.

¹² Lettera di De Benedetti a Comm. Teofilo Mariani, Roma, 26 aprile 1937 (Archivio De Benedetti, da qui in avanti ADB).

¹³ Lettera contratto della Compagnia Generale Produzioni Cinematografiche 'Imperator Film' S.A. Film a Egregio Sig. De Benedetti, via Barnaba Oriani 35, Roma, 26 aprile 1937 (ADB). Quello parzialmente riportato nel testo è il quinto dei sette punti previsti dalla lettera-contratto.

¹⁴ Biglietto della Imperator Film a De Benedetti, Roma, 10 maggio 1937 (ADB).

¹⁵ Lettera (su carta intestata della Badal Filmfabrikation und Filmvertrieb) ad Aldo De Benedetti, Berlino 27 aprile 1937 (ADB).

¹⁶ Lettera di Aldo De Benedetti a Illustre Gr. Uff. Angelo Rizzoli, Piazza Carlo Erba 6 Milano, da Roma 18 dicembre 1937 (ADB).

¹⁷ Raccomandata della Era Film su carta intestata a Egr. Sig. De Benedetti, Roma, 15 febbraio 1939 (ADB).

¹⁸ Lettera di Aldo De Benedetti a Spett. Era Film per raccomandata da Roma, 14 giugno 1939 (ADB).

¹⁹ Lettera della Era Film a De Benedetti, Roma, 21 luglio 1939 (ADB).

²⁰ Raccomandata della Era Film su carta intestata a De Benedetti, Roma, 8 settembre 1939 (ADB).

²¹ Raccomandata di Aldo De Benedetti a Spett. Era Film, Roma, 10 settembre 1939 (ADB).

²² Raccomandata della Era Film su carta intestata a De Benedetti, Roma, 16 novembre 1939 (ADB).

²³ Lettera raccomandata di De Benedetti alla Era Film, via Vittorio Veneto 118, Roma, 21 novembre 1939 (ADB).

²⁴ Tale sequenza occupa nella sceneggiatura le inqq. 149-187, pp. 141-166.

²⁵ Il riferimento è ai primi quattro film diretti da Vittorio De Sica: dopo *Rose scarlatte*, vi sono *Maddalena... zero in condotta* (1940), *Teresa Venerdì* (1941) e *Un garibaldino al convento* (1942). In tutti queste distinte circostanze Aldo De Benedetti non è accreditato nei titoli di testa, anche se – con l’eccezione dell’esordio desichiano – l’apporto del commediografo e sceneggiatore non è predominante, ed è dubbio nel caso dell’ultimo dei film citati.

²⁶ Compulsando le critiche d’epoca si nota come i recensori che citano la fonte teatrale del film omettendone il titolo e soprattutto l’autore prevalgono su quei critici che invece non temono di esplicitare tali riferimenti.

²⁷ A. Ottai, *Scene dagli anni Trenta*, in G. De Santi, M. De Sica (a cura di), *“Lohengrin” di Nunzio Malasomma*, Aprilia (LT), Associazione Amici di Vittorio De Sica, 2000, p. 59.

²⁸ Del resto, in quella che rimane la recensione più acuta sul film, Ennio Flaiano attribuisce a *Rose scarlatte* meriti tutt’altro che secondari: “il pregio raro dell’eleganza [...], la molta misura, l’interpretazione ottima, la comicità delle situazioni mantenuta su un piano discreto, [la] regia minuziosa, pulita, niente affatto timida e in certi punti sapotissima”. Tuttavia, e al contempo, Flaiano osserva: “sono questi i film che occorrono [...] [per risolvere] la quadratura del cerchio del nostro cinema”. Si veda: E. Flaiano, *De Sica regista-attore*, “Cine-Illustrato”, a. XII, n. 18, 1 maggio 1940, poi in Id., *Nuove lettere d’amore al cinema*, a cura di G. Fink, Milano, Rizzoli, 1990, p. 74.

²⁹ Su questo aspetto tipico delle commedie realizzate in Italia durante il cinema sonoro sotto il fascismo si rimanda a D. Bruni, *Commedia degli anni Trenta*, Milano, Il Castoro, 2013, in particolare pp. 39-50.

³⁰ “Un regista in sordina, direbbe qualcuno. Tanto non serve gridare, risponderebbe De Sica”. *De Sica regista*, cit.