



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Dipartimento dei Beni Culturali**

**Corso di Laurea Triennale in Discipline delle arti, della
musica e dello spettacolo**

Tesi di Laurea Triennale

**Carlo Emilio Gadda e Pietro Germi:
dal romanzo al film
Come “Quer pasticciaccio brutto de via
Merulana” è diventato “Un maledetto
imbroglio”**

**Carlo Emilio Gadda and Pietro Germi:
from novel to film
How “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana”
became “Un maledetto imbroglio”**

Relatore

Prof. Alessandro Metlica

*Laureanda: Margherita Giacalone
Matricola: 2071680*

Anno Accademico 2024/2025

Ringraziamenti

Grazie, Mamma, Papà e Laura per avermi insegnato a camminare e per aver costruito i sentieri più sicuri sui quali posso correre spensierata. Grazie per tutto l'Amore che mi date ogni giorno e per aver sempre creduto in me e nelle mie passioni. Siete il mio Regalo più prezioso.

Grazie, Maria Vittoria. Grazie per avermi fatto conoscere l'Arte, il Mare, l'Azzurro e, soprattutto, l'Amore. Grazie per essere stata le mie parole quando non ne avevo, per essere il mio porto sicuro e la mia forza. Grazie per essere in tutti quei segni storti che traccio a matita per sottolineare le frasi più belle nei libri, e per essere al mio fianco nei cinema, nei musei, nelle avventure e in ogni giorno. Sei l'Amore che ho sempre sognato, adesso con un "Ora" in più.

Grazie a lei, Prof. Carrà, per avermi fatta innamorare delle Parole in tutte le loro forme. Custodisco con grande Cura tutti i suoi insegnamenti, tutti i suoi consigli e tutta la Passione che mi ha donato nei tre anni del liceo trascorsi insieme. Grazie per avermi riavvicinata ai libri e alla scrittura, e Grazie per aver creduto in me e nel mio percorso.

Grazie all'Arte Tutta, e in particolare a quelle di Gadda e Germi, la letteratura e il cinema che, ogni giorno, mi permettono di sognare.

Grazie a chi ha condiviso questo percorso con me, e Grazie a chi, anche nel silenzio, ha accompagnato instancabilmente le mie giornate di studio in questi anni.

Indice

Introduzione.....	7
Capitolo 1: Carlo Emilio Gadda	9
1.1 L'Ingegnere scrittore: la vita.....	9
1.1.1 Dalla nascita agli anni della Prima guerra mondiale.....	9
1.1.2 Gli anni '20: la laurea e l'approccio alla scrittura.....	10
1.1.3 Da <i>La cognizione del dolore</i> a <i>Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana</i> ..	11
1.1.4 Gli ultimi anni	12
1.2 <i>Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana: una lunga genesi</i>	13
1.3 Gadda e il cinema	16
1.3.1 <i>Il palazzo degli ori</i>	17
1.3.2 <i>La casa dei ricchi</i>	19
Capitolo 2: Pietro Germi	23
2.1 Una biografia particolare	23
2.1.1 I primi anni: la via del mare	23
2.1.2 Una nuova via di fuga: il cinema	24
2.1.3 L'orgoglio anticonformista	26
2.1.4 L'equilibrio precario: gli ultimi anni.....	26
2.2 Germi regista.....	27
2.2.1 I primi lavori.....	28
2.2.2 Il Neorealismo: una tendenza nata precipitosamente?	29
2.2.3 Lo stile di Pietro Germi	30
2.3 <i>Un maledetto imbroglio</i> (1959)	32
2.3.1 Tematiche principali.....	32
2.3.2 Analisi filmica: caratteristiche tecniche ed estetiche	33
Capitolo 3: <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> e <i>Un maledetto imbroglio</i> a confronto	39
3.1 Carlo Emilio Gadda e Pietro Germi: un rapporto complesso.	39
3.2 Come un <i>pasticciaccio</i> è diventato un <i>imbroglio</i> : scelte, riduzioni e adattamenti registici.....	42
3.2.1 La scelta del giallo: le riflessioni sulla realtà e la <i>detective story</i>	43
3.2.2 La lingua: lo sperimentalismo linguistico contro la chiarezza narrativa.....	44

3.2.3 Il Commissario Ingravallo.....	46
3.3 L'impronta di Gadda: gli echi del <i>Pasticciaccio</i> in <i>Un maledetto imbroglio</i>	48
Conclusioni.....	51
Bibliografia e sitografia	53

Introduzione

Quali sono stati gli esiti dell'incontro tra Carlo Emilio Gadda, uno dei più grandi scrittori italiani del Novecento, e Pietro Germi, uno dei registi che più ha segnato il cinema italiano del secondo dopoguerra? In che modo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è diventato *Un maledetto imbroglio*? Provare a rispondere a questi due quesiti implica, seguendo le tracce di queste due opere, l'avvio di una nuova indagine, parallela a quella condotta dal commissario Ingravallo. Le vite, i caratteri e gli stili di questi due autori si riversano nei rispettivi lavori, e, così facendo, rivelano degli indizi fondamentali per una loro analisi comparata.

Questa tesi si pone l'obiettivo di indagare queste due domande, cercando di capire in che modo un regista come Pietro Germi abbia letto, proiettato e interpretato sul grande schermo, una delle opere letterarie più importanti del Novecento italiano, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda. Per fare questo è necessario ripercorrere le fasi biografiche principali dei due autori, forse più vicine e affini di quanto appaiano in superficie. Allo stesso tempo, inoltre, è fondamentale analizzare criticamente le due opere - un romanzo e un film - che, adottando la struttura del giallo, sembrano sottoporre alla luce disturbante dell'interrogatorio, seppur in modo diverso, qualcosa di molto più complesso di un semplice presunto colpevole: la realtà.

In questo contesto, allora, non appare casuale che, nell'adattamento cinematografico, a vestire i panni del *detective* protagonista del romanzo, il dottor Francesco Ingravallo - personaggio in parte affine allo scrittore che lo ha creato - sia proprio Pietro Germi.

Su Carlo Emilio Gadda e il suo *Pasticciaccio* si è molto scritto e si continua tuttora a riflettere: non mancano articoli, saggi, libri, interviste, foto e video che documentano il lavoro dell'Ingegnere e la forza innovativa delle sue opere, con particolare attenzione proprio al *Pasticciaccio*.

Al contrario, la figura di Pietro Germi risulta oggi parzialmente dimenticata da una parte della critica: in particolare, su *Un maledetto imbroglio* si riscontrano poche informazioni e le fonti disponibili trattano principalmente delle differenze a livello narrativo rispetto al romanzo di Gadda.

Tuttavia, è proprio a partire da queste fonti che questo lavoro intende costruire un'analisi del rapporto tra i due autori e tra le due opere, cercando di sottolineare come questo si sia manifestato proprio nell'adattamento cinematografico.

Il lavoro si organizza in tre capitoli: il primo è dedicato alla figura di Carlo Emilio Gadda, alla sua biografia, alle sue opere, con particolare attenzione a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e ai due soggetti cinematografici da lui redatti per la realizzazione di un film del *Pasticciaccio*, *Il palazzo degli ori* e *La casa dei ricchi*.

Il secondo capitolo, invece, si concentra su Pietro Germi, affrontandone sia gli aspetti biografici, sia il suo ruolo di regista con un'analisi filmica della sua «libera riduzione»¹ del romanzo di Gadda, *Un maledetto imbroglio*.

Il terzo e ultimo capitolo, infine, intende intrecciare i due autori e le rispettive due opere, analizzandone analogie e differenze, con l'obiettivo di avvicinarle e metterle in luce la profonda affinità che emerge proprio attraverso il confronto tra il romanzo e il film.

Questa tesi sceglie, a sua volta, di indossare le forme del giallo seguendo le tracce lasciate da Carlo Emilio Gadda e Pietro Germi nelle loro biografie e nelle loro due opere: questo significa perdersi in parole, intuizioni, immagini, sperimentazioni linguistiche e movimenti di macchina dove nulla è mai davvero ciò che sembra, ma, allo stesso tempo, tutto è profondamente realtà.

Analizzare questi lavori non significa cercare una via d'uscita in un responsabile, ma significa cercare quegli indizi e quelle cause che un colpevole lo hanno generato.

Letteratura e cinema, scrittore e regista, autori e spettatori si aprono a un incontro che, nel tentativo di indagare il reale attraverso sguardi differenti, finisce per svelare le caratteristiche più profonde del *pasticciaccio* e dell'*imbroglio* di ognuno di essi.

¹ *Un maledetto imbroglio*, regia di Pietro Germi, produzione di Giuseppe Amato, 1959, titoli di testa.

1. Carlo Emilio Gadda

1.1 L'Ingegnere scrittore: la vita

Carlo Emilio Gadda, l'Ingegnere scrittore, è uno degli autori che meglio si inserisce nel complesso scenario novecentesco italiano. Nelle sue opere letterarie, lo sguardo, in un primo momento ordinato, razionale, numerico, si scontra con la densa e ingarbugliata realtà, percepita e indagata come un vero e proprio *gnommero*, un gomito dai nodi indistricabili. In questa visione non possono che maturare opere frammentate, inconcluse, continuamente rielaborate e modificate: in particolar modo, però, vi è un romanzo, un giallo, che, proprio in questa realtà, non riesce a trovare un colpevole, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

1.1.1 Dalla nascita agli anni della Prima guerra mondiale

Carlo Emilio Gadda nasce a Milano il 14 novembre 1893, da una famiglia borghese: il padre, Francesco Ippolito, un commerciante di seta, aveva sposato in seconde nozze l'insegnante di francese Adele Lehr, dalla quale aveva avuto tre figli: Carlo Emilio, Clara ed Enrico. Tuttavia, è proprio Francesco Ippolito la causa della rovina della famiglia: infatti, il suo tentativo di avviare un allevamento di bachi da seta fallisce, causando ingenti perdite e debiti economici, i quali gravano sulla famiglia e, in particolar modo, proprio su Carlo Emilio. La morte di Francesco Ippolito sopraggiunge nel 1909: da questo momento, è la madre Adele a occuparsi del mantenimento dei figli, per la vita e per gli studi.

Gadda si diploma a pieni voti al liceo Parini di Milano, nel 1912, decidendo poi di iscriversi alla facoltà di ingegneria industriale ed elettrotecnica presso il Politecnico di Milano. Tuttavia, si tratta, principalmente, di una scelta obbligata dai problemi economici che incombevano sulla famiglia: infatti, la laurea in ingegneria si scontrava con i suoi interessi letterari, ma, d'altra parte, garantiva a Gadda la possibilità di una retribuzione stabile, in modo da saldare i debiti del padre.²

² G. Patrizi, *GADDA, Carlo Emilio*, Dizionario Biografico Degli Italiani – Volume 51, 1998, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-emilio-gadda_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-emilio-gadda_(Dizionario-Biografico)/).

Questa, almeno parziale, stabilità viene interrotta dall'ingresso dell'Italia nella Prima guerra mondiale: Gadda, da convinto interventista, decide di arruolarsi e combattere. Tuttavia, nell'ottobre 1917, Gadda viene fatto prigioniero e deportato prima a Rastatt nel Baden, poi a Celle, nello Hannover. Un giovane Gadda, durante il periodo della prigionia, decide di tenere un diario: quest'opera comprende il periodo di tempo dal 24 agosto 1915 al 31 dicembre 1919. Il diario viene poi pubblicato in volume, con il titolo *Giornale di guerra e di prigionia*, a cura di Alessandro Bonsanti a Firenze, nel 1955. La crisi dolorosa dello scrittore raggiunge il suo apice, però, nel gennaio 1919, proprio nel momento della sua liberazione dalla prigionia: tornato a Milano, Gadda apprende la notizia della morte del fratello Enrico a causa di un incidente aereo. Questa notizia segna profondamente Gadda per tutta la vita, perché, come ricorda lo scrittore nel suo diario: «Enrico, tu non eri mio fratello, ma la parte migliore e più cara di me stesso».³

1.1.2 Gli anni '20: la laurea e l'approccio alla scrittura

A un anno dalla sua liberazione, nel 1920, Gadda consegue la laurea in ingegneria elettrotecnica: questa gli permette, due anni più tardi, di partire per l'Argentina per lavorare presso la *Compañia general de phosphoros*. Solo due anni dopo, però, Gadda è di nuovo a Milano, questa volta per lavorare a un testo, il *Racconto italiano del Novecento*: questo racconto è la prima testimonianza dell'approccio dello scrittore alla forma del romanzo, e nasce proprio dal confronto con una nozione ottocentesca del genere ormai in crisi.

L'insegnamento di matematica e fisica presso il liceo Parini di Milano permette a Gadda di riprendere gli studi universitari, questa volta in filosofia, che concluderà nel 1925, senza però discutere la tesi di laurea dedicata a *La teoria della conoscenza nei "Nouveaux Essais" di G.G. Leibniz*, uno dei filosofi che maggiormente inciderà sulle sue riflessioni estetiche e gnoseologiche.⁴

Dal 1925 al 1931, Gadda è dipendente presso la Società Ammonia Casale di Roma: questo incarico gli permette di viaggiare in Italia e in Europa e di conoscere, soprattutto a Firenze, i letterati e gli artisti che frequentavano i caffè letterari della città. Nel 1928,

³ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 252.

⁴ G. Patrizi, *GADDA, Carlo Emilio*, Dizionario Biografico Degli Italiani – Volume 51, 1998, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-emilio-gadda_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-emilio-gadda_(Dizionario-Biografico)/).

l'autore scrive il saggio filosofico *Meditazione milanese*, pubblicato postumo a cura di Gian Carlo Roscioni, nel 1974. Questo saggio è di fondamentale importanza: infatti, qui Gadda vede la realtà come un sistema complesso di relazioni causali, e l'atto di conoscenza come un processo di deformazione che coinvolge non solo l'oggetto, ma anche lo stesso soggetto conoscitore. Da qui emerge dunque la visione della realtà e dell'uomo, che sarà centrale in tutta l'attività letteraria futura di Gadda.⁵

Nello stesso periodo inizia a collaborare alla rivista *Solaria*, pubblicando diverse prose, tra le quali si ricorda, in particolare, un racconto, *Cinema*, pubblicato nel marzo del '28. Gadda, inoltre, negli anni Trenta del secolo, lavora con numerose riviste, in particolar modo si ricorda la collaborazione con *Letteratura*, che darà alla luce, a episodi, proprio *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

Al 1928 risale il primo romanzo, incompiuto, dell'autore, *La meccanica*: l'opera risulta di fondamentale importanza perché presenta quelle che saranno le caratteristiche principali dei romanzi dell'Ingegnere, in particolar modo la mescolanza linguistica, dal dialetto al gergo tecnico, passando per il linguaggio filosofico. Questa prima prova consente a Gadda di comprendere come sia impossibile, per lui, serrare la sua scrittura in una forma chiusa e tradizionale come quella del romanzo: infatti, preferisce allo scioglimento dell'intreccio i particolari e i giudizi etici, che trovano la loro massima esplicitazione proprio nella deformazione linguistica.⁶

1.1.3 Da *La cognizione del dolore* a *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*

Il 4 aprile 1936 la madre Adele muore: Gadda può, finalmente, vendere la villa dispendiosa in Brianza, acquistata dal padre. Nello stesso periodo inizia a scrivere il romanzo *La cognizione del dolore*: le prime sette sezioni di questo romanzo appaiono a puntate su *Letteratura*, tra il 1938 e il 1941. Nel 1940, Gadda si trasferisce a Firenze dove porta a termine la stesura dei "disegni milanesi" dell'*Adalgisa*, pubblicata nel 1944, anno di un temporaneo soggiorno a Roma: lo stile dell'opera dimostra il raggiungimento della maturità creativa dell'Ingegnere, ormai abilissimo nel plurilinguismo.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

Il secondo dopoguerra vede Gadda impegnato in un'intensa produzione letteraria: in particolar modo, inizia la stesura di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che esce in cinque puntate su *Letteratura*, dal gennaio al novembre 1946, nel 1948 e nel 1949. Nel 1950 Gadda viene assunto dalla Rai: per tre anni è responsabile delle rubriche settimanali d'informazione culturale. Tuttavia, nel 1955, a seguito della proposta di una retribuzione mensile da parte di Garzanti per la revisione del *Pasticciaccio*, decide di lasciare la Rai: questo gli permette di potersi dedicare interamente alla letteratura che, proprio a partire da questo momento, lo coinvolgerà a pieno.

Il volume completo di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* viene terminato nel 1957. La pubblicazione del volume rende celebre il nome di Gadda presso il grande pubblico: l'Ingegnere diventa un vero e proprio caso letterario, in un momento in cui la poetica realista volgeva al tramonto, lasciando spazio alla sperimentazione linguistica. In effetti, lo stesso *Pasticciaccio* è caratterizzato da una lingua composita e particolare: sono almeno quattro i dialetti parlati, molisano, veneto, napoletano e romano; arcaismi e termini filosofici si fanno strada nel gergo della burocrazia; ma, soprattutto, sono i neologismi e le deformazioni linguistiche a dominare sulla pagina.⁷

1.1.4 Gli ultimi anni

Nel 1963, quando il nome di Gadda è ormai celebrato dalla critica e dal pubblico, esce, con la prefazione di Gianfranco Contini, *La cognizione del dolore*, di cui alcuni tratti erano già usciti nella rivista *Letteratura* fra il 1938 e il 1941. Nel 1970, Gadda pubblica la quarta edizione del romanzo, aggiungendo due capitoli destinati a chiarire maggiormente la conclusione della narrazione.

Carlo Emilio Gadda muore a Roma il 21 maggio 1973.

⁷ *Ibidem*.

1.2 *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: una lunga genesi

Chi è certo d'aver ragione a forza, nemmeno dubita di poter aver torto in diritto. Chi si riconosce genio, e faro delle genti, non sospetta d'essere moccolo male moribondo, o quadrupede ciuco.⁸

Il commissario della Squadra Mobile di Polizia, Francesco Ingravallo, conosciuto da tutti come Don Ciccio, è un amico di famiglia della signora Liliana Balducci, della quale è anche segretamente innamorato. Liliana vive al civico 219 di via Merulana, in un palazzo della borghesia romana. Questo palazzo, «er palazzo dell'oro»⁹, diventa presto lo scenario di accadimenti inquietanti: prima, viene derubata la dirimpettaia di Liliana, la Contessa Menegazzi, e, poco tempo dopo, Liliana viene assassinata nel suo appartamento. Le indagini vengono affidate al commissario Ingravallo che, lungo tutto il romanzo, cerca dei collegamenti tra le due vittime e, soprattutto, i due crimini.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana nasce da un vero fatto di cronaca nera: nell'ottobre 1945, il cadavere di una giovane donna viene ritrovato senza vita nel suo appartamento di Roma da un cugino. Le assassine, arrestate poche ore dopo il ritrovamento, sono due sorelle, entrambe beneficate diverse volte dalla vittima. Giorgio Zampa, giornalista e conoscitore dell'Ingegnere, riferisce questa notizia a un Gadda già appassionato di crimini e casi giudiziari, come testimonia la sua *Novella 2.^a*, ispirata a un vero caso di matricidio.¹⁰

La notizia di questo delitto accende in Gadda una nuova ispirazione: la struttura del *Pasticciaccio* inizia a prendere forma già nel 1945, ma viene iscritta in un progetto più ampio, quello di un «volume giallo, di 12 racconti gialli, da pubblicare in due anni nella rivista “Letteratura” (1946 e 1947) di Firenze, e da raccogliere in volume per “Edizioni di Letteratura” = Firenze, 1948».¹¹

⁸ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi, 2023, p. 87.

⁹ *Ivi*, p. 16.

¹⁰ G. Pinotti, *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*, in P. Italia (a cura di), *Gadda*, Roma, Carocci, 2024, p. 159.

¹¹ G. Pinotti (a cura di), *Lettere alla Mondadori (1943-1968)*, in *I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e Studi gaddiani*, 2012, p. 53.

In effetti, la prima redazione del *Pasticciaccio* compare inizialmente in cinque fascicoli per la rivista di Alessandro Bonsanti, *Letteratura*, nel 1946, come una raccolta di racconti gialli. Questo, però, non basta: il racconto giallo si dilata sempre di più, raggiungendo le dimensioni di un vero e proprio romanzo.

Al 1947 risale un primo tentativo di completare l'opera, una "Sceneggiatura per il finale" dove compaiono degli elementi chiave alla risoluzione del caso di via Merulana, tra i quali il nuovo interrogatorio di Ines, gli arresti di Virginia, Assunta, del Retalli e di Diomede¹². Tuttavia, tra il 1947 e il 1949, anni in cui Gadda si dedica alla stesura di molte altre opere, spesso mai portate a termine, il *Pasticciaccio* viene offerto prima ad Alberto Mondadori e, successivamente, a Leo Longanesi, in cambio di anticipi economici, essenziali per Gadda. Questi anticipi vengono incassati dall'Ingegnere che scrive e si dedica molto al *Pasticciaccio* senza, però, concludere il romanzo.¹³

I primi anni Cinquanta sono il momento in cui *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* sembra naufragare. In realtà, per una svolta alla genesi del romanzo bisogna attendere il 1953, anno in cui Gadda conosce una delle personalità più significative, nel bene e nel male, per la sua carriera, Livio Garzanti. Tuttavia, nonostante la pubblicazione di Gadda de *Il sogno del brigadiere*, esordio dell'ottavo capitolo e segnale della ripresa della stesura del romanzo¹⁴, nell'*Apollo errante. Almanacco per il 1954*, a cura di Mario Dell'Arco, anche per tutto il 1954, Garzanti non riceve nulla del seguito del *Pasticciaccio* da Gadda. Il sesto capitolo¹⁵ viene definitivamente alla luce solo il 23 aprile 1955, quasi due anni dopo l'incontro con Garzanti, e vede l'infittirsi dello *gnommero* investigativo, come già era stato anticipato, almeno in parte, dalla "Sceneggiatura per il finale" del 1947.

Nonostante l'abbandono della RAI nel marzo del 1955, il settimo capitolo, attuale ottavo, richiede a Gadda quasi un anno prima della consegna a un Garzanti ormai deluso e infastidito dai ritmi dell'Ingegnere. I rapporti tra i due, in questo periodo, si incrinano drasticamente, tanto da giungere a una rottura tra il luglio e il dicembre dello stesso anno. Nel febbraio 1956, però, si ha una riconciliazione, suggellata da un patto: l'imminente

¹² G. Pinotti, *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*, in P. Italia (a cura di), *Gadda*, cit., p.162.

¹³ *Ivi*, p. 161-162.

¹⁴ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 212-215.

¹⁵ Attuale settimo capitolo, poiché, per ora, la numerazione prosegue quella di *Letteratura*.

consegna del primo volume, di due, del *Pasticciaccio*. Tuttavia, tra i due emergono ulteriori conflitti: a Garzanti tutti gli *excursus* extranarrativi appaiono incomprensibili. Gadda non demorde: «Il mio lavoro è fatto un po' così. Comunque mi lasci andar avanti secondo il sia pur complicato disegno: arriverò *prima* che se dovessi mutare».¹⁶

I problemi continuano anche con l'ottavo capitolo: fra giugno e novembre 1956, la conclusione richiede un'ulteriore rielaborazione, soprattutto per il continuo intrecciarsi dei due delitti. L'Ingegnere, così, opta per un porto sicuro: rinviare al secondo volume lo sciogliersi dello *gnommero*, tenendo in sospeso l'omicidio di Liliana. Così, Gadda comunica il progetto all'editore:

Col prossimo capitolo 9°, che conto in ogni modo di inviarLe prima di Natale, si potrebbe ritenere ultimato il I°. volume di cui si era detto, fermo restando che il secondo non potrebbe comprendere più di tre capitoli.¹⁷

Finalmente, scrittore ed editore sembrano essere concordi riguardo il progetto strutturale dell'opera. Il nono, attuale decimo, capitolo viene consegnato nel febbraio 1957 a un Garzanti ormai emozionato per l'imminente pubblicazione di questo romanzo. Il nesso tra i due delitti resta ancora nascosto, ma Gadda riesce a dividere la consapevolezza del lettore di gialli, ormai conquistata, da quella più tardiva del detective stesso.

All'Ingegnere, così, spetta l'ultimo compito di riorganizzare i capitoli del romanzo usciti in *Letteratura*, e occuparsi della revisione del romanesco, in modo da adattare, anche linguisticamente, il romanzo all'ampio e inaspettato seguito che stava ottenendo. A Garzanti, però, tutto questo non basta: serve il secondo volume, da unire alla prima parte, a conclusione del romanzo. Con l'arrivo dell'estate del 1958, però, Gadda non presenta ancora nulla, ormai spinto sempre di più verso nuovi progetti. La promessa dell'Ingegnere, risalente all'ottobre di quell'anno, riguardo la ripresa della redazione del secondo volume, non può far altro che naufragare in quello che è un giallo letterariamente concluso, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, come Gadda stesso ricorda in un'intervista: «Il *Pasticciaccio* l'ho troncato apposta a metà perché il “giallo” non deve

¹⁶ G. Pinotti (a cura di), *Lettere a Livio Garzanti (1953-1959)*, in *I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e Studi gaddiani*, 2006, p. 96.

¹⁷ *Ivi*, p. 104.

essere trascinato come certi gialli artificiali che vengono portati avanti fino alla nausea e finiscono per stancare la mente del lettore. Ma io lo considero finito.»¹⁸

1.3 Gadda e il cinema

L'attenzione che Gadda riserva al cinema durante la sua carriera da letterato è di fondamentale importanza: già nel 1926, infatti, l'Ingegnere si propone a Carocci come collaboratore al suo numero monografico sul cinema, *Letterati al cinema*, edito nel marzo dell'anno successivo per la rivista *Solaria*. Nel marzo 1928, Gadda pubblica, sempre su *Solaria*, un racconto, *Cinema*, che confluisce poi, nel 1931, in *Madonna dei Filosofi*, e successivamente viene rimaneggiato ed edito come *Domingo del señorito en escasez - Domenica del giovin signore di scarsi mezzi* - in *Nuovi racconti italiani* tra 1962 e 1963. Tuttavia, nonostante questa prima spinta verso il cinema, l'attenzione riservata a quest'ultimo si affievolisce durante l'attività critico-letteraria di Gadda.¹⁹

Ciò che, più di tutto, del cinema sembra infastidire Gadda è proprio l'esperienza all'interno della sala: l'Ingegnere si rivede nei panni di un prigioniero costretto a sedere immobile in platea, circondato da un pubblico di cui non condivide sentimenti e impressioni. Ad accentuare questo aspetto negativo c'è anche un problema di cui Gadda si lamenta: «Il cinema l'ho sempre visto da povero, cioè in posti mediocri e spesso senza capirne il senso raffinato. Di solito ci andavo che ero stanco del lavoro e finivo per addormentarmi, cosa che non accade a chi ama veramente il cinema».²⁰

Nonostante Gadda veda più gli aspetti negativi che quelli positivi del cinema, sceglie di trasformare proprio uno dei suoi romanzi più famosi, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in film, occupandosi della stesura del soggetto e della sceneggiatura: ecco, allora, che il *Pasticciaccio* diventa *Il palazzo degli ori*, prima, e *La casa dei ricchi*, poi.

¹⁸ D. Maraini, *Carlo Emilio Gadda come uomo*, in C.E. Gadda, «Per favore, mi lasci nell'ombra», Milano, Adelphi, 1993, p. 173. Questa intervista della Maraini è uscita per la prima volta su «Prisma», maggio 1968.

¹⁹ M. Santi, *Cinema*, in «The edinburgh journal of gadda studies», no. 1, 2008, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/cinemasanti0.php>.

²⁰ D. Maraini, *Carlo Emilio Gadda come uomo*, in C.E. Gadda, «Per favore, mi lasci nell'ombra», Milano, Adelphi, 1993, p. 173. Questa intervista della Maraini è uscita per la prima volta su «Prisma», maggio 1968.

1.3.1 *Il palazzo degli ori*

L'incontro che avviene tra Gadda e l'amministratore delegato della Lux Film, Guido Maggiorino Gatti, nel maggio del 1948, spinge l'Ingegnere, alla stesura di un soggetto per il film di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cioè *Il palazzo degli ori*, trattamento cinematografico del romanzo in 30 scene.

In questo soggetto, differentemente dal romanzo, Gadda cerca di aderire il più possibile alle regole del giallo, del genere poliziesco, ormai riconoscibili a un pubblico ampio e, dunque, sostanzialmente leggibili per tutti. La complessità degli eventi rimane, ma la narrazione di questi appare come meno intricata rispetto al romanzo: i due crimini commessi nel palazzo, la rapina della Contessa Menegazzi e l'omicidio di Liliana, trovano una risoluzione, contrariamente a ciò che avviene nella conclusione del *Pasticciaccio*.

Infatti, se *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è caratterizzato dall'ingarbugliarsi, dal complicarsi, delle vicende; *Il palazzo degli ori* mantiene, invece, una struttura narrativa lineare, chiara, che recupera ciò che era stato detto in precedenza in modo da sciogliere eventuali dubbi che potrebbero emergere nel lettore-spettatore, legati principalmente alla scansione temporale. Il Gadda de *Il palazzo degli ori* presta, dunque, molta attenzione al messaggio che il pubblico riceve, a ciò che comprende della vicenda, inserendo talvolta degli elementi comici con funzione distensiva e chiarificatrice per il pubblico stesso.²¹

Se il romanzo di Gadda trascura le convenzioni del genere poliziesco, inspessendo i fili delle indagini in dei veri e propri temi da trattare singolarmente, il *treatment* cinematografico costringe l'Ingegnere a un controllo molto più rigido dei fili narrativi: in un soggetto e in una sceneggiatura, infatti, la sintassi deve essere semplice, talvolta spezzata, ma anche ben strutturata e ordinata²², in modo che le indicazioni risultino chiare anche a chi deve occuparsi della trasformazione dalla carta alla pellicola.

²¹ M. Santi, *Il palazzo degli ori e Un maledetto imbroglio*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», no. 1, 2008, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/cinemasanti4.php>.

²² F. Tuliozi, *La dissolvenza chiarificatrice*, in F. Tuliozi, «*Tutto sto cinema*» Carlo Emilio Gadda e l'esperienza cinematografica, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, p. 277.

La stesura de *Il palazzo degli ori*, abbandonato il plurilinguismo del romanzo, lascia anche spazio a indicazioni tecniche che precostruiscono uno schema di montaggio come se, nel dare indicazioni a un eventuale regista, Gadda diventasse regista stesso.

A taglio netto, con brusco passaggio a significare smentita del dilemma di Ingravallo, rapida e breve sequenza di primissimi piani nello stile medesimo di quelli di parte a) relativi al furto della cagnetta sul marciapiede, e fatti di sole gambe-scarpe dei passanti e mani del rapitore.²³

La conoscenza dei meccanismi della suspense cinematografica, inoltre, sfocia in costanti sceniche volte nuovamente a sottolineare un intento registico alla base della stesura di questo soggetto. Testimonianza di questo è l'ampio utilizzo delle dissolvenze, anche rievocatrici, non solamente come tecnica di transizione da una scena all'altra, ma come vero e proprio meccanismo chiarificatore di un diverso frammento temporale oppure come incursione nella sfera dell'immaginazione.²⁴

[Dissolvenza – rievocazione n°1 con la vecchia a letto, che bacia e abbraccia la giovane visitatrice [...]].

[...] [Eventuale dissolvenza n°2, simmetrico-antitetica alla n°1, con cui le due signore zi' Marietta e zi' Elviruccia, pietose a parole e avidi nello sguardo e nel volto, insinuano a zi' Mariannina semimoribonda di ricordarle con un legato: le suggeriscono anzi i due anelli.]

[...] [rapida dissolvenza n°3 con lo zio Peppe abbandonato su una montagna di cuscini, in poltrona.]²⁵

Ad essere molto utilizzato, oltre alle dissolvenze, è anche il lampo, una sorta di momento epifanico visivo che restituisce ordine anche agli spettatori, e lettori, più distratti. Molto spesso dissolvenze e lampi s'ingarbugliano, intersecando volti, azioni e gesti diversissimi tra loro, ma come ricorda Gadda:

²³ C.E. Gadda, *Il palazzo degli ori*, Torino, Einaudi, 1983, Scena 9^a p. 27.

²⁴ F. Tuliozi, *La dissolvenza chiarificatrice*, in F. Tuliozi, «Tutto sto cinema» Carlo Emilio Gadda e l'esperienza cinematografica, cit., p. 286-287.

²⁵ C.E. Gadda, *Il palazzo degli ori*, cit., Scena 3^o p. 9-10.

La narrazione è condotta in modo che i lettori vengano frastornati, non più e non meno degli indagatori, degli atti stessi della investigazione regolamentare, obbligatoria. Lo snodarsi impreveduto del groviglio è simultaneo col bagliore fulminante che illumina al commissario protagonista la realtà dell'epilogo.²⁶

Dissolvenze e lampi prendono il sopravvento nel finale: lo *gnommero* delle indagini si scioglie nella 30^a scena con il delirio dell'assassina di Liliana Balducci. *Il palazzo degli ori*, dunque, non può che concludersi con una dissolvenza nella dissolvenza, inserendo la scena finale in un vero e proprio sogno cinematografico.

La dissolvenza chiarificatrice n°24 dissolve sulla porta aperta (della cucina dell'abitazione di Virginia, alle Ranocchie) e sulla luce d'un disperato tramonto pontino. Mentre la nonna seduta sembra impietrata dal terrore, nel riquadro luminoso della porta si staglia la nera figura di Ingravallo, seguito da due carabinieri con moschetto, Santarella e un milite. [...] Poi, carrellata surreale, il viso durissimo di Ingravallo si accosta e dilata a primo piano, ossedente immagine del giustiziere.²⁷

1.3.2 *La casa dei ricchi*

Se *Il palazzo degli ori* fornisce indicazioni registiche precise, *La casa dei ricchi* sembra fare il contrario. Questo secondo soggetto, redatto a breve distanza dal primo, organizza il *treatment* cinematografico in 40 scene, 10 in più rispetto a *Il palazzo degli ori*. Nonostante la maggiore lunghezza, però, *La casa dei ricchi*, anche secondo la descrizione di Gadda stesso, altro non è che un prospetto sintetizzato, svincolato da quelli che sono gli schemi di una vera e propria sceneggiatura. In effetti, Gadda allega a *La casa dei ricchi* un *Indice dei momenti visivi del soggetto*, cioè una versione ancora più asciugata, un registro di argomenti che servirà unicamente al futuro regista.

²⁶ L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella (a cura di), *Carlo Emilio Gadda, Incantazione e paura*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. 1, Milano, Garzanti, 1991, p. 1215.

²⁷ C.E. Gadda, *Il palazzo degli ori*, cit., scena 30° p. 98-99.

Il palazzo degli ori e *La casa dei ricchi* appaiono, dunque, già a una prima lettura, molto diversi, pur mantenendo alcuni aspetti simili: ma quali sono le analogie? E quali le differenze tra i due testi?

Innanzitutto, le dieci scene di differenza tra un soggetto e l'altro non vanno a dilatare il testo, bensì a serrarlo, a compattarlo in uno schema preciso e definito: il Gadda de *La casa dei ricchi* si concentra sugli avvenimenti importanti, lasciando, invece, poco spazio ai dialoghi e alle indicazioni di regia, trattati, invece, ampiamente nel primo soggetto.

Inoltre, i lampi, le dissolvenze, le costanti sceniche, i movimenti di macchina e di tempo vengono diminuiti e ben calibrati, a differenza del loro ampio utilizzo ne *Il palazzo degli ori*.

Ciò che, invece, rimane invariato è la linea temporale: i fatti narrati rimangono tali nel primo e nel secondo soggetto, anche se ne *La casa dei ricchi* scompaiono molte delle descrizioni del carattere dei personaggi e di situazioni esterne al proseguimento delle indagini, le quali, invece, avevano fortemente caratterizzato ampie sequenze de *Il palazzo degli ori*.

Gadda, però, non sembra separare così nettamente i due soggetti: egli stesso, infatti, ne *La casa dei ricchi* rimanda spesso alla prima stesura del *treatment* per avere un'indicazione più ampia e analitica dei fatti narrati, come appare, ad esempio, nell'ultima scena: «Virginia avanza terribile, avanza su di lei: le recide la gola con il piccolo coltello estratto dalla sporta. (Analisi a scena 30 del treatment). Poi fruga nel cassettono.»²⁸

Ciò che, però, sembra cambiare di più tra i due soggetti è lo scopo della loro redazione: quando si legge *Il palazzo degli ori* si ha la sensazione di essere calati in un vero e proprio romanzo, in una sorta di *Pasticciaccio* altro, dove gli orpelli linguistici sono diventati indicazioni registiche al fine di visualizzare nella propria mente ciò che si sta leggendo. Questo, invece, non accade quando si legge *La casa dei ricchi*: al testo si vorrebbe chiedere di più, si inizia a immaginare come le brevi indicazioni fornite nel testo verranno dilatate sul grande schermo. Insomma, se leggendo *Il palazzo degli ori* si è soddisfatti una volta giunti al finale; da *La casa dei ricchi* si attende un passo ulteriore: il film.

²⁸ C.E. Gadda, *La casa dei ricchi*, Milano, Adelphi, 2021, Scena 40° p. 65-66.

Per comprendere meglio questa principale differenza è utile analizzare l'incipit di entrambi i soggetti.

Due signore attempate e nerovestite, zi' Marietta e zi Elviruccia, dall'aspetto per bene, accompagnate dal figlio alto e curvo di una di esse (Marietta) si presentano con una commendatizia al commissario di P.S. Francesco Ingravallo della Squadra Mobile, che le riceve a malincuore perché già sopraffatto dal lavoro. Coda di gente in attesa, fuori della stanza; andirivieni di agenti. Espongono con una certa titubante ansia il loro caso: sul loro volto è un'espressione di cupidigia. La defunta signora Mariannina Sermani, loro prozia, cioè sorella della loro nonna comune, in un codicillo postremo al suo testamento aveva legato a ciascuna di esse un anello con gemma (p.e. rubino; smeraldo). I due detti anelli non si erano ritrovati fra le gioie di zia Mariannina, distribuite un po' a caso dal testamento fra le molte congiunte e nipoti. Risultava loro da confidenze di conoscenti (e da indiscrezioni della portinaia Manuela Pettacchioni), che i due detti anelli erano in possesso [illegittimo] della loro biscugina Liliana Valdarena maritata Balducci, abitante in via Merulana I 19, nel cosiddetto «palazzo degli ori».²⁹

Il palazzo degli ori inizia, dunque, con una scena ricca di dettagli, di notazioni psicologiche sui personaggi, di aspetti famigliari che caratterizzeranno l'andamento di tutta l'opera: se non fosse per le indicazioni registiche, questa citazione, insomma, potrebbe essere ricavata da un romanzo.

Una vecchia nonagenaria, zi' Mariannina, è moribonda nel suo letto ampio di ricca. Due attempate nipoti, zi' Marietta e zi' Elviruccia, l'assistono e la curano, avide per altro negli sguardi, nel naso adunco e nel volto. Le chiedono ch'ella confermi con un legato la promessa d'un anello a ciascuna: (rubino, smeraldo). Saettano occhiate a va e vieni sullo stipo chiuso ove sanno riposte le gioie della zia. Il notaro sopraggiunto con testimoni raccoglie, presenti le interessate e i congiunti, quest'ultima disposizione della moritura: appena un codicillo postremo al di lei meticoloso testamento.³⁰

²⁹ C.E. Gadda, *Il palazzo degli ori*, cit., scena 1^a p. 3.

³⁰ C.E. Gadda, *La casa dei ricchi*, cit., Scena 1^o p. 23.

La casa dei ricchi, invece, si presenta diversamente: la prima scena si apre in *medias res* come succede spesso in un film avvincente, un giallo, e in cui l'autore non cerca descrizioni psicologiche, ma insiste sul tema della bramosia a livello visivo, centrale anche in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.³¹

Dunque, se già *Il palazzo degli ori* si allontana dallo schema polifonico di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, *La casa dei ricchi* sembra prendere le distanze anche dal primo *treatment*. L'interesse per la riuscita letteraria, che ancora caratterizza il primo soggetto, viene meno nel secondo: *La casa dei ricchi* è l'opera di uno scrittore che, conscio di aver scritto un vero e proprio *pasticciaccio*, rinuncia alla stesura di una sceneggiatura e allo sguardo registico, dedicandosi, invece, alla stesura di soggetti, sicuramente migliori, ma la cui voce non è stata pienamente ascoltata.³²

³¹ F. Tuliozi, *La dissolvenza chiarificatrice*, in F. Tuliozi, «*Tutto sto cinema*» Carlo Emilio Gadda e l'esperienza cinematografica, cit., p. 416.

³² *Ivi*, p. 423-424.

2. Pietro Germi

2.1 Una biografia particolare

Un premio Oscar per la miglior sceneggiatura originale per *Divorzio all'italiana* (1963), nove Nastri d'Argento, autore di film di successo come *Il ferroviere*, *Un maledetto imbroglio*, *Sedotta e abbandonata* e *Alfredo, Alfredo*.

Ma chi era Pietro Germi? L'attore e regista conosciuto per i suoi successi, ma dimenticato dalla critica; l'uomo che instaurò un profondo dialogo con il pubblico più umile e marginalizzato di un'Italia che stava subendo continui cambiamenti, ma ricordato come testardo, timido, riservato e spietato.

2.1.1 I primi anni: la via del mare

A 21 anni dalla nascita di Gadda, a Genova, il 14 settembre 1914 nasce Pietro Germi. Orfano del padre Giovanni all'età di dieci anni, Pietro viene cresciuto dalla madre Armellina Castiglione, una donna semplice e analfabeta, e dalle tre sorelle maggiori, Carolina, Gilda ed Enrichetta, vere responsabili dell'agiatazza borghese del fratello.³³

All'età di 17 anni, nel 1931, Germi si iscrive, ottenendo eccellenti voti, all'Istituto tecnico dei trasporti e logistica Nautico San Giorgio di Genova, con l'obiettivo di diventare capitano: tuttavia, Germi non termina mai gli studi. In realtà alla base dell'obiettivo di comandare una nave vi è un desiderio dalle radici più profonde: fuggire dalla terra d'origine. Infatti, parte della formazione dell'Istituto prevedeva un apprendistato a bordo di una crociera, per il quale veniva offerta la possibilità di scegliere una tra le due rotte proposte: la rotta orientale che arrivava a toccare Odessa, e una rotta mediterranea che toccava i porti di Marsiglia, Barcellona, Atene e Bari, itinerario, quest'ultimo, scelto dal futuro regista.³⁴

In realtà, il progetto iniziale era ben diverso: scegliere la rotta verso l'est, infatti, gli avrebbe permesso di stabilirsi nell'Unione Sovietica, meta ideologica ambita da Germi che, anche per questo, aveva imparato il russo dalle opere di Tolstoj e Čecov. A fermare questo progetto, però, è un controllo da parte dei carabinieri: è utile ricordare, infatti, che

³³ M. Sesti, *La vita*, in M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997, p.22.

³⁴ O. Fallaci, *Il regista con la porta chiusa*, in «L'Europeo», 1962.

il contesto, in Italia, era quello del fascismo, in cui un controllo come questo serviva a determinare inclinazioni e attitudini ideologiche del sottoposto. Ma è proprio durante questo controllo che si manifesta per la prima volta l'indole di Germi: infatti, oltre a non svelare le vere ragioni di quel viaggio, egli non assicura nemmeno il suo ritorno dall'Unione Sovietica.

Insomma, il progetto non può far altro che naufragare, ma permette di aggiungere un importante tassello al profilo di un adolescente pronto a salpare per abbandonare la terra natia. È proprio da qui, infatti, che matura una nuova via di fuga: «Mi innamorai del cinema appena abbandonata la nave».³⁵

2.1.2 Una nuova via di fuga: il cinema

Spettatore cinematografico abituale sin dalla tenera età, Germi, dal 1933, inizia a vedere nel cinema qualcosa di più rispetto al semplice svago. Al cinema, infatti, un giovane Germi capisce che immagini, suoni, inquadrature e racconti possono permettergli di dare voce, da dietro la cinepresa o in prima persona nei panni dell'attore, a quella ribellione timida che, da sempre, costituiva il suo carattere. Il cinema del divertimento, dello svago e del piacere lascia spazio a un cinema della catarsi, dell'uscita e della liberazione del e dal sé.

Ruolo fondamentale in questo contesto lo riveste la scrittura: alla base di qualsiasi progetto cinematografico, anche successivo, Germi si terrà saldamente alla sceneggiatura del copione. Infatti, a differenza di Roberto Rossellini, uno dei massimi esponenti del Neorealismo italiano, che si rifiutava di iniziare le riprese di un film sapendo già come quest'ultimo sarebbe andato a finire, Pietro Germi non iniziò mai un film del quale non conoscesse a priori la completa struttura narrativa e, in molti casi, anche come sarebbero state montate le varie inquadrature a posteriori.³⁶

Il film, così, diventa una struttura stabile che viene eretta, a sua volta, sulle fondamenta altrettanto stabili della sceneggiatura del copione.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ M. Sesti, *La vita*, in M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., p.34.

Ma come ha fatto una figura come quella di Pietro Germi a inserirsi nel mondo del cinema? Il percorso, in effetti, come nel caso del desiderio di salpare verso Oriente, è stato, almeno in un primo momento, ostacolato.

Pietro Germi, infatti, presenta la domanda di ammissione al Centro Sperimentale di Roma, istituzione riconosciuta in tutto il mondo e fonte di vanto per il regime fascista. La domanda di ammissione, consistente in un soggetto, però, viene scartata dal Membro della Commissione Fulvio Levi.

La mancata ammissione spinge Germi a scrivere, nel 1937, una lettera sostanzialmente confutatoria rispetto ai giudizi che erano stati mossi nei suoi confronti dalla Commissione stessa. In questa lettera, infatti, Germi tenta di invalidare il giudizio espresso dalla Commissione che, a suo parere, non aveva prestato attenzione alle sceneggiature da lui presentate, ma solo a dei lavori fotografici, i quali, a differenze delle prime, non rappresentano la materia prima per esporre il mondo poetico di un regista. Così Germi conclude la lettera, ritornando su questo punto:

Evidentemente, la Commissione che ha ritenuto inutile vagliare le mie possibilità di tecnica espressiva, scartandomi senz'altro, ha tutt'altra concezione della cosa cinematografica. E se questa concezione è giusta, e quindi condivisa dalla Commissione di Roma, in tal caso la mia esclusione è anch'essa giusta, e non mi rimane che riconoscere di aver sbagliato strada nella preparazione a questo Concorso.

In caso contrario, chiedo rispettosamente di essere ammesso agli esami di Roma, sì che io possa dimostrare ciò che valgo – se valgo qualcosa.³⁷

Fulvio Levi, di conseguenza, non può far altro che rimediare al suo errore: le sceneggiature di Germi sono ottime, il candidato è preparatissimo per quanto riguarda la tecnica espressiva, e ha tutti i mezzi necessari per il mantenimento a Roma. Dunque, Pietro Germi può essere ammesso agli esami.

Il cinema diventa, per il futuro attore e regista, una vera via di fuga nell'autunno 1937: Pietro Germi lascia definitivamente Genova per recarsi a Roma, lungo la via del cinema.

³⁷ *Ivi*, p. 11

2.1.3 L'orgoglio anticonformista

Il cinema italiano di epoca fascista è segnato non solo da opere propagandistiche, ma anche da commedie dalle quali traspare, però, una società italiana bloccata, rigida, cristallizzata in ideologie altrettanto ferree.³⁸ In questo contesto, Germi cerca di fare l'opposto: infatti, tutto il suo cinema, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, è segnato da un forte anticonformismo, da un'idea d'Italia completamente opposta a quella fascista.

Insomma, gli anni dell'occupazione sono per Germi piuttosto ambivalenti: positivi in ambito cinematografico, poiché sono gli anni dei suoi primi lavori; negativi a causa del clima di terrore, della malattia, la pleurite, che lo colpisce e, soprattutto, del richiamo alle armi, scampato grazie alla moglie Anna Maria e alla cognata, le quali lo nascondono, prendendosene cura.

Gli anni del dopoguerra, invece, sono gli anni del contatto di Germi con la Lux, la casa di produzione italiana che, più di tutte, tenderà una sorta di programmazione industriale della corrente neorealista. Germi, pur non rinunciando al suo carattere iracondo e taciturno, non passerà inosservato in questo ambiente, diventando, anzi, uno dei suoi personaggi di spicco.

2.1.4 L'equilibrio precario: gli ultimi anni

La fine degli anni Sessanta segna lo sgretolarsi di quel fragile ponte che Germi aveva costruito tra lui e il mondo che lo circondava: questo ponte può, almeno in parte, coincidere proprio con il cinema, espediente per antonomasia del calarsi in un'identità altra e del comunicare al mondo ciò che più profondamente si è e si ha.

Pietro Germi questo ponte lo ha costruito in silenzio, nella sua timidezza, tagliando alcuni dei più importanti traguardi del cinema italiano. Il ponte, però, si rivela debole e instabile, pronto a crollare, a dividere quei due mondi che a Germi sembravano, e forse erano davvero, a distanza siderale.

³⁸ Cfr. A. Costa, *Il cinema italiano. Generi, figure e film dalle origini alle piattaforme streaming*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 41. Durante il fascismo, il cinema italiano produsse relativamente pochi film apertamente propagandistici. Infatti, si preferivano pellicole che, pur appartenendo a generi popolari come la commedia, trasmettevano modelli di comportamento conformi e funzionali alla visione ideologica del regime.

Negli ultimi anni, di conseguenza, Germi capisce che anche il cinema può davvero poco nel modificare le persone e il loro destino: ecco come ritorna, anche e soprattutto negli ultimi anni, quel senso di solitudine, isolamento, timidezza che aveva già segnato l'infanzia e l'adolescenza del regista. L'incapacità di stabilire legami duraturi e positivi e di liberarsi di quelli inquinati, viene ricordata a Germi nell'ultimo periodo della sua vita, quando ormai egli percepiva disperatamente tutto ciò di cui la società contemporanea sembrava ansiosa di sbarazzarsi.

Il fatto è che si sta insieme degli anni e non ci si parla abbastanza. Ci si tiene il muso perché... Chi lo sa perché? A volte comincia con una stupidaggine. Ci si urta per cose di cui basterebbe parlare un po', e invece niente, si tira avanti con il rancore dentro che ti avvelena tutta l'esistenza a poco a poco, senza che te ne accorgi, finché un giorno succede quello che hai visto, Sandrino: diventa troppo difficile far pace perché ognuno crede di avere ragione e se ne sta per i fatti suoi, dicendo magari di essere tranquillo...³⁹

All'inizio degli anni Settanta, Germi capisce tragicamente la gravità della sua malattia, una cirrosi aggravata da un'epatite costituzionale ereditaria che lo porterà alla morte in breve tempo, il 5 dicembre 1974, nella città che ospitò la sua arte sin dal 1937.

2.2 Germi regista

In ogni scrittura una singola parola o frase si comporta come, nel linguaggio cinematografico, una singola inquadratura, che non ha valore a sé, ma si illumina di espressività riflessa, acquista valore strutturale nell'insieme della sequenza.⁴⁰

I temi più cari a Pietro Germi, l'amore, la solitudine, l'impegno civile e la critica sociale diventano anche i principali protagonisti dei suoi film. D'altra parte, la pellicola è, per Germi, il modo migliore per raccontarsi e per raccontare un'Italia ormai piegata, che ha bisogno di rinascere, di rialzarsi: è così che il film può diventare per il pubblico

³⁹ *Il ferroviere*, regia di Pietro Germi, produzione di Carlo Ponti per Enic, Italia, 1956.

⁴⁰ M. Sesti, *La vita*, in M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., p. 10.

più cinefilo del mondo, quello italiano, nell'attenzione alla tecnica e alla sceneggiatura, una via di fuga da una realtà ormai troppo difficile.

2.2.1 I primi lavori

Gli anni del Centro Sperimentale sono di fondamentale importanza, proprio perché costituiscono i primi passi di Germi dietro la cinepresa: tra 1938 e 1939 collabora con Dino De Laurentiis, famoso produttore cinematografico, alla realizzazione di un cortometraggio, *Pantaloni corti*. Inoltre, nel 1939, è assistente alla regia di Alessandro Blasetti per la commedia *Retrosceca*, collaborando anche alla sceneggiatura di questa storia d'amore piena di equivoci.

Il momento in cui Germi inizia a scrivere quello che sarà il suo primo film, *Il testimone*, è, però, da collocarsi negli anni dell'occupazione e della malattia, la quale lo costringe a quasi un anno di convalescenza. *Il testimone* esce nel 1946, nelle sale di una Roma appena liberata. Si può dire, dunque, che il cinema italiano ricomincia anche con il lavoro di Pietro Germi: del resto, *Il testimone* appartiene ai primi venticinque film realizzati dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. La differenza dagli altri ventiquattro film, però, è evidente: l'attualità italiana, ne *Il testimone*, non viene esplicitata, ma solamente filtrata attraverso aeree urbane e interni miseri, dove non compaiono i soldati americani della liberazione, ma un protagonista sfuggente e impassibile di fronte al gesto omicida di cui è protagonista.⁴¹

Il film non passa inosservato, ma non ha successo: Germi, infatti, si afferma come maestro solo più avanti, dal 1949, con *In nome della Legge*, *Gioventù perduta* e *Il cammino della speranza*, nel momento in cui il Neorealismo ha già conquistato il mondo con *Roma città aperta* di Roberto Rossellini.

⁴¹ M. Sesti, *Il cammino della speranza: la guerra, il cinema e il neorealismo*, in M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., p. 48.

2.2.2 Il Neorealismo: una tendenza nata precipitosamente?

Nel 1948, Antonio Pietrangeli definisce Germi come uno tra «gli ultimi arrivati, in vena di realismo o quasi».⁴² In realtà, Germi nega di aderire alla poetica neorealista, come ricorda Fernando Di Giammatteo:

Negando di essere “neorealista”, egli ha inteso, più che sostenere una posizione personale, ricordare che le ragioni dell’arte sono altra cosa dalle correnti o dalle tendenze troppo precipitosamente nate, che la piatta registrazione della realtà non solo non ha alcun significato estetico ma è addirittura impossibile per poco che la personalità del regista riesca a lasciare il segno della sua esistenza.⁴³

Tuttavia, molti dei film di Germi sono caratterizzati da alcuni dei tratti essenziali del Neorealismo: infatti, nei film del regista viene veicolato un messaggio, prestando attenzione al senso del dettaglio, della folla e della verità dell’attore. Un’adesione al realismo appare, dunque, nelle opere di Germi, ma la presa di distanza da questa tendenza riesce ad emergere più vivacemente: in primo luogo, la cinepresa del regista inquadra l’ambiente naturale, la collettività, non soffermandosi esclusivamente sulle difficili condizioni di vita e sui volti di attori spesso non professionisti. In secondo luogo, le scelte estetiche della luce e la forza compositiva dell’inquadratura sembrano remare contro il Neorealismo stesso: Germi non è documentaristico, non ricerca la verità nelle luci e nella fotografia; nelle sue opere, piuttosto, si può riscontrare qualche tendenza del cinema hollywoodiano, dove una soggettività e una sensibilità quasi esasperate incontrano il vero linguaggio del mondo.⁴⁴

Insomma, è difficile provare a racchiudere il cinema di Pietro Germi in una formula o in una tendenza: egli, con i suoi film, si spinge oltre, verso una complessità originale che desidera una realtà fortemente diversa da quella che si incontra non appena usciti dalla sala cinematografica.

⁴² A. Maraldi (a cura di), *Panoramica sul cinema italiano*, Il ponte vecchio, Cesena, 1995.

⁴³ F. Di Giammatteo, *Pietro Germi*, in «Sequenze», n. 4, 1949.

⁴⁴ M. Sesti, *Il cammino della speranza: la guerra, il cinema e il neorealismo*, in M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., p. 53-58.

2.2.3 Lo stile di Pietro Germi

Il successo che molti film di Pietro Germi ottengono è da ricercarsi nelle scelte registiche e stilistiche che li caratterizzano. Lo stile di Germi è semplice, narrativo, diretto e funzionale, ma non per questo meno efficace, come testimoniano diversi premi e candidature per la regia, la produzione e la sceneggiatura.

Pietro Germi, nelle sue opere, predilige inquadrature classiche, utilizzando, talvolta, come nei più famosi film del Neorealismo, campi lunghi e piani sequenza per le scene corali e di ambiente. A ricordare la meticolosità di Germi durante le riprese, nella scelta delle inquadrature, dei movimenti di macchina e degli attori, è Alfredo Giannetti, sceneggiatore e stretto collaboratore del regista:

[...] Lui, proprio per questo sistema di muovere molto la macchina, spesso ripeteva la scena non per l'attore, ma per i movimenti di macchina, per far coincidere una chiusura sul passaggio di una comparsa e fare uno zoom in avanti o un carrello, per sottolineare. Lui era un grandissimo tecnico, e la sua dote principale era essere, oltretutto regista di movimento e di attori, un grande montatore. Era un montatore incredibile. Lui tagliava e poi andava a recuperare un fotogramma per terra, perché sentiva l'esigenza di un fotogramma. Ed era vero, aveva ragione lui. E io dicevo: «Ma porco giuda, per un fotogramma!» Lui: «No, no, cerchiamolo». Stavamo lì mezz'ora a cercare in moviola. «Lì avrei bisogno di una pausina in più». «Ma una pausina di un fotogramma non esiste». Eppure poi si sente, è vero. Soprattutto lui la sentiva. In quel senso era veramente il più bravo di tutti. Lui era un vero artigiano, della macchina da presa, della moviola, della pressa, di tutto⁴⁵.

Il lavoro di Germi continuava anche nella fase del montaggio: questo si presenta come semplice, nella sua massima ritmicità e funzionalità narrativa. A esclusione delle commedie, dove i tagli nel montaggio servono a sottolineare i paradossi comici, gli altri film appaiono lineari, specialmente quelli a stampo realistico. Naturale, o semi-naturale, nella maggioranza dei film di Germi, è anche la luce, volta a porre l'attenzione al paesaggio, sia naturale sia affollato da attori e comparse. La scelta stilistica della luce

⁴⁵ A. Aprà, M. Armenzoni, P. Pistagnesi (a cura di), *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, Parma, Pratiche, 1989.

condiziona anche l'adozione del bianco e nero: dei 19 film diretti da Pietro Germi, 13 sono in bianco e nero, tra i quali anche *Un maledetto imbroglio*. Questa è una scelta particolarmente espressiva: il forte contrasto chiaroscurale sottolinea infatti i momenti più densi o paradossali.

Ad essere accuratamente scelti, però, non sono solo le inquadrature, il montaggio e le luci: gli attori, nei film di Pietro Germi, giocano un ruolo fondamentale e, per questo, devono essere diretti egregiamente. È utile ricordare che lo stesso Germi è attore in numerosi film, in particolare in 3 dei quali è anche regista: *Il ferroviere*, *L'uomo di paglia* e *Un maledetto imbroglio*. Ancora una volta, è Alfredo Giannetti a ricordare il lavoro che Germi svolge con gli attori:

Era molto esigente, molto preciso, e dava delle indicazioni precise. Non era vago, non era di quelli che prima di girare – come fanno spesso i registi che ti catechizzano – dicono: «Per cui questo personaggio significa questo...» Lui lasciava fare all'attore. Quando la cosa non andava bene, lui diceva: «Scusa, lo faccio io. Guarda me». Allora moltiplicava per mille le intenzioni, cioè indicava, recitando, quello che voleva venisse fuori, naturalmente esagerandone i caratteri. Coi bambini lui faceva un po' l'istrione. E con Saro Urzi lui si divertiva molto perché Saro Urzi era creta. Mentre con Marcello non poteva farlo, si faceva scrupolo. Marcello, o un altro come lui, un attore professionista bravo, faceva le cose così come le aveva lette, e poi aspettava dei suggerimenti, delle correzioni, delle piccole cose. Il divertimento della sua regia era quando lui faceva l'attore, e da quello si capiva che la sua grande aspirazione era sempre stata quella di fare l'attore.⁴⁶

Germi, dunque, a partire dal copione della sceneggiatura, costruisce il film controllandone tutti gli aspetti, tecnici e narrativi, portando sul grande schermo storie ben strutturate, lineari. Alfredo Giannetti, allora, ha ragione nel definire Pietro Germi «un vero artigiano».⁴⁷

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

2.3 *Un maledetto imbroglio* (1959)

Premiato con due Nastri d'argento, per la miglior sceneggiatura originale e il miglior attore non protagonista, Claudio Gora, e un Globo d'oro, *Un maledetto imbroglio* è un poliziesco all'italiana che emerge per la sua complessità tecnica, e che nasconde significati profondi dietro le indagini tipiche di un giallo.

2.3.1 Tematiche principali

Nell'appartamento di un vecchio palazzo, nel centro di Roma, viene commesso un furto ai danni del commendatore Anzaloni: ad indagare è il commissario della Squadra Mobile, Francesco Ingravallo. Tuttavia, appena avviate le indagini, nell'appartamento contiguo viene perpetrato un assassinio: la vittima è Liliana Banducci, una donna giovane e riservata. Le indagini di Ingravallo, dunque, vengono estese, anche se procedono in maniera frammentaria e lenta. Ad essere indagate sono diverse persone vicine alla vittima: Massimo Valdarena, cugino di Liliana, il quale riceveva spesso denaro dalla vittima; il marito, Remo Banducci, e Assuntina, cameriera in casa Banducci e molto legata a Liliana. Ingravallo è interessato, in particolar modo a Remo e Massimo: entrambi, infatti, hanno rapporti con Virginia, ragazza che, come Assuntina, aveva prestato servizio a casa Banducci.

Il commissario si avvicina sempre di più alla verità grazie al ritrovamento di alcuni dei gioielli rubati ad Anzaloni. Ingravallo capisce così che il furto e l'assassino sono stati commessi dalla stessa persona. Lo conferma un indizio fondamentale: la chiave che Assuntina gli ha dato per entrare nella casa di Liliana è una copia recente dell'originale. Infatti, la copia della chiave era stata realizzata per Diomede, da poco marito di Assuntina: egli confessa di essere stato scoperto, in un tentativo di furto, da Liliana e, una volta riconosciuto da questa, di averla uccisa. Ingravallo arresta Diomede ma, commosso dalla gravidanza di Assuntina, la salva dall'accusa di complicità.

Un maledetto imbroglio è un film che evidenzia in chiave critica, come *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, le problematiche della società borghese e del sistema giudiziario: inganni, bugie, corruzione sono alla base di questi due contesti. Il

Commissario Francesco Ingravallo, in questa realtà, rappresenta un'autorità giudiziaria che, pur trovando il colpevole, rimane imperfetta: infatti, lascia libera Assuntina, perché anche la giustizia è, talvolta, impotente di fronte alla complessità delle relazioni umane.

L'indagine poliziesca non può far altro che essere un'indagine sociale in cui tutti sono coinvolti, i traditi e chi tradisce, le vittime e i carnefici: è la realtà tutta a essere *Un maledetto imbroglio*.

2.3.2 Analisi filmica: caratteristiche tecniche ed estetiche

Il film si apre in un esterno notte: la facciata di un palazzo fa da sfondo a una fontana barocca che, con il suo continuo scorrere d'acqua, accompagna i titoli di testa. Subito appare il primo contrasto tra immobilità e movimento: è giorno, e un lento carrello, dalla medesima fontana, introduce lo spettatore alla facciata di un palazzo in una panoramica orientata alla monumentale scalinata di questo. La canzone *Sinno' me moro*, scritta da Germi con Carlo Rustichelli e cantata da Alida Chelli, presente sin dai titoli di testa, si interrompe bruscamente a causa del rumore sordo di uno sparo: la narrazione subisce una rapida accelerazione così come il montaggio, caratterizzato da tagli netti, significativi per indicare il momento di frenesia (fig. 1-2).⁴⁸

⁴⁸ A. Tedeschi Turco, *Un maledetto imbroglio*, in *La poesia dell'individuo: il cinema di Pietro Germi*, Verona, Cierre edizioni, 2008, p. 107-108.



Figura 1 Pietro Germi, Un maledetto imbroglio (1959), titoli di testa



Figura 2 Pietro Germi, Un maledetto imbroglio (1959), scena iniziale

Il protagonista, il Commissario Ingravallo appare, per la prima volta, con una *voice off* quasi inquisitoria, al richiamo di «Generale» rivolto al Generale Pomilia, in quel momento inquadrato. La macchina da presa, dunque, si sposta rapidamente, in un

movimento verso l'alto: il commissario Ingravallo, interpretato da Pietro Germi, compare nei suoi contorni netti, segnati dagli occhiali da sole e dal cappello, affacciato e quasi incastrato dalle scale del piano superiore, di fianco alla vittima del furto, il commendatore Anzalani.⁴⁹ Questa sua apparizione, leggermente in controluce, e la fotografia in bianco e nero, curata da Leonida Barboni, sembrano evocare un'ombra quasi morale del Commissario che, nascondendosi dietro gli occhiali e il cappello, rimane, a sua volta nell'ombra, come un supervisore mai coinvolto, ma sempre presente (fig.3).



Figura 3 Pietro Germi, Un maledetto imbroglio (1959), il Commissario Ingravallo con il commendatore Anzalani

In seguito, si trova la sequenza del ritrovamento del cadavere di Liliana Banducci: il cugino di Liliana, Massimo Valdarena scopre il cadavere sul pavimento dell'appartamento. Pietro Germi, per questo momento, sceglie una regia attenta: la gravità e l'orrore della scena devono essere riportati sullo schermo e trasmessi allo spettatore. Così, la macchina da presa si abbassa a livello del pavimento, seguendo il percorso del sangue fino a giungere al cadavere, e lasciando sullo sfondo le gambe di Valdarena, il quale si muove impaurito e sconvolto attorno al corpo della cugina (fig. 4).

⁴⁹ *Ivi*, p. 111-112.



Figura 4 Pietro Germi, *Un maledetto imbroglio* (1959), il ritrovamento del cadavere di Liliana Banducci

Remo Banducci è interrogato più volte da Ingravallo; in questa scena (fig.5) l'interrogatorio avviene nell'appartamento dove è stato rinvenuto il cadavere. L'ambiente è buio, claustrofobico, teso: Remo, almeno inizialmente, è composto, ma la nervosità cresce con le domande sempre più incalzanti del Commissario. Per rendere questa scena nei più profondi dettagli psicologici dei personaggi, Germi adotta delle strategie registiche esemplari: in un momento cruciale dell'interrogatorio, Ingravallo, calandosi il cappello sul volto, crea un'ombra che si muove liberamente, quasi come una proiezione del suo inconscio: cosa mostra Remo? Cosa, invece, nasconde, appunto, nell'ombra?⁵⁰

⁵⁰ R. Mascialino, *Pietro Germi: Un maledetto imbroglio (1959)*, 2020, <https://www.ritamascialino.com/cms/2020/11/un-maledetto-imbroglio-di-pietro-germi-di-rita-mascialino/>.



Figura 5 Pietro Germi, *Un maledetto imbroglio* (1959), l'interrogatorio di Remo Banducci

La sequenza finale del film mostra la risoluzione delle indagini, con il ritorno della canzone *Sinno' me moro*: Ingravallo raggiunge la casa di Assuntina, ormai moglie di Diomede, ai Castelli Romani. Diomede viene arrestato, accusato di furto e omicidio, e portato via in macchina dal Commissario e dai colleghi. Assuntina inizia a correre, in un grande richiamo alla corsa di Anna Magnani dietro il camion dei soldati nazisti in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, per inseguire la macchina che le sta portando via il marito: in questa corsa si trova tutta la lotta di Assuntina, tra l'amore che prova per Diomede e la consapevolezza della loro colpa⁵¹ Assuntina, però, si perde nella polvere alzata dalla macchina lungo la strada sterrata (fig. 6), e la macchina da presa inquadra, per l'ultima volta, il volto del Commissario Ingravallo che, sempre nascosto dagli occhiali da sole e dal cappello, guarda fuori dal finestrino, prima di sparire nei titoli di coda (fig.7).

⁵¹ *Ibidem.*



Figura 6 Pietro Germi, Un maledetto imbroglio (1959), Assuntina insegue la macchina che sta portando via Diomede



Figura 7 Pietro Germi, Un maledetto imbroglio (1959), Scena finale, il Commissario Ingravallo

3. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *Un maledetto imbroglio* a confronto

Carlo Emilio Gadda e Pietro Germi, due personalità così simili, ma, allo stesso tempo, così differenti, mettono in comunicazione le loro poetiche in due opere che hanno molto da dirsi, talvolta nella loro distanza l'una dall'altra: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *Un maledetto imbroglio*.

3.1 Carlo Emilio Gadda e Pietro Germi: un rapporto complesso

Carlo Emilio Gadda, l'1 agosto 1957, rivela a Livio Garzanti: «Il Cinematografo mi sta interpellando: non mi faccio illusioni».⁵² L'adattamento del suo romanzo, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, infatti, è vicino: *Un maledetto imbroglio* esce nelle sale nell'ottobre 1959.

La sceneggiatura dell'adattamento, tuttavia, viene redatta, senza chiedere l'intervento dello scrittore, se non per qualche piccolo suggerimento, da Alfredo Giannetti, Ennio de Concini e Pietro Germi, suscitando una vivida e forte irritazione in Gadda, preoccupato per le modifiche che gli autori avrebbero apportato nell'adattamento cinematografico del suo romanzo.

Ulteriormente complesso, però, appare il rapporto che si instaura non solo tra le due opere, ma anche tra i due autori: Pietro Germi e Carlo Emilio Gadda.

L'ingegnere, infatti, finisce per trasformare Germi in una delle sue follie cicliche, ovvero una di quelle angosce che lo tormentano: un aneddoto forse infondato, ma senz'altro molto gustoso, perché memore delle paturnie dell'Ingegnere, racconta, infatti, che Germi invitò Gadda alla proiezione de *Il ferroviere*, ma che l'Ingegnere, preso dal panico, si convinse che si trattasse di un agguato da parte del regista per ucciderlo, in modo da non dovergli concedere il compenso economico previsto per la lettura della sceneggiatura e la proposta di eventuali suggerimenti.⁵³

⁵² G. Pinotti (a cura di), *Lettere a Livio Garzanti. 1953-1960*, in *I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e Studi gaddiani*, cit., p.126.

⁵³ M. Sesti, *Quel maledetto imbroglio: Gadda e Germi*, in M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., p.89.

In realtà, anche Pietro Germi mantiene, nei confronti dello scrittore, un atteggiamento piuttosto freddo e distaccato: lo invita raramente sul set, e quando è Gadda a recarvisi, il regista cerca di mandarlo via, o di evitarlo, in modo da non infastidirsi per i suoi suggerimenti.⁵⁴

Nonostante questo, però, Gadda e Germi sono più simili e vicini di quanto non appaia dal loro rapporto. In primo luogo, ad esempio, condividono una visione, quasi politica, che vede negativamente il tentativo di trasformare l'Italia agricola in una potenza industriale, idea che si riflette in molte delle loro opere. In secondo luogo, entrambi sono soliti definirsi e dimostrarsi degli uomini all'antica: Germi e Gadda, infatti, risultano quasi inaccessibili nella loro timidezza e nella loro introversione, mostrandosi schivi nei confronti della mondanità e della critica. Appare simile anche la loro misoginia, apparentemente spietata, ma non esente da curiosità e sensibilità nei confronti del mondo femminile.⁵⁵

Ciò che rimane del loro incontro sono alcune fotografie scattate sul set di *Un maledetto imbroglio*: queste ci mostrano tutta la loro introversione, il loro essere impacciati, lo sguardo distaccato, quasi infastidito, e il solo piccolo accenno a un sorriso di Germi nei confronti di Gadda, al contrario contento e quasi commosso davanti agli strumenti che stanno per trasformare il suo romanzo, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in *Un maledetto imbroglio* (fig. 8).⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ M. Sesti, *Quel maledetto imbroglio: Gadda e Germi*, in M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., p. 87-88.

⁵⁶ F. Tuliozi, *La dissolvenza chiarificatrice*, in F. Tuliozi, «*Tutto sto cinema*» Carlo Emilio Gadda e l'esperienza cinematografica, cit., p. 319-320.



Figura 8 Archivio Luce, Carlo Emilio Gadda e Pietro Germi sul set di “Un maledetto imbroglio”, Aprile 1959

Gadda, però, non sarà entusiasta della riduzione cinematografica del suo romanzo: la dimensione più problematica e profonda di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* sembra, per lo scrittore, essersi persa in un’adesione forse un po’ troppo pedissequa al genere poliziesco, tanto che, stando alla testimonianza di Enrico Flores, «non vuole parlare né di politica né di cinema. L’ha scottato la trasposizione da Germi fatta del *Pasticciaccio*».⁵⁷

Al contrario, Germi ritiene che *Un maledetto imbroglio* sia un film riuscito, il primo vero poliziesco all’italiana:

È stato molto divertente per me girarlo, e spero sia altrettanto divertente per il pubblico vederlo. A me piace molto perché è molto ricco di umori contrastanti anche. È un film che, secondo le nostre intenzioni, di noi che lo abbiamo fatto, dovrebbe fare, di volta in volta, ridere e commuovere e tenere con il fiato sospeso per sapere chi è l’assassino.⁵⁸

⁵⁷ E. Flores, *Una visita a Gadda nell’aprile del 1965*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp4Flores/floresvisita.php> .

⁵⁸ RaiTeche, *Pietro Germi presenta “Un maledetto imbroglio”*, 1959, <https://www.teche.rai.it/2015/03/pietro-germi-presenta-un-maledetto-imbroglio/> .

3.2 Come un *pasticciccio* è diventato un *imbroglio*: scelte, riduzioni e adattamenti registici

La realizzazione di un adattamento cinematografico del *Pasticciaccio* è un'idea a cui Gadda stesso pensa, curioso di proiettare il suo libro sul grande schermo, come testimoniano i due soggetti da lui redatti, *Il palazzo degli ori* e *La casa dei ricchi*. Tuttavia, il film che viene effettivamente realizzato da Pietro Germi nel 1959, *Un maledetto imbroglio*, a partire dal *Pasticciaccio*, presenta diverse differenze, non solo dal romanzo stesso, ma anche dai due soggetti cinematografici elaborati da Gadda.

In effetti, Pietro Germi legge *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* interessato non tanto alla sperimentazione linguistica e all'analisi di un'ingarbugliata realtà, quanto più all'intreccio della *detective story*, ovvero alle vere e proprie indagini del Commissario Ingravallo.

Gli obiettivi principali di Germi e Gadda erano, dunque, già in un primo momento, molto diversi tra loro: Gadda è interessato alle cause, così diverse e molteplici da rendere impossibile una soluzione univoca, determinata, e il *Pasticciaccio*, infatti, rimane senza colpevole.

La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiati addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo».⁵⁹

Per Germi, invece, questo è impossibile, poiché a lui interessano gli effetti, le determinazioni, tanto che egli stesso ammette:

E quindi i miei film finiscono con un significato preciso, il che dal punto di vista dell'intellettualismo esistenziale moderno può essere un difetto: mi dispiace, non siamo d'accordo non posso farci niente. Ma i miei film si concludono in una maniera ben definita, che può sembrare antiquata, o sentimentale, a piacer vostro.⁶⁰

⁵⁹ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 13.

⁶⁰ A. Aprà, M. Armenzoni, P. Pistagnesi (a cura di), *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*,

3.2.1 La scelta del giallo: le riflessioni sulla realtà e la *detective story*

Le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo.⁶¹

Questa citazione, inserita tra le prime pagine del *Pasticciaccio*, mostra già al lettore l'impossibilità di risalire a un unico vero colpevole per i due crimini che verranno poi descritti.

Il romanzo, infatti, veste i panni del giallo, di una *detective story*, dati dalla presenza dei due crimini, del *detective*, dei sospettati e delle indagini, per dedicarsi, però, a una riflessione più profonda sulla realtà, la quale va a decostruire dall'interno la stessa struttura di un romanzo giallo. Gadda lo attesta sin dalle prime pagine: il vero *pasticciaccio* non è costituito dal furto ai danni della Contessa Menegazzi e dall'omicidio di Liliana Balducci, ma dall'impossibilità dell'uomo di ordinare la realtà che si mostra nel suo essere perpetuamente *gnommero*, un gomitolo di concause, di nodi indissolubili.

Le indagini, infatti, contrariamente ai tipici romanzi gialli, procedono in maniera frammentata, caotica e lenta: il furto e l'omicidio vengono investigati lasciando spazio a numerose digressioni filosofiche, gnoseologiche, tecniche, sociali e oniriche, le quali rallentano il Commissario Ingravallo, per sfociare, infine, nella non-risoluzione dei crimini stessi. Significativa, per questo, è la lunga digressione del sogno del Brigadiere Pestalozzi sul topazio rubato alla Contessa Menegazzi, episodio che rallenta il procedere delle indagini e del romanzo:

Avea veduto nel sonno, o sognato... che diavolo era stato capace di sognare?... uno strano essere: un pazzo: un topazzo. Aveva sognato un topazio: che cos'è, infine, un topazio? un vetro sfaccettato, una specie di fanale giallo giallo, che ingrossava, ingrandiva d'attimo in attimo fino ad essere poi subito un girasole, un disco maligno che gli sfuggiva rotolando innanzi e pressoché al disotto della ruota della macchina,

cit., p. 42.

⁶¹ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 12-13.

per muta magia [..]. Tantoché al passaggio a livello di Casal Bruciato il vetrone girasole... per fil a dest! E' s'era involato lungo le rotaie cangiando sua figura in topaccio e ridarellava topo-topo-topo-topo: e il Roma-Napoli filava filava a tutta corsa dietro al crepuscolo e pressoché già nella notte e nella tenebra circea, diademato di lampi e di scintille spettrali sul pantografo, lucanocervo saturato d'elettrico [...].⁶²

Pietro Germi, in *Un maledetto imbroglio*, invece, sembra fare il completo opposto, seguendo linearmente la classica struttura di una *detective story*: il primo crimine, questa volta il furto ai danni del commendatore Anzaloni, introduce lo spettatore nella storia; le indagini vengono avviate dal Commissario Ingravallo, mostrando da subito i primi interrogatori; si raggiunge, poi, una *climax* con l'omicidio di Liliana Banducci e le successive indagini, sfociando, infine, in una conclusione che fornisce la risoluzione dei casi e l'arresto del colpevole.

Se, dunque, in *Un maledetto imbroglio* le digressioni filosofiche vengono rimosse, le riflessioni sulla società dell'epoca, invece, permangono: i personaggi di Pietro Germi, soprattutto quelli afflitti dalla povertà del secondo dopoguerra italiano, agiscono per necessità, ignoranza o disperazione, come Assuntina e Diomede, contro l'ipocrisia borghese resa manifesta dal ricco e superficiale commendatore Anzaloni e da Liliana Banducci, così desiderosa di avere dei figli da cercare di vederli nelle giovani ragazze prese a servizio.

Il palazzo in cui vivono il commendatore Anzaloni e Liliana Banducci è, dunque, il simbolo della borghesia romana e della sua ricchezza, contrariamente all'umile e polverosa casa di Assuntina e Diomede, ai Castelli Romani, simbolo di una povertà proletaria che, per sopravvivere, si scontra ferocemente con la borghesia residente in via Merulana, squarciandone l'ipocrisia proprio nella sua dimora.

3.2.2 La lingua: lo sperimentalismo linguistico contro la chiarezza narrativa

L'impossibilità di raggiungere una verità unica e la molteplicità di concause che costituiscono la realtà, nonché la critica sociale che Gadda nasconde dietro queste

⁶² C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 212.

riflessioni, sfociano nell'inadeguatezza del linguaggio e nel conseguente sperimentalismo linguistico che l'autore utilizza in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

Si conta, infatti, la presenza di almeno quattro dialetti all'interno del romanzo e a questi si aggiungono la presenza di termini tecnici e filosofici, onomatopee, parole straniere ad esempio in tedesco e in greco antico, nonché un uso libero della sintassi e della punteggiatura. Questo sperimentalismo, in particolar modo nell'uso dei dialetti e delle onomatopee, comporta un effetto ironico e grottesco volto, però, a riflettere sui ceti sociali più bassi e proletari, simboleggiati ad esempio dal personaggio di Ines, e della borghesia che abita in via Merulana, proprio come la contessa Menegazzi:

«[...] Quela campana, quando che la sento, me pare mi' nonna su la canofiena: su eggiù, giù essù, brrr, brrr, che a ogni botta che je dà a la macchina, je scappa quarche paroletta puro pe dde dietro: brrr, brrr, brrr, frrr, frrr, frrr... Na fame! [...]»
[...] Alcuni erano topazi propriamente detti, per quanto sprovvoluti di accento circonflesso, altri erano topo-zii: le gioie della domicilioaggredita e detopaziata Menecazzi, che si redintegrava, questa volta, nel definitivo possesso e pieno godimento di diritto e di fatto delle proprie zeta: giulivamente commutata, per altro, la ga padana in una ca centroitalica.⁶³

Gli orpelli linguistici e le avventure stilistiche costano a Gadda l'accusa di essere uno scrittore «barocco», critica a cui lui risponde, nel 1963, con una nota critica⁶⁴ a *La cognizione del dolore*:

Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o licumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...].⁶⁵

⁶³ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 204-205.

⁶⁴ Si tratta di un testo, *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*, inserito alla fine de *La cognizione del dolore* per la sua pubblicazione in volume nel 1963.

⁶⁵ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2019, p. 222.

Nel provare ad afferrare la realtà e descrivere il mondo così com'è si capisce che «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine».⁶⁶

Pietro Germi, nella sua «libera riduzione dal romanzo»⁶⁷, rimuove tutti gli aspetti dello sperimentalismo linguistico e stilistico, a esclusione della presenza della lingua dialettale nei dialoghi dei personaggi ironici, come il maresciallo interpretato da Saro Urzì, e i personaggi socialmente più bassi, come Assuntina e Diomede. Il regista, infatti, mira a un'efficacia narrativa anche linguisticamente lineare e coerente con il contesto in cui si è inseriti, e che vada a sottolineare i rapporti che intercorrono tra le vittime e i carnefici dei due crimini, ma anche della società.

ASSUNTINA: Io non ce so' annata mai a Frascati, che ne so de' Frascati, signo' ma che vonno questi, perché ce l'hanno co' Diomede?

INGRAVALLO: Dì un po': che mestiere fa questo Diomede? Ma Diomede come?⁶⁸

In questa parte di dialogo, si nota come, alla risposta scomposta e in romanesco di Assuntina, Ingravallo risponde in italiano con chiarezza e semplicità, così come avviene anche successivamente nell'interrogatorio di Diomede e nel secondo interrogatorio di Assuntina, i quali, invece, continuano a utilizzare forme linguistiche basse e dialettali.

Lo sperimentalismo linguistico di Gadda, assente nell'adattamento di Germi, è ulteriore dimostrazione di come il regista sia interessato all'azione concreta della *detective story* e non alle riflessioni e sperimentazioni dell'Ingegnere: il Commissario Ingravallo di Germi deve indagare i crimini e la società, a differenza del Commissario Ingravallo di Gadda che indaga la realtà e il linguaggio.

3.2.3 Il commissario Ingravallo

L'aspetto che più trasforma il *pasticciccio* in un *imbroglio* si trova proprio nel protagonista, il Commissario Francesco Ingravallo.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana si apre proprio con la sua descrizione:

⁶⁶ *Ivi*, p. 223.

⁶⁷ *Un maledetto imbroglio*, regia di Pietro Germi, produzione di Giuseppe Amato, 1959, titoli di testa.

⁶⁸ *Ivi*, il primo interrogatorio di Assuntina.

Tutti oramai lo chiamavano Don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte quasi a riparargli i due bernocchi metafisici dal bel sole d'Italia, aveva un'aria un po' assennata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare un po' tonto come di persona che combatte con una laboriosa digestione: vestito come il magro onorario statale gli permetteva di vestirsi, e con una o due macchioline d'olio sul bavero, quasi impercettibili però, quasi un ricordo della collina molisana. Una certa praticaccia del mondo, del nostro mondo detto «latino», benché giovine (trentacinquenne), doveva di certo avercela: una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne.⁶⁹

Gadda presenta, in un panorama letterario in cui il genere del giallo si afferma sempre più, un *detective* diverso, un po' assennato, non atletico e vestito in maniera non impeccabile. Infatti, il Commissario Ingravallo è, soprattutto, un uomo che filosofeggia, un investigatore della realtà più che dei crimini ed è proprio lui a riconoscere l'impossibilità di riemergere dallo *gnommero* ingarbugliato della realtà con un colpevole e una soluzione.

Il Commissario presentato da Gadda sembra possedere alcuni dei tratti che più distinguono l'Ingegnere: la goffaggine nei confronti delle altre persone, le riflessioni filosofiche e gnoseologiche e le divagazioni tecniche sono tutti tratti che, tra le righe, presentano, almeno in parte, la personalità di chi questo personaggio lo ha inventato.

Al contrario, Germi sembra presentare, per la prima volta sul grande schermo italiano, un *detective* tipicamente hollywoodiano: Francesco Ingravallo è un investigatore che non lascia spazio a riflessioni filosofiche, ma concretizza i suoi sospetti in azioni mirate. È un uomo più piacente, più sicuro e razionale, volto a risolvere attivamente e rapidamente i due crimini e non la realtà del mondo.

⁶⁹ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 11.

Il Commissario Ingravallo, in *Un maledetto imbroglio*, viene interpretato dallo stesso Pietro Germi ed è forse il personaggio, tra quelli da lui interpretati, che più gli somiglia: infatti, Ingravallo è piuttosto schivo, introverso e pragmatico, alterna l'intimidazione e l'aggressività interrogatorie al turbamento e alla benevolenza nei confronti delle condizioni dei più deboli. Se a questa descrizione si sostituisse il nome di Ingravallo con quello di Germi, come nel caso dell'Ingravallo presentato da Gadda, si osserverebbe una quasi totale adesione: Pietro Germi è ricordato per il suo essere sfuggente, introverso, pratico e intimidatorio, ma allo stesso tempo benevolo e riconoscente.

3.3 L'impronta di Gadda: gli echi del *Pasticciaccio* in *Un maledetto imbroglio*

Gli elementi che differenziano il romanzo di Gadda dal film di Germi sono molti, così come quelli che pongono a distanza siderale l'Ingegnere dal regista: nell'arco di tutta la produzione del film, sembra che la carta e la cinepresa, così come i due autori, preferiscano scappare l'uno dall'altro e dalle loro così simili differenze.

Effettivamente, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *Un maledetto imbroglio* appaiono, in un primo momento, come due opere profondamente diverse, quasi indipendenti l'una dall'altra: a cambiare nell'adattamento cinematografico, infatti, è l'elemento chiave in un giallo che Gadda, invece, sceglie di omettere dal romanzo, il colpevole.

Tuttavia, la critica ha notato che «Germi e Gadda, sono due mondi completamente diversi, ma contrariamente a quanto poteva pensarsi *Un maledetto imbroglio* è assai più *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di quanto non voglia apparire».⁷⁰

Vi è un principale elemento che lega questi due autori e le loro opere e che può essere costantemente interrogato: il regista abbandona lo stile dello scrittore, ma non il suo sguardo. Infatti, l'attenzione verso i più deboli e la critica dei più forti, il disprezzo per i delitti, le passioni, la realtà difficile, il contesto sociale ed economico italiano, cioè tutti quegli elementi che Gadda descrive nel *Pasticciaccio*, scorrono come un fiume impetuoso anche tra le sequenze della pellicola, trovando, però, in questa una foce.

⁷⁰ E. Bruno, «*Filmcritica*», n. 93, 1960.

Germi, infatti, sembra ricevere e ricavare molto dal romanzo: l'umorismo, il grottesco e il sarcastico dell'opera di Gadda, nonché elementi tipici delle commedie all'italiana realizzate precedentemente dal regista, vengono, per la prima volta, utilizzati in un giallo del grande schermo, consacrando *Un maledetto imbroglio* a prima *detective story* all'italiana.

Gadda rimane nell'ombra che le luci selezionate da Germi per il suo film producono, ma senza *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* forse *Un maledetto imbroglio* non sarebbe mai esistito, e senza *Un maledetto imbroglio* il colpevole di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* sarebbe rimasto nascosto tra le ipotesi di critici e lettori.

Emblematica, per questo, è la scena finale del film in cui il gesto e la parola vengono rimossi per lasciare spazio a uno sguardo⁷¹: il Commissario, nascosto dalle pesanti lenti scure, sembra aver raggiunto una consapevolezza personale (fig. 9), quasi come se stesse accompagnando l'Ingravallo di Gadda alla soluzione mancata del *Pasticciaccio*, interrottosi alle soglie di un'intuizione che sta per sopraggiungere al Commissario.

⁷¹ M. Sesti, *Germi attore*, in M. Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, cit., 1997, p. 73-74.



Figura 9 Pietro Germi, *Un maledetto imbroglio* (1959), Scena finale, il Commissario Ingravallo

Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.⁷²

Ecco che l'osservazione di Edoardo Bruno emerge in tutta la sua forza: *Un maledetto imbroglio* è molto più simile a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di quanto non voglia apparire.⁷³

Carlo Emilio Gadda ha dato voce al *pasticciaccio* della realtà, indagandolo attraverso la struttura del giallo. Pietro Germi ha dato voce al *maledetto imbroglio* dei rapporti sociali di potere, indagandoli attraverso una scelta, quella del colpevole: in *Un maledetto imbroglio* c'è tutto *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

⁷² C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit. p. 307.

⁷³ Vd. Nota 64.

Conclusioni

L'incontro tra Carlo Emilio Gadda e Pietro Germi ha generato un'esperienza narrativa e visiva radicalmente nuova, che sfugge agli schemi più tradizionali dell'adattamento cinematografico. *Un maledetto imbroglio* non è la semplice trasposizione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* sul grande schermo: si tratta, infatti, di un vero e proprio dialogo tra due poetiche che appaiono, allo stesso tempo, differenti e simili.

La prosa gaddiana, densa di digressioni, sperimentazioni linguistiche, variazioni e innovazioni sintattiche, rompe dall'interno la linearità del genere poliziesco, fino a rendere impossibile il raggiungimento di una verità assoluta con la scoperta di un colpevole. Le indagini si complicano, si frammentano e si disgregano di fronte alla complessità umana e della realtà che Gadda presenta.

La libera riduzione di Germi, *Un maledetto imbroglio*, rispetto alla complessa costruzione di Gadda, potrebbe sembrare una semplificazione del romanzo stesso. In realtà, nonostante la scelta di una regia e di una narrazione più lineari e maggiormente accessibili alle aspettative del pubblico in sala, Germi non tradisce Gadda, ma, anzi, lo rilegge attraverso la macchina da presa. Il film, infatti, allo stesso modo del romanzo, non cerca di dominare il caos, ma di raccontarlo e provare a spiegarlo, tramite inquadrature, luci, dialoghi e montaggio.

La parola diventa immagine, la digressione diventa ritmo e le considerazioni sulla realtà si condensano negli sguardi dei personaggi, nei loro silenzi e nelle loro ombre.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana è diventato *Un maledetto imbroglio* come risposta alla realtà: l'Italia del secondo dopoguerra, vissuta da entrambi gli autori, era costituita da intricati grovigli di cause e da imbrogli morali che si cercavano di nascondere ed eliminare. Così, la riflessione di Gadda è stata rielaborata da Germi, pur con numerose differenze, a un pubblico più ampio e diversificato che, in quella realtà, era chiamato a vivere. In questo contesto, dunque, le due opere non possono che essere degli specchi che, cercando di mostrare la realtà, inevitabilmente si riflettono l'uno con l'altro in un continuo gioco di restituzione e deformazione della realtà stessa.

È utile sottolineare che questo studio ha potuto esplorare solo una piccola parte delle molteplici fonti critiche e interpretative presenti sull'incontro tra Gadda e Germi e le loro opere. Proprio per questa ricchezza, sono presenti ancora molte direzioni di ricerca che potrebbero avviare ulteriori indagini su queste due opere, avvicinandole o distanziandole l'una dall'altra.

Tuttavia, il dialogo instaurato tra Carlo Emilio Gadda e Pietro Germi, così come quello tra *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *Un maledetto imbroglio*, non si esaurisce in una semplice semplificazione tra ciò che accomuna e ciò che divide autori e opere: lo scrittore silenzioso e il regista schivo, nel loro rapporto, hanno costruito un ponte che unisce l'obiettivo di interrogare la realtà nonostante linguaggi, visioni e modalità differenti.

In tutto *Un maledetto imbroglio* risuona *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: la voce frammentata di Carlo Emilio Gadda permea, nel film, le ombre e i silenzi attraverso cui, il Commissario Ingravallo, interpretato da Pietro Germi, interagisce con la realtà circostante.

Bibliografia e sitografia

- Aprà Adriano, Armenzoni Massimo, Pistagnesi Patrizia (a cura di), *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, Parma, Pratiche, 1989.
- Arbasino Alberto, *L'Ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.
- Bruno Edoardo, «*Filmcritica*», n. 93, 1960.
- Cattaneo Giulio, *Il gran lombardo*, Milano, Garzanti, 1973.
- Costa Antonio, *Il cinema italiano. Generi, figure e film dalle origini alle piattaforme streaming*, Bologna, il Mulino, 2021.
- Di Giammatteo Fernaldo, *Pietro Germi*, in «Sequenze», n. 4, 1949.
- Fallaci Oriana, *Il regista con la porta chiusa*, in «L'Europeo», 1962.
- Flores Enrico, *Una visita a Gadda nell'aprile del 1965*, in in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp4Flores/floresvisita.php> .
- Gadda Carlo Emilio, «*Per favore, mi lasci nell'ombra*» *Interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993.
- Gadda Carlo Emilio, *Giornale di guerra e di prigionia*, Firenze, Sansoni, 1955.
- Gadda Carlo Emilio, *Il palazzo degli ori*, Torino, Einaudi, 1983.
- Gadda Carlo Emilio, *La casa dei ricchi*, Milano, Adelphi, 2021.
- Gadda Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2019.
- Gadda Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi, 2023.
- Germi Pietro, *Il ferroviere*, produzione di Ponti Carlo per Enic, Italia, 1956.
- Germi Pietro, *Un maledetto imbroglio*, produzione di Amato Giuseppe, 1959.
- Guglielmi Guido, *I paradossi di Gadda*, in *La prosa italiana del Novecento: Umore, Metafisica, Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.
- Maraldi Antonio (a cura di), *Panoramica sul cinema italiano*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1995.
- Mascialino Rita, *Pietro Germi: Un maledetto imbroglio (1959)*, 2020, <https://www.ritamascialino.com/cms/2020/11/un-maledetto-imbroglio-di-pietro-germi-di-rita-mascialino/> .
- Orlando Liliana, Martignoni Clelia, Isella Dante (a cura di), *Carlo Emilio Gadda, Incantazione e paura*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti, vol. I*, Milano, Garzanti, 1991.

Patrizi Giorgio, *GADDA, Carlo Emilio*, Dizionario Biografico Degli Italiani – Volume 51, 1998, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-emilio-gadda_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-emilio-gadda_(Dizionario-Biografico)/).

Pinotti Giorgio (a cura di), *Lettere a Livio Garzanti. 1953-1960*, in *I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e Studi gaddiani*, 2006.

Pinotti Giorgio (a cura di), *Lettere alla Mondadori (1943-1968)*, in *I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e Studi gaddiani*, 2012.

Pinotti Giorgio, *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Italia Paola (a cura di), *Gadda*, Roma, Carocci, 2024.

RaiTeche, *Pietro Germi presenta "Un maledetto imbroglio"*, 1959, <https://www.teche.rai.it/2015/03/pietro-germi-presenta-un-maledetto-imbroglio/>.

Rondolino Gianni, Tomasi Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Università, 2018.

Santi Mara, *Cinema*, in «*The edinburgh journal of gadda studies*», no. 1, 2008, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/cinemasanti0.php>.

Santi Mara, *Il palazzo degli ori e Un maledetto imbroglio*, in «*The edinburgh journal of gadda studies*», no. 1, 2008, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/cinemasanti4.php>.

Sesti Mario, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997.

Tuliozi Flavio, «*Tutto sto cinema*» *Carlo Emilio Gadda e l'esperienza cinematografica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.

Turco Tedeschi Alessandro, *La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi*, Verona, Cierre Edizioni, 2008.