

10

QUADERNI DEI RESTAURI



REGIA DI GIUSEPPE
DE SANTIS

ROMA, ORE 11

Centro Sperimentale di Cinematografia

Consiglio di amministrazione

Presidente

Gabriella Buontempo

Giuseppe (Pupi) Avati,

Mauro Carlo Campiotti

Giancarlo Giannini

Santino Vincenzo Mannino

Cristiana Massaro

Andrea Minuz

Comitato scientifico

Presidente

Gianni Canova

Andrea Appella

Armando Fumagalli

Nicola Guaglianone

Giacomo Manzoli

Margherita Gina Romaniello

Pietro Sarubbi

Collegio dei revisori dei conti

Presidente

Francesco Capalbo

Maurizio Fattaccio

Salvatore Varriale

Direttore generale

Marcello Foti

Cineteca Nazionale

Conservatore Steve Della Casa

Direttore Amministrativo Luca Pallanch

Quaderni dei restauri - Roma ore 11

a cura di Caterina Taricano

Corredo iconografico Antonella Felicioni e Sergio Bruno

Ricerche e documentazione Annamaria Licciardello

Progetto grafico e impaginazione Lorena Canulli

Ufficio stampa Silvia Saitta

ROMA, ORE 11



a cura di
Caterina Taricano



Fotogramma

-
- 7 *Cronaca di un capolavoro annunciato*
di Roy Menarini

CONVERSAZIONI

- 11 *Quando la cronaca diventa cinema*
Conversazione con Guido Lombardo
a cura di Caterina Taricano

COMPILATION 1 • PRESA DIRETTA

- 15 Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini, Mario Nascimbene, Elio Petri, Rodolfo Sonego,
Elena Varzi
a cura di Annamaria Licciardello

COMPILATION 2 • POSIZIONI CRITICHE

- 21 Alberto Farassino, Corrado Alvaro, Guido Aristarco, Edoardo Bruno, Gianfranco Pannone
a cura di Annamaria Licciardello

DOCUMENTI

- 24 Note di restauro su *Roma ore 11*
di Sergio Bruno
-



Cronaca di un capolavoro annunciato

di Roy Menarini

Film multi-autoriale per eccellenza (le personalità di Elio Petri, Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, ognuno con la sua poetica e la sua visione sociale), *Roma ore 11* fa parte di quella Costituzione del cinema italiano che nasce col Neorealismo e prosegue nella densissima rete da pesca del post-neorealismo. Ricordato soprattutto per il suo baricentro corale e per la sua disponibilità a seguire destini individuali come tessere di un puzzle collettivo della “nazione profonda”, *Roma ore 11* rivisto oggi esalta la sua potenza formale e il nitore di messa in scena (ovviamente figlia della scrittura, ma anche perfetta, geometrica, organizzata nei minimi dettagli). Il crollo della scala in via Savoia spacca il film in due, il prima e il dopo, e offre anche uno spazio di riflessione astratta rispetto al neorealismo: un’Italia che cerca di riorganizzarsi nel faticoso cammino post-bellico incappa in squilibri simbolici e sperequazioni di genere, aprendo crepe in un tessuto sociale tutt’altro che ricucito dopo il Fascismo.

La centralità e la fuga, la fissità e l’erranza, la voce dell’autorità e la polifonia del popolo. Il ruolo professionale e il ruolo familiare sono tutti opposti che si sfidano lungo la durata del film, operando continui confronti tra personaggi (che si scoprono di volta in volta accomunati o distanti) e definendo un formidabile campo di tensioni che sorregge il racconto – a sua volta tentato ora dalla disarticolazione episodica ora dal ricompattamento narrativo.

Riguardare attentamente la scena iniziale è molto utile. I titoli di testa, che scorrono verticalmente secondo un uso comune degli anni Quaranta e Cinquanta, si interrompono a un certo punto per dare spazio alla scritta che spiega la natura cronachistica del soggetto, tratto da una storia vera. Il commento musicale è attraversato dall’inconfondibile suono di una macchina da scrivere, con i suoi tasti e i suoi rumori (come lo scorrimento dell’andare a capo). Ecco che prime pagine di importanti quotidiani nazionali e locali vengono inquadrate, fino a isolare – sottolineate a penna – alcuni articoli che fanno riferimento proprio al dramma romano. Solo dopo questo passaggio, i titoli di testa ricominciano a scorrere, guarda caso proprio nel momento in cui vengono elencati gli sceneggiatori, come a dire dell’intreccio indissolubile (zavattiniano quant’altri mai) tra vicende del tessuto quotidiano e narrazione cinematografica realista. A seguire, in

corsivo, il ringraziamento alle ragazze di Via Savoia, che hanno concesso interviste e permesso di rispettare quella “polifonia del vero” che rappresenta la grande scommessa di De Santis.

Ancora pochi secondi, e all’elenco delle attrici viene aggiunto un collage fotografico di non professioniste, presenti anche nel giorno della sciagura. Quando poi arriva il turno del nome dell’autore delle musiche, Mario Nascimbene, la partitura, precedentemente ancora incerta tra melodia e rumore della macchina da scrivere, si struttura in un unico blocco armonico – molto articolato – nel quale gli effetti ritmici dei tasti e dei campanelli si fondono alle note del tema.

Ancora la carta stampata fa da spina dorsale simbolica di questo straordinario incipit grafico-musicale. Un’altra scritta in corsivo, infatti, ha il compito di accompagnare lo spettatore dalla soglia periferica del racconto (i titoli) alla vera e propria narrazione, informando che tutto cominciò con un annuncio pubblicato sui giornali. E proprio un dettaglio di quell’annuncio, sulla pagina di un quotidiano cerchiata a penna, si trova inquadrato tra le mani di una ragazza semi-addormentata. La macchina da presa si alza lentamente a scoprirne il volto, poi se ne allontana osservando una strada all’alba, attraversata da un mezzo pubblico che sveglia la giovane donna.

A quel punto si aggiungono la voce di un uomo che canta, lo strillo del venditore di caldarroste, i motori delle auto, il tintinnio delle bottiglie del latte consegnate dai garzoni, insomma un’intera scena di strada che contribuisce alla creazione di un perfetto “ambiente ottico-sonoro” nel quale inserire una dopo l’altra le tessere del puzzle umano e simbolico di *Roma ore 11*.

Un inizio prodigioso, certo già noto agli addetti ai lavori, ma che tuttavia può funzionare perfettamente come esempio virtuoso di analisi del film (o analisi della sequenza) nelle scuole, quando si fa didattica del cinema e si cerca di spiegarne le potenzialità del linguaggio, a cominciare dalle fondamenta (il suono, l’immagine, la musica, i movimenti di macchina, laddove ogni più piccola scelta può modificare la percezione e la comprensione di chi guarda).



Fotogramma



Fotogramma

CONVERSAZIONI



Fotogramma

Quando la cronaca diventa cinema

Conversazione con Guido Lombardo

a cura di Caterina Taricano

Roma ore 11 è uno dei film in cui si può vedere con maggiore evidenza quanto la Titanus di Goffredo Lombardo puntasse ad investire su nuovi talenti: c'erano, alle prime prove, autori come Rodolfo Sonego ed Elio Petri, ma anche attrici all'inizio della carriera come Lucia Bosè e Carla Del Poggio. Ricorda se ha mai avuto modo di parlare con suo padre riguardo alle idee che guidavano queste scelte?

Una delle cifre del successo dell'attività imprenditoriale di mio padre era questa sorta di "scommessa" sui nuovi talenti. Li individuava con un intuito che mi impressionava molto. Ricordo che papà scherzava spesso su questa sua attitudine. Alla base però c'è sempre stato un grande lavoro: era un uomo colto e preparato e dietro una scelta che poteva sembrare squisitamente intuitiva c'era indubbiamente una grande professionalità. Tra le idee che guidavano le sue scelte c'era il desiderio di scoprire e promuovere i giovani: amava molto lavorare con loro, soprattutto con quelli preparati e determinati - anche se ancora ignoti al grande pubblico. Non inseguiva esclusivamente le tendenze del mercato ma era ispirato da una visione profondamente etica del suo lavoro ed in questa visione rientrava la appunto la valorizzazione dei nuovi talenti.

Un'altra caratteristica dei modi di produzione della Titanus era quella di affiancare cinema popolare e di consumo a quello d'autore, ma Roma ore 11 sembra essere un esperimento ancora più ambizioso: produrre del cinema di grande presa sul pubblico, come quello di Matarazzo, ma realizzato da grandi autori del realismo come De Santis e Zavattini. Da questo punto di vista, che posizione occupa questo film nella storia della casa di produzione?

Mi piace definire questo film "una perla". Dal punto di vista del suo genere possiamo senz'altro ritenerlo un capolavoro del neorealismo postbellico. Mio padre era perfettamente consapevole che quello che stava realizzando era un esperimento audace: cinema popolare e cinema d'autore sembravano destinati a non incontrarsi mai eppure è proprio quello che è riuscito a realizzare il grande Goffredo Lombardo con l'aiuto di professionisti indimenticabili come Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini, Elio Petri e

Suso Cecchi d'Amico. Senza retorica, nella storia della nostra casa di produzione *Roma ore 11* occupa un posto speciale.

Come giudicava, in generale, il film e il suo esito, sia artistico e commerciale, Goffredo Lombardo? E qual è il suo giudizio e la sua opinione?

Ricordo dai suoi racconti che era davvero entusiasta, sia sotto il profilo artistico, sia sotto quello commerciale. Anche se non ottenne il riscontro importante di altri film dello stesso filone. la notorietà del fatto di cronaca aiutò a richiamare pubblico. La soddisfazione per aver realizzato un'opera alla quale teneva molto venne in parte offuscata dalle note vicende che interessarono il film che fu oggetto di diversi attacchi da parte della censura, soprattutto in fase di distribuzione e promozione a causa dei contenuti sociali ritenuti "scomodi".

La mia opinione è che *Roma ore 11* fu per quei tempi un film audace e coraggioso per mezzo del quale si vollero affrontare tematiche ritenute scomode, raccontate attraverso una struttura narrativa corale capace di dare voce ad una pluralità di storie. Vicende drammatiche, immortalate in un'opera cinematografica da vedere e rivedere: rimane infatti di grande attualità e non posso che andar fiero di questo gioiello firmato Titanus che divenne anche un po' il simbolo del coraggio che dovrebbero avere sempre il cinema e l'arte quando chiamate a narrare argomenti controversi.



Fotogramma



Fotogramma

COMPILATION 1 • PRESA DIRETTA



Fotogramma

Presa diretta

A cura di Annamaria Licciardello

«Zavattini, con una tipica idea zavattiniana, propose che anche noi mettessimo un annuncio economico su *Il messaggero* con la richiesta di una dattilografa che, dopo l'esame, avremmo assunto come dattilografa per il film, ma senza parlare prima del film. questa volta, naturalmente, scegliemmo un ufficio ad un piano terreno. Ora, di ragazze non ne arrivarono 300, ma una settantina sì: ciò ci permise di fare una grande esperienza umana e di entrare nel cuore del problema, nel cuore delle angosce, delle piccole miserie di queste ragazze, costrette a subire l'umiliazione di un esame per raggiungere uno stipendio miserabile. Noi, dopo, chiedemmo cusa, naturalmente, alle ragazze, però è chiaro che ci eravamo serviti di loro.

L'altra idea di Zavattini – un'idea già presente nel lavoro del cinema italiano di allora – fu quella di interrogare, se non tutte, almeno la maggior parte delle ragazze che avevano partecipato alla tragedia del crollo, quella mattina in via Savoia. Per l'inchiesta, Gianni Puccini consigliò Elio Petri, che allora faceva il cronista a *l'Unità*. Petri fece un lavoro straordinario perché riuscì ad intervistare non solo tutte le ragazze ma anche i pompieri, i vicini di casa, i magistrati, tutti coloro insomma che avevano avuto un rapporto con quel tragico evento. Quindi è proprio sulla base dell'esperienza umana, così diretta, suggerita da Zavattini e sulla base dell'inchiesta fatta da Petri, che nacque poi la sceneggiatura del film. A questo punto, che cosa rivendicava Zavattini? Chiedeva che noi strutturassimo la sceneggiatura sulla base globale di questi documenti e che questi documenti non dovessero essere alterati in alcun modo, non dovessero neppure essere legati da un qualsiasi intreccio o, comunque, contenere questa o quella storia personale. [...]

Ora, io invece venivo da altre passioni, da un'altra cultura e avevo in animo di raccontare storie, di muovere intrecci, perché tutto ciò apparteneva maggiormente alla mia personalità: quindi pretendevo che anche questo film fosse articolato in questo modo, che avesse le sue carte d'identità, per dire che le ragazze avessero un nome e un cognome, avessero dietro le spalle un preciso passato e avessero anche un intreccio di storie personali. Tanto più che la cosa che maggiormente ci aveva colpito durante l'inchiesta, era che a rispondere all'annuncio economico per via Savoia erano state ragazze di tutti gli strati sociali della città; ragazze che andavano dall'operaia alla

piccolo borghese, dalla contadina emigrata fino alla ragazza di estrazione alto borghese. Perché mai? Ci chiedemmo. Perché cominciava proprio in quegli anni il movimento, che poi ebbe un grande sviluppo, della richiesta femminile di lavoro come richiesta di autonomia femminile. [...]».

Giuseppe De Santis, *Vi racconto come andò con Roma ore 11*, «Cinema Nuovo» n. 282, aprile 1983

«Voi sapete che il film di De Santis *Roma ore 11* nasce da un fatto di cronaca realmente accaduto. De Santis e noi suoi collaboratori pensammo che bisognava raccontare quel fatto così come si era svolto in quella mattinata romana del 1950. Tutte le volte che questa realtà abbiamo dovuto contaminare ci è sembrato di commettere un tradimento verso il nostro prossimo. Ogni giorno che passa, tutti ci accorgiamo che invece di ispirarci soltanto a un fatto dovremmo sforzarci di ricostruire quel fatto con una preoccupazione quasi documentaria. Per questo noi volemmo, prima ancora di metterci a scrivere il copione, rivivere il primissimo atto di quell'avvenimento. Mettemmo un avviso nella quarta pagina di un giornale, uguale a quello che aveva richiamato in via Savoia le duecento dattilografe, naturalmente con l'intesa fra noi che una di quelle ragazze che si sarebbero presentate avrebbe trovato il posto presso la casa produttrice del film. [...] Ciascuna aveva una storia e una protesta taciuta o espressa. Venivano dai quartieri popolari di tutta Roma; alcune avevano fretta per correre a fare la prova in un'altra parte della città e avevano in mano il giornale con gli indirizzi sottolineati nella quarta pagina.

Noi uscimmo da quell'esperienza con la convinzione che gli uomini del cinema, coloro che hanno nelle mani questo mezzo per comunicare, il più potente che esista oggi nel mondo, non dovrebbero che raccontare, con modestia, con umiltà, e con il coraggio necessario, questi fatti togliendoli dall'empireo del romanzo affinché siano di fronte a noi con le domande di quella nuova, profonda solidarietà che essi contengono».

Cesare Zavattini, Pressbook di *Roma ore 11*, Ufficio Stampa e pubblicità Titanus (a cura di), Roma, 1952

«La musica, secondo me, deve nascere dal film stesso. Nel film stesso l'ispirazione. *Vacanze col gangster* di Risi, a esempio, esigeva, dato il soggetto e il modo con cui era stato trattato, un commento a larghe tinte, basato cioè su uno svolgimento sinfonico strumentato per grande orchestra. La musica in questo caso nasceva dal racconto, *Roma ore 11*, invece ha richiesto un commento di carattere psicologico e basato su strumenti a solo. La musica cioè nasceva dai personaggi.

[...]

Anzitutto l'esigenza di una musica scarna ed essenziale, assolutamente antiromantica, basata su timbri scuri. Ma soprattutto la necessità di una trovata musicale che riuscisse

a rendere – da sola – il clima e il dramma del film.

[...]

Il soggetto era basato sul dramma della disoccupazione delle dattilografe. Pensai quindi che la macchina da scrivere poteva in un certo senso considerarsi il personaggio principale. Ma usare il rumore della macchina pura e semplice non era soddisfacente. Pensai allora di affidare alla macchina da scrivere un ruolo di strumento solista nell'ambito dell'orchestra sfruttandone gli elementi sonori ritmici più caratteristici e cioè: percussione dei tasti e dello spaziatore, suono del campanello e effetto del carrello. Composi così un vero e proprio concerto per "quattro macchine da scrivere e orchestra", inserendo in partitura questo nuovissimo strumento. Naturalmente in fase di esecuzione il posto delle dattilografe fu occupato da quattro professori dell'orchestra di Santa Cecilia. Per far meglio risultare il suono dello strumento solista, l'orchestra era composta di strumenti a timbro scuro ed esattamente di cinque sassofoni, due pianoforti, quattro ottavini e dieci strumenti a percussione. [...]

Mario Nascimbene, *La musica nasce dai personaggi del film*, «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica», n.90 15 luglio 1952

«Puccini mi mise in contatto con De Santis a cui serviva un ragazzo che conoscesse Roma, e io la conoscevo profondamente, come le mie tasche, avevo vissuto veramente nelle strade, avevo fatto il manovale, ero stato in tutti i luoghi più impensabili della città. Ricordo che feci decine di interviste. Avevo una particolare capacità di far parlare le persone e quindi non mi fu difficile realizzarne una novantina. In questo compito mi aiutarono Giovannella Otuori e Adolfo Cagnacci, allora caricaturista de «L'Unità» e oggi pittore. Poi, piano piano, diventai uno degli sceneggiatori di Peppe De Santis il quale amava circondarsi di vari collaboratori. Con De Santis e gli altri sceneggiatori facevamo un vero e proprio lavoro collegiale, c'erano discussioni che sembravano assemblee. Il nostro gruppo aveva questo metodo, poi ci si suddivideva le parti del film e le si scriveva. Mai da soli, almeno a quattro mani, a casa di Peppe».

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

«De Santis l'ho incontrato nella trattoria dei fratelli Menghi, che era frequentata da pittori come Mafai, da poeti come Cardarelli, da giovani registi e scrittori come Montaldo, Solinas, Pirro, De Santis, Petri. Ci passavano tutti, anche perché si poteva trovar credito, e poi costava poco, e ci incontrai anche De Santis, in una di queste chiacchierate che si facevano tra un piatto e l'altro. Si fecero riunioni, lunghissime chiacchierate, per il film, i primi tempi anche con Zavattini che poi un bel giorno andò a fare un altro lavoro, e con De Santis e Franchina si decise di non fare una storia tutta legata, una struttura rigida, ma di fare un film con un'altra struttura che fosse veramente corale,

con tanti e tanti personaggi dei quali ogni tanto uno prendeva il sopravvento, e diventava una storia un po' a sé».

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

«[...] Peppe sul set era di una dolcezza impressionante, si dedicava tantissimo agli attori e ci conquistava tutti. Umanamente era davvero stupendo e come regista aveva una cura particolare per i movimenti di macchina e gli aspetti tecnici della lavorazione. Mi è sempre piaciuto il modo di girare di De Santis, che ha fatto bellissimi film. alcuni mesi dopo l'uscita nelle sale italiane, quel film approdò in Unione Sovietica e piacque moltissimo. Io venni invitata a presenziare ad una proiezione al Festival di Mosca e ricordo che Roma ore 11 ottenne un'accoglienza trionfale. [...]

Lucia Bosé, *De Santis, artista di un cinema vero*, in Marco Grossi e Virginio Palazzo, *Roma ore 11. I 60 anni di un capolavoro*, Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis, Grafiche PD, Fondi (LT), 2012

[...] Non mi sembra ci siano state difficoltà nel corso delle riprese, ma ricordo che sul set inizialmente circolava una voce secondo la quale De Santis era solito dare ceffoni alle attrici se sbagliavano le battute. La cosa mi preoccupava non poco e un giorno mi allarmai ancor di più quando, preparando un ciak, dovetti indossare un impermeabile per esigenze di scena e ad un certo punto vidi Beppe che si avvicinava a me. Pensai subito al malrovescio che avrei preso in volto e stavo già chiedendomi in che cosa avessi sbagliato allorché mi ritrovai lui proprio di fronte, con le braccia a cingermi la nuca: ma stava semplicemente sollevando il bavero del mio impermeabile... De Santis sul set era molto meticoloso, se gli interpreti sbagliavano le battute faceva tranquillamente ripetere la scena e raramente perdeva le staffe. A me non capitò mai di dover rifare un ciak, mentre la Bosé un giorno si beccò una sberla...[...]

Elena Varzi, *Per amore di Raf lascia il cinema. Conversazione con Elena Varzi*, in Marco Grossi e Virginio Palazzo, *Roma ore 11. I 60 anni di un capolavoro*, Quaderni dell'Associazione Giuseppe De Santis, Grafiche PD, Fondi (LT), 2012



Fotogramma



Fotogramma

COMPILATION 2 • POSIZIONI CRITICHE



Fotogramma

Posizioni critiche

A cura di Annamaria Licciardello

«[...] Perch  quel che a lui interessava era partire dalla materia dell'inchiesta per costruire il romanzo, la storia, anzi le storie intrecciate di giovani donne di diversa estrazione sociale che si ritrovano, come in un film giallo, in un luogo trappola dove accade qualcosa che le rende interdipendenti. In questo primo film di De Santis in cui entra la psicologia, la variet  dei caratteri come superamento dell'estetica del tipo, non c'  posto per i pedinamenti e i teatrini della quotidianit , anche se un personaggio tipicamente zavattiniano esiste: un buffo marinaio totalmente estraneo alla vicenda, che non parla mai, un folletto che ricorda un po' Harpo Marx. Cos  questa inchiesta in presa diretta viene trasformata in un film di architettura, di costruzione scenografica: a disegnare il décor del film viene chiamato dalla Francia Léon Barsacq che aveva lavorato con Renoir e Ren  Clair e che era stato appena premiato al festival di Venezia per *La beaut  du diable*. E il film si struttura come contrapposizione di due modelli di décor. Il primo   la tromba delle scale in cui avverr  il crollo, luogo centrale del dramma come l'aia di *Caccia tragica* e la risaia-pista di *Riso amaro*, macchina scenografica verticale, percorsa continuamente dall'ascensore attraversata dalle *plong es* e dalla soggettiva di un tentato suicidio. [...] A questo set verticale si contrappone tutto ci  che nel film gli   esterno (le immagini di Roma) e che   dominato dalla *frontalit * (le vedute iniziali della citt , simili a una serie di cartoline, le inquadrature della corsia dell'ospedale) e dall'*orizzontalit *: ed   il quartiere di fronte al cancello della palazzina, palcoscenico del naturalismo sociale e popolare abitato da portinai, stradini, ragazzi. [...]»

Alberto Farassino, *Giuseppe De Santis*, Moizzi Editore, Milano, 1978

«Con *Roma ore 11*, Giuseppe De Santis affronta per la prima volta il tema della citt  dopo i suoi tre film ambientati nella natura, che, quale pi  quale meno, contenevano brani che lo definivano e ne facevano una personalit  distinta, pure tra una mezza dozzina di registi che ormai lavorano su un fondo comune: la condizione del popolo italiano. Per De Santis si potrebbe dire che egli ha un tema suo: la condizione della donna in Italia. Fra tanto parlare di problemi italiani, la donna italiana, con tutte le apparenze della protagonista vezzeggiata, lusingata, cantata, sopporta tutti i carichi d'una

società che conosciamo: la prepotenza sulla debolezza, la violenza, il lavoro mal remunerato, lo sfogo d'un'erotica male indirizzata, i pregiudizi che si appuntano e fanno forza su di lei, l'intima povertà della casa. Ma della donna in questa condizione, De Santis ha pure un senso plastico; egli sa come questa plastica sia uno dei temi ricorrenti della nostra vita quotidiana, e così la condizione povera che egli ci descrive è sempre in qualche modo arricchita da quel certo lusso naturale che è la bellezza e la forma della donna. Per quanto gli si senta rimproverare l'eccesso di questa preoccupazione, essa è una scoperta tutta sua. [...]

Qui non si tratta più di neorealismo. Il tema che si è dato De Santis lo supera, richiede invenzione, tanto più che l'ispirazione del regista ha un'esigenza di narrazione del più alto ordine letterario. Difatti ha toccato il punto col personaggio interpretato da Carla Del Poggio, che apparirebbe la chiave della narrazione. Ogni atteggiamento di questa attrice, i suoi caratteri, quel tanto di astratto che ella ha nella fisionomia, fanno pensare che un più approfondito personaggio ella lo avrebbe portato bene avanti. Giacché la scala è crollata per il pigia pigia provocato da lei che è passata avanti a tutte le altre, ella si sente colpevole della catastrofe e della morte di una vittima. Qualcuno del pubblico trova esagerata la preoccupazione e l'ossessione di lei, ma forse perché lo stesso autore non ha approfondito meglio la crisi di questo personaggio. Egli aveva già fatto il salto, oltre il reale ma in una realtà più vasta e profonda e significativa; la colpa della società assunta morbosamente da un'innocente e da una debole che si è salvata proprio perché ha usato del suo istinto di difesa. [...]

Tutta la prima parte del film, fino al crollo della scala e al lavoro di salvataggio dei vigili del fuoco, ha un'unità di racconto, una sapienza, un'aderenza, una bravura di effetti esemplare. Che De Santis si muova a suo agio tra la folla e vi manovri come pochi, è risaputo; ma questa prima parte è di una felicità che gli dà vinta la pericolosa battaglia che ha affrontato con quest'opera, in un momento decisivo della sua carriera. E fra i memorabili aspetti di Roma che si sono veduti nei film, la vita popolare, le strade, gl'incontri, bisogna ora aggiungere certi brani di Roma ore 11, il marinaio della prima parte, la vita della strada dove le ragazze fanno la coda, e certe poetiche visioni di strade a sera, della seconda parte».

Corrado Alvaro, *Più che Neorealismo*, «Il Mondo» 15 marzo 1952 riprodotto in C. Alvaro, *Al cinema*, Rubbettino Editore, Cosenza, 1987

«[...] A voler ricorrere a un'immagine, potremmo dire che Roma ore 11 è un teorema non dimostrato per assurdo, tanto rigorosamente e chiaramente – sia pure con le storie collaterali che si inseriscono nel nucleo, nel filo conduttore, senza mai trascurarlo – l'opera (e quindi il suo assunto) è impostata, sviluppata e conclusa, e non soltanto in sede strutturale: arrivo delle ragazze, sosta sulla scala, primi esami, litigio provocato da una di esse (che con un trucco entra nell'ufficio del ragioniere scavalcando la fila), crollo, salvataggio, ospedale, ritorno a casa, inizio dell'inchiesta, chiusura dell'inchiesta. Il tutto compreso tra l'immagine della più timida delle dattilografe giunta prima delle

altre (carrellata indietro partendo dal primo piano) e la stessa immagine (carrellata in avanti fino al primo piano): tra l'inizio dell'animazione nella via al silenzio che nella via ritorna. Che al De Santis non interessi la cronaca per se stessa, come trama pura e semplice, lo dimostra il fatto che questa è scontata nella sequenza iniziale, dei titoli di testa, dove i dati essenziali vengono sintetizzati, in ordine cronologico, con la riproduzione sullo schermo dei giornali che del crollo si occuparono. In questa stessa sequenza ci sono elementi d'avvio al superamento della cronaca. Essi vanno ricercati nella colonna sonora: nei rumori della macchina per scrivere (tictío dei tasti, trillo del campanello, cigolio del carrello) che si fondono con il suono dell'organo elettrico armonico. [...]».

Guido Aristarco, *Roma ore 11*, «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica», n. 82 anno V 15 marzo 1952

«[...] De Santis pur senza rinunciare (era naturale) a metter l'accento su questo aspetto polemico, ha preferito ripiegare nel complesso sulla descrizione umana delle varie ragazze, cercando di far rivivere più che il fatto di cronaca, il dramma intimo di tante famiglie. Ha cercato insomma di metter in luce quella prospettiva drammatica che avrebbe dovuto dare al film il carattere di dramma corale. Indubbiamente l'esperimento è stato interessante, ricco di intuizioni e di annotazioni felici: la città esce fuori, a tratti, espressa in quelle scene colte a Trastevere, in quelle borgate che si infiltrano come una landa squallida della miseria, in quei quartieri operai; ma le annotazioni restano appunti, i personaggi schemi evocati solo a parole e, spesso (Maria Grazia Francia, il marinaio, Elena Varzi, eccetera) solo astratte figurazioni verbali. Così il film appare senza respiro, soffocato quasi da un continuo macchiettismo anche se racchiuso tra un inizio e un finale per più verso magistrali: quel carrello indietro dalla giovinetta timida che aspetta l'alba davanti al cancello della palazzina e quel lento carrello in avanti, dopo la disgrazia, sempre sulla giovinetta, decisa ad aspettare la notte. [...]».

Edoardo Bruno, *I film: Le ragazze di piazza di Spagna, Umberto D*, *Roma ore 11*, «Filmcritica» n.13, Aprile 1952

«Cosa mi tocca di *Roma ore 11*? Che, non va dimenticato, è tratto da un'inchiesta giornalistica di Elio Petri pubblicata nel 1951 su L'Unità. .. il suo limitare il crollo della scala, che provocherà la morte e il ferimento di decine di giovani donne aspiranti dattilografe, e tutto ciò che ne segue solo alla metà del film, privilegiando nella prima parte un occhio antropologico, quasi documentaristico su alcune di loro. Oltre ad essere molto legato alle figure femminili, Peppe "pedina" (neo)realisticamente gli ultimi della scala sociale, inserendoli poi in un'epica. Facendosi invisibile tra le sue giovani donne, lontano da ogni facile sociologismo, sceglie di porgere l'orecchio alla loro chiacchiere semplici e dirette fino a farne un unico coro».

Gianfranco Pannone, 2025

DOCUMENTI

Note di restauro su *Roma ore 11*

di Sergio Bruno

Il restauro in 4k di *Roma ore 11* è stato curato dal CSC-Cineteca Nazionale in collaborazione con l'avente diritto Titanus S.p.A.

Una volta appurato che i negativi originali del film risultano irreperibili, è stato necessario fare ricorso ad altri elementi, alcuni conservati negli archivi della Cineteca Nazionale e altri messi a disposizione dalla Titanus S.p.A. Tra le pellicole esaminate e messe a confronto, in un primo momento si era deciso di privilegiare un duplicato positivo sonoro (lavander sonoro) stampato negli anni '80 proprio dai negativi scena e colonna originali che evidentemente all'epoca erano ancora disponibili. Questo elemento è stato giudicato il materiale migliore da utilizzare perché più vicino all'originale. Ma già durante la fase di ispezione erano state notate delle problematiche che, una volta scansionata la pellicola, sono venute fuori in maniera inequivocabile. Tra queste, quelle più rilevanti e invasive, erano imputabili a difetti derivanti dalla fase di stampa della pellicola. Oltre, infatti, a un fastidioso pompaggio luminoso all'interno di tutto il film, erano presenti anche delle macchie continue, in particolare sulla parte sinistra dell'immagine, ma in alcuni casi su entrambi i lati. Queste si erano venute a creare, probabilmente, durante la fase di sviluppo. Un danno simile difficilmente si sarebbe potuto eliminare senza rischiare di aumentare in maniera invasiva il ricorso a interventi di pulizia digitale.

Nella ricerca di un elemento alternativo al lavander, tra le pellicole di proprietà della Titanus è stato individuato un controtipo sonoro che, a parte i soliti difetti meccanici (righe, macchie, graffi, salti in prossimità delle giunte), mostrava una buona qualità fotografica. Inoltre, comparando entrambi i materiali sono risultati conformi sia per quanto riguarda la versione, sia per la lunghezza complessiva.

Il confronto tra i due è stato eseguito anche relativamente alla qualità dell'incisione della colonna sonora, constatando che, pur avendo entrambi dei difetti di stampa, tuttavia il suono del controtipo, nonostante fosse più sporco a causa della maggiore usura del supporto, risultava migliore rispetto a quello del lavander.

Le lavorazioni, dunque, si sono concentrate sul controtipo sonoro che comunque necessitava di complicati e laboriosi interventi di restauro. Per quanto riguarda la scena sono state riscontrate numerose rotture, giunte con impronte di colla, mancanza a volte

solo parziale di alcuni fotogrammi, oltre a una serie di problematiche dovute all'usura della pellicola, come righe, puntini, macchie, graffi, deformazioni. In più, in corrispondenza delle giunte nei cambi scena, c'erano salti, deformazioni e sfocature. Tutto questo ha richiesto, oltre a interventi di stabilizzazione e *digital cleaning*, anche la ricostruzione della parte mancante dei fotogrammi e, dove possibile, il ripristino del fuoco.

Come detto, la colonna sonora, oltre a presentare dei difetti di incisione che si sono evidenziati già in fase di trascrizione digitale, mostrava anche varie altre problematiche, come fruscii, rumori e click, dovute alla presenza di molti graffi e di macchie per tutta la durata del film. È stato molto impegnativo cercare di recuperare l'atmosfera originale del film, soprattutto per salvaguardare le musiche scritte da Mario Nascimbene che per questo film realizzò una partitura di forte impronta sperimentale. Infatti, oltre a comporre appositamente un *Concerto per quattro macchine da scrivere e orchestra* in cui affidò alla macchina da scrivere il ruolo di strumento solista, Nascimbene, per sottolineare i momenti drammatici in corrispondenza delle scene in cui compare Luciana Renzoni, interpretata da Carla Del Poggio, fece ricorso a uno strumento come il Theremin che presenta delle sonorità uniche e inconsuete.

Altrettanto complessa è stata la fase di *grading* e *color correction* in cui si è cercato di recuperare le tonalità del bianco e nero del film, fotografato da uno dei maestri del cinema come Otello Martelli che dopo questo film collaborerà ancora con De Santis in *Un marito per Anna Zaccheo* (1953) e *Giorni d'amore* (1954). Dovendo lavorare con un controtipo, che rispetto al negativo originale ha ovviamente una differente resa fotografica, ci si è focalizzati sul tentativo di bilanciare i mezzi toni riducendo la distanza tra i bianchi e i neri. Il risultato finale è stato poi confrontato con altri elementi frutto di lavorazioni eseguite negli anni precedenti.

