

Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

TREVICO - CINECITTÀ

L'avventuroso viaggio di Ettore Scola

a cura di Vito Zaggarro

Marsilio Editori

INDICE

© 2002 BY MARSILIO EDITORI® S.P.A. IN VENEZIA

Il presente volume viene pubblicato in occasione del XVI Evento Speciale, manifestazione parallela alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, organizzato in collaborazione con la Fondazione Scuola Nazionale di Cinema / Cineteca Nazionale e con il Dipartimento della Comunicazione Letteraria e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma Tre. La redazione del volume è di Francesco Crispino

ISBN 88-317-8019-0

Prima edizione: giugno 2002

- 9 Se permettete, parliamo di Scola. Introduzione *di Vito Zagarrìo*
19 Il cinema non cambia il mondo ma può farci riflettere. Una conversazione con Ettore Scola
di Lino Miccichè

SCOLA DALL'IDEAZIONE ALLA PRODUZIONE

- 43 Le giornate particolari di Ettore Scola. Un profilo critico *di Gianni Rondolino*
51 Un mestiere come un altro. Scola sceneggiatore *di Giuliana Muscio*
59 Prove d'autore in piena commedia. Il primo Scola *di Roberto Ellero*
69 Il dominio della popolarità. Scola e la commedia all'italiana *di Valerio Caprara*
77 La disgregazione del fuoricampo. Gli anni Novanta *di Gianni Canova*
88 La fabbrica dei talenti. Scola produttore *di Laura Delli Colli*
92 La fortuna di Scola in Francia *di Jean A. Gili*

COMPAGNI DI VIAGGIO

- 105 Come lo "Splendor" ha illuminato il mio buio in sala *di Gian Piero Brunetta*
116 Il caso "Trevico-Torino" *di Diego Novelli*

STORIA E STORIE

- 123 Il "comunista" *di Paolo D'Agostini*
133 «Non ti piace la fine del XX secolo?». La storia nei film di Scola
di Pasquale Iaccio
146 Il tempo della storia: "Il mondo nuovo" *di Orio Caldiron*

INDICE

GENERI E GENDER

- 157 Voci del maschile, corpi del femminile *di Veronica Pravadelli*
165 L'identità in sottrazione *di Anna Camaiti Hostert*
173 I labirinti dell'anima nello spazio-tempo familiare *di Stefania Carpi*
184 Alla ricerca dell'innocenza perduta. "Riusciranno i nostri eroi...?"
di Maria Coletti

TIPOLOGIE

- 193 I "tipi" di Scola *di Giorgio Van Straten*
197 Famiglie, terrazze, cene: i film "corali" *di Roberto Nepoti*
205 Gli episodi, o la poetica del frammento *di Roy Menarini*
211 Brutto, sporco e cattivo (gusto). L'ideologia del kitsch *di Paolo Russo*
218 La Roma di Scola *di Franco Montini*
223 Tra *Studio* e *Kammerspiel*. Tracce di teatro *di Alessandra Fagioli*

LA MESSA IN SCENA

- 233 Il mondo in cornice. La regia di Scola *di Eugenio Premuda*
244 Il mestiere di scrittore. Dalla sceneggiatura presunta alla sceneggiatura desunta
di Ivelise Perniola
255 L'arte di essere semplici. Il binomio Scola-Trovaioli *di Pier Marco De Santi*
266 I viandanti del teatro di posa. Il viaggio di capitano Luciano e Madame Odette
di Stefano Masi
276 La lunga durata di "Una giornata particolare" *di Luciano De Giusti*
284 L'interpellazione come principio strutturante. "Dramma della gelosia"
di Roberto Provenzano

STRUMENTI

a cura di Rossella Cinquina

- 299 Profilo biografico
303 Filmografia
330 Bibliografia essenziale

VITO ZAGARRIO

SE PERMETTETE, PARLIAMO DI SCOLA

Introduzione

Questo volume nasce nell'ambito del consueto "Evento speciale" della Mostra di Pesaro, giunto ormai alla sedicesima edizione. Uno sguardo particolare e affezionato, anche quando critico, sul cinema italiano, che ha permesso di indagare interi decenni della nostra cinematografia (l'esempio più recente, da me curato nel 2000, dedicato agli anni Novanta), o di ripercorrere l'opera di attori (come il compianto Gassman), sceneggiatori (il caso di Age e Scarpelli), registi: il modello più vicino è quello di Monicelli, di cui è stata ricostruita l'ampia filmografia.

Vorrei partire proprio da quest'ultimo caso di analisi (e di godibile spettacolo per il pubblico) per presentare l'omaggio che quest'anno l'"Evento" fa a Ettore Scola. Alla tavola rotonda sulla sua "opera", infatti, Monicelli, "grande vecchio" (in realtà mentalmente giovanissimo) del cinema italiano, si schermiva di fronte all'etichetta di "autore" e rivendicava la nozione di "artigiano". Ma artigiano nel senso più alto, nel senso delle "botteghe" rinascimentali in cui un "maestro" produceva opere d'arte, magari per un committente, per un *patron*, attorniato da una squadra di collaboratori e da un gruppo di discepoli. La parola "bottega" torna anche con Scola, quando parla della sua scelta di produrre film di giovani con la sua EL: «Ho fatto un lavoro simile a quello che facevano i grandi artigiani del passato con i loro ragazzi di bottega: ho evitato loro di cadere in alcuni errori, ho spiegato le regole del gioco, li ho protetti da qualche ingenuità, gli ho regalato il privilegio di poter rifare una sequenza venuta male»¹.

LUCIANO DE GIUSTI

LA LUNGA DURATA DI "UNA GIORNATA PARTICOLARE"

Già consegnato alla storia del cinema come punto di spicco dell'opera di Scola, *Una giornata particolare* (1977) mantiene intatta la forza espressiva con cui immediatamente s'impose all'attenzione. Anzi, nel tempo trascorso dalla sua realizzazione, essa pare accresciuta. A distanza, risulta infatti ancora più esemplare l'originale scarto, praticato in questo film, fra la rastremata economia dei segni e la fertilità dei sensi. Fondata su questo scarto, anche la sua disponibile carica di attualità si presenta sempre viva e perfino lievitante in sintonia con certe escursioni della storia. La percezione di tale resistenza sotto il doppio profilo della scrittura filmica e del discorso tematico, induce a ripensare le ragioni di una tenuta che si prospetta di lunga durata.

Fin dalla prima proiezione il film fece registrare uno scatto differenziale nell'evoluzione poetica e stilistica del suo autore, cresciuto sul terreno di un genere, quello della commedia, rispetto al quale tracciava una personale linea di fuoriuscita. Può destare curiosità o apparire un singolare destino che, dopo l'inventivo apporto allo sviluppo e al rinnovamento della commedia cinematografica nelle varianti di una comicità che oscilla dal satirico al grottesco fino al tragico, proprio con questo film Scola ottenga un consacrante consenso. Ma non è sfuggito alle analisi accurate della critica attenta che, contravvenendo alle convenzioni del genere, mettendone in discussione ora una ora l'altra, il regista aveva da tempo cominciato la sua opera di scarnificazione del racconto. «Interviene sul comico "per forza di levare"

– osserva Gianni Canova – quindi attenua, smorza, stempera, spegne», allo scopo di «saggiare le potenzialità espressive e comunicative del genere, portandolo ai margini estremi della sua utilizzabilità»¹.

In questa prospettiva, *Una giornata particolare* si configura come un caso estremo di vicenda che, per effetto di uno stratificato lavoro di asciugamento nella sua messa in scena, deraglia da ogni binario di genere, letteralmente degenera, assumendo una forma inedita difficile da incasellare.

Scola prende uno dei "topoi" più diffusi della commedia di costume (l'incontro tra una moglie insoddisfatta e un uomo affascinante e gentile) e lavora su di esso per sottrazioni progressive fino a rovesciare la situazione iniziale nel suo esatto contrario: non un'occasione galante di avventura extraconiugale, ma il rapporto tra due solitudini amare e ingrigite che riescono a scambiarsi soltanto la reciproca consapevolezza della propria malinconica marginalità. Il lavoro di sottrazione opera su tutti i livelli del testo: sfuma i colori, decelera i ritmi, sporca gli oggetti, immalinconisce il *décor*, strappa perfino il corpo di attori come Mastroianni e la Loren ai consueti cliché di attrattiva erotica e sensuale. A derivarne è una commedia quanto mai tenue e scarnificata, sempre sul punto di dissolvere se stessa nei toni del dramma².

Come la progressiva decolorazione – prodotta agendo dapprima sul profilmico (costumi, scenografia), poi sulla luce con filtri selettivi, e infine con un ultimo tocco al momento della stampa – ha portato il film a muoversi sull'incerto confine cromatico di un colore che richiama e allude al bianco e nero, così il testo finale non può essere considerato propriamente né commedia né dramma, pur contenendo elementi riconducibili a entrambi. Muovendosi su questo crinale e reggendosi sul filo teso dell'equilibrista in bilico tra generi diversi, il testo lascia emergere una vocazione all'apologo. Sotto questo profilo *Una giornata particolare* rappresenta l'approdo più compiuto dei procedimenti sottrattivi applicati all'idea di partenza in tutte le fasi: dalla sceneggiatura alla messa in scena, dalle riprese al montaggio audiovisivo.

La sterminata letteratura critica che il film ha generato ha già portato l'attenzione su questi aspetti. In dialogo con i risultati da essa acquisiti, la rilettura di alcuni momenti pregnanti di questo testo consente di verificare come il lavoro di riduzione operato dalla regia trovi il suo fondamento nel particolare rapporto tra la dimensione visi-

va e quella sonora. Permette inoltre di afferrare come, da tale rarefatta povertà, scaturisca la ricchezza significativa di immagini e suoni che, portando addosso il peso del sottratto, si offrono allo spettatore quale fonte di una sorprendente intensità emotiva. Ma la revisione di questo testo, che ogni volta lascia sgorgare nuovi sensi, apre anche la possibilità di riconsiderarne l'assunto, di soppesare la ricaduta della sua forma di rappresentazione sul piano dei significati.

La restrizione sul piano dello spazio e del tempo con la quale Scola si era già cimentato ne *La più bella serata della mia vita* (1972), è connaturata alla scelta di raccontare la breve relazione tra una donna e un uomo che le circostanze riducono a poche ore, un corto inciso nelle loro esistenze destinato a essere presto chiuso, come lo spazio in cui si svolge: quello di un triste caseggiato popolare che il 6 maggio 1938 si svuota perché tutti accorrono all'adunata fascista organizzata dal regime in occasione della visita di Hitler a Roma. Com'è noto, Scola affida la rappresentazione dell'evento storico a un montaggio personalmente curato di cinegiornali d'epoca, posto come prologo d'apertura, per poter concentrare poi tutto lo sguardo sul rapporto che si instaura tra i due personaggi, Antonietta e Gabriele, esclusi dalla partecipazione alla parata: lei perché relegata alle mansioni domestiche, lui in attesa di essere condotto al confino in quanto omosessuale.

Lo stato di reclusione che li caratterizza è restituito attraverso il loro internamento nei rispettivi appartamenti, sorvegliati e spiati dalla custode del casermone quasi fosse una carceriera. L'esiguità degli spazi in cui i personaggi si muovono sono accentuati dalle scelte di regia che riducono ogni possibilità di apertura. In questo film senza cielo, anche nell'unico spazio all'aperto, ovvero la terrazza dell'edificio, quando il cielo non è escluso dall'inquadratura angolata dall'alto in basso, appare ridotto a un lacerto privo di luce, reso inavvertibile dalle scelte luministiche della fotografia che, oltretutto, rispettano il grigiore climatico della storica giornata, rammentato da Scola come esperienza personalmente vissuta. Per escludere ogni apertura sul cielo, quando Antonietta, richiamata dal rombo degli aeroplani, accorre alla finestra e guarda in alto per vederli, non segue la loro inquadratura in soggettiva, come le convenzioni dispongono il nostro sistema di attese, ma un controcampo che ci mostra l'ombra del loro passaggio proiettata sulla facciata dell'edificio. Dunque non la rappresentazione diretta della cosa, ma il suo riflesso.

Se la storia narrata è certamente quella di un rapporto, l'incontro tra le desolate solitudini di due perdenti, non c'è dubbio che il filo scelto dalla struttura del racconto stabilisca tra i due personaggi una gerarchia eleggendo la donna a protagonista. Nel passaggio dalla storia collettiva a quella individuale, dal pubblico al privato, la macchina da presa, procedendo dall'esterno all'interno, si appunta su di lei seguendola con un *long take* nella sequenza del risveglio della famiglia. Prima di far entrare nella sua vita "l'inquilino del sesto piano", lo sguardo resta ancora a lungo posato su di lei, rimasta sola, descrivendone l'umile funzione quotidiana di serva del focolare. Consegnata nella casa da rigovernare, anche lei al confino nel ruolo che l'ordine sociale le assegna, quando si abbandona per un attimo a sfogliare un fumetto, circondata dalle stoviglie da lavare, il ritratto della sua condizione si nutre della memoria, forse involontaria, del cinema di riferimento: e lo scatto del ricordo va alla situazione analoga di Giovanna descritta in una celebre inquadratura di *Ossessione* (1943).

Il bisogno a lungo insoddisfatto di attenzione e tenerezza, negate da un marito presentato come prototipo del maschio fascista che la costringe ad accoppiarsi solo per farla figliare come una coniglia – probabilmente senza far l'amore –, la dispone all'incontro con l'altro: e l'attrazione che prova per un uomo diverso la rende attiva promotrice di un rapporto impossibile. Dunque, anche per questo vera protagonista. Alla fine, l'ultimo sguardo del racconto sarà ancora per lei, a conferma che la relazione straordinaria con il disfattista, che viene condotto al confino perché non sa essere «né padre, né marito, né soldato», è stata una parentesi aperta e chiusa soprattutto sul disegno della sua vita. Che non sarà più come prima.

Individuarla come protagonista rende più chiaro il senso del racconto. La storia di questo incontro è quella di uno scambio, di un dono reciproco che rende fruttuosa la giornata dei due condannati. Lei, con la sua irruzione, lo sottrae senza saperlo alla tentazione del suicidio. Stava per «commettere una sciocchezza», confessa lui nella telefonata all'amico, e lei lo ha salvato: «Incontrarti, conoscerti, parlarti proprio oggi, questo è stato molto importante per me». Antonietta invece, oltre a un momento di amore fatto di attenzione, rispetto e tenerezza, guadagna la consapevolezza della propria condizione di «umiliata, considerata meno di zero» e, insieme, la coscienza, a lei estranea fino a quel momento, dell'opprimente regime che emargina e ferisce entrambi: «Ti obbligano a vergognarti di te stesso, a nascon-

derti» dice Gabriele di sé, ma sono parole nelle quali ormai si specchia anche lei.

Scola ha sostenuto che, per Antonietta, «alla fine nulla cambia nella sua condizione»³, e fu a caldo elogiato per aver evitato la trappola demagogica del finale con “presa di coscienza”⁴. In dissenso con l'autore, è opportuno precisare che, certo, nulla muta nella sua condizione materiale; quel che cambia è la sua coscienza. Agli occhi di questa donna nulla potrà apparire più come prima: né il marito, né il regime politico, venerato per incolpevole ignoranza. La situazione finale non ripropone affatto quella iniziale. Certamente la trasformazione della coscienza non viene enunciata esplicitamente e manifestata in concrete prese di posizione, bensì lasciata intuire, come molti altri aspetti, in questo film fatto di cose appena accennate: pertiene alla dimensione dell'implicito.

Riferendosi alla sequenza finale, Scola ha ribadito la sua interpretazione: «Quando poi vede che lo portano via, capisce che la sua vita continuerà ad essere quella di prima: l'unica eredità che quell'estraneo le ha lasciato è forse il piacere di leggere un libro»⁵. Ma, racchiusa nel libro, quell'uomo le ha lasciato in eredità una diversa coscienza di sé e del mondo, in quel dono si condensa quella cultura che a lei è mancata e che le fa sentire più forte e bruciante il tradimento del marito con una maestra, «una istruita». Nel sistema espressivo del film, che aggira sapientemente l'insidia della declamazione attraverso il tono sommo della sua scrittura giocata sui mezzi toni⁶, il libro è indice di quel linguaggio, di cui Antonietta comincerà ad appropriarsi, che è il presupposto di ogni coscienza. Non si tratta di un elemento simbolico – una funzione sempre invisibile all'autore – ma un segno indiziale tra altri in un film intessuto di tracce, indizi e cenni.

Entro i limitati confini spazio-temporali che si è data, la macchina da presa di Scola compie un' esplorazione ravvicinata dei due personaggi, disegnandoli per piccoli segni capaci però di affondare nella dimensione interiore della loro coscienza. Il risultato viene ottenuto combinando diverse forme di attenuazione espressiva. Alla decorazione, che conferisce un tono malinconicamente crepuscolare a tutto il film, si somma una direzione degli attori chiamati a una prestazione misurata nei gesti, negli sguardi, nelle parole. Una recitazione così contenuta viene talora ulteriormente attenuata dall'impiego del fuori campo e dalla discrezione della macchina da presa. Tutte queste opzioni, raccordate sul registro espressivo dell'*understate-*

ment, si trovano sintetizzate nella sequenza della telefonata di Gabriele al compagno, un sovversivo come lui, che non si vede né si sente. A questo fuori campo se ne aggiunge un altro, interno, prodotto dalla ripresa in piano sequenza. La macchina da presa si avvicina a Gabriele e gli gira intorno, si muove alle sue spalle, tenendo quella risorsa primaria per l'attore, che è l'espressione del volto, nel fuori campo interno all'inquadratura centrata sulla nuca, anche in corrispondenza dei picchi emotivi della conversazione: come, ad esempio, lo sbotto d'insofferenza di Gabriele per l'amico che non parla o la rammemorazione di un episodio buffo nel tentativo di farlo ridere. La regia scarica l'immagine, lasciando tutto il peso alla parola.

Teso a osservare l'intreccio profondo tra esistenze individuali e storia collettiva (com'era già avvenuto in *C'eravamo tanto amati*, 1974), attento soprattutto all'incidenza di quest'ultima sulla vita del singolo, Scola sceglie la risorsa del fuori campo anche per delineare il rapporto dialettico tra la storica giornata della *polis* e quella particolare della storia privata. La prima viene rappresentata sul solo piano sonoro attraverso la radiocronaca della parata militare. La distinzione, anche in termini di linguaggio, tra un “qui” in campo e un “altrove” sempre fuori campo, dilata il senso del conflitto tra le due dimensioni contrapposte, tra pubblico e privato, aperto e chiuso, affollato e deserto, massa e individuo, clamore e silenzio.

Il silenzio del caseggiato svuotato dei suoi inquilini, ad eccezione dei due personaggi consegnati ciascuno alla loro cella d'isolamento, è spezzato dalla radio che la portiera dello stabile mette in funzione a tutto volume. Lo spazio ristretto viene così sfondato e spalancato dal suono che lo apre alla storia collettiva. Quasi simbolicamente, Gabriele, impegnato a danzare la “rumba degli aranci” nel primo giocoso approccio con Antonietta, è costretto alla resa dalla prevaricazione sonora: interrompe la danza e spegne il suo grammofono che suona *Belle bimbe innamorate*. Da questo momento i discorsi di Hitler e Mussolini, i canti e gli inni, intercalati dalla cronaca di Giulio Notari, continueranno a sovrapporsi alla relazione privata e a interferire con il suo svolgimento. Un contrasto espresso in forma di prolungata dissonanza armonica.

Ridurre la trionfalistica parata alla sola dimensione sonora è stata una scelta di incalcolabile portata. Ha efficacemente rappresentato la potenza del regime che attraverso il suono, più profondo dell'immagine, si spande senza argini. La pervasiva invadenza della voce del

fascismo si diffonde nell'etere, penetra nelle case anche attraverso i vetri e i muri, impregna l'aria, entra di forza nella sfera privata violando l'intimità dei singoli. Si spiega anche così la devastazione prodotta nelle coscienze di anime semplici come quella ingenua di Antonietta. Sono gli effetti concreti di un potere che, reso più astratto dalla riduzione a suono, assurge a paradigma prolungando la sua attualità sulla storia successiva, quando la radio del primo fascismo è stata sostituita dalle televisioni utilizzate con la medesima funzione: ottenere e mantenere il consenso.

Ettore Scola aveva accompagnato l'uscita del suo film, nel 1977, con l'auspicio che il richiamo in esso contenuto non fosse storicamente circoscritto a una fase ormai archiviata: «A noi che viviamo in una società democratica, progredita socialmente e politicamente, tocca domandarci se anche quegli inganni e quell'intolleranza sono del tutto finiti, se il diritto alla propria dignità viene in egual misura riconosciuto a uomini, donne e diversi. Se tutte le libertà personali vengono ugualmente rispettate»⁷. La contemporaneità del film è affidata alla sua natura di mesto apologo. Senza paradosso, la sistematica riduzione degli elementi espressivi produce una concentrazione di materia significativa suscettibile di espandere l'esperienza di questa giornata particolare a un'intera epoca della storia.

Come è stato osservato, il fascismo di *Una giornata particolare* «rende addirittura paradigmatico il contrasto fra il vissuto e la storia, i sentimenti e le convenzioni, le ragioni dell'individuo (uomo o donna che sia) e quelle della politica», perché si tratta di un racconto «profondamente calato nella verosimiglianza storica e tuttavia capace di trascenderne le coordinate, offrendosi a letture e interpretazioni non necessariamente o meramente contingenti»⁸. Ad aprire divergenti possibilità di lettura, in questo film, è proprio la sua stilizzata astrazione, raggiunta per somma di sottrazioni. Il tono sommesso della particolare forma enunciativa che scaturisce dal sistema di restrizioni si ritrova nel finale, giustamente considerato da manuale, nonostante sia estranea all'autore la propensione a dare lezioni di stile⁹.

Mentre nella parte centrale del film il suono della radio era l'oggettivazione del regime reso onnipresente, nel malinconico congedo di Gabriele il suono viene soggettivizzato dallo sguardo narrante. Abbandonando ogni criterio di verosimiglianza, quando la porta dell'appartamento si chiude alle spalle di Gabriele in partenza, il rumore risuona fino al lato opposto del disadorno caseggiato, interrom-

pendo con il suo brusco richiamo l'attenzione di Antonietta intenta nella lettura, per lei impegnativa, del romanzo che l'uomo le ha donato. Successivamente, sulla soggettiva in campo lungo della donna che osserva la partenza di Gabriele scortato dai due agenti, dal fondo del silenzio sale pian piano l'inno di parata delle SS che aveva accompagnato il momento del loro rapporto d'amore. Data l'assenza della fonte, l'intervento musicale potrebbe apparire extradiegetico, tutto a carico dell'istanza narrante. In realtà si tratta di una musica che sale dalla coscienza della donna e che lo sguardo narrante fa propria. Soggettiva come una voce mentale. Cresce infatti dal silenzio come soggettiva sonora dentro quella visiva. Se ne ha conferma allorché al canto si sovrappone il suono di un pianoforte che esegue, «rallentato e sfalsato»¹⁰, questo stesso motivo alternato alla melodia di *Belle bimbe innamorate*, ricordo del primo incontro. Mentre allora questo motivo fu interrotto, ora è invece l'inno militarista a dissolvere, lasciando che sia la rumba strimpellata sui tasti con mano inesperta di principiante – come la lettura incerta di Antonietta – ad accompagnare la donna fino allo spegnimento del lume sul comodino, nell'ultima inquadratura, e oltre. Questa soggettiva sonora è la musica della sua coscienza e memoria, traccia di ciò che trattiene di quella giornata e porta con sé.

¹ G. Canova, *Ettore Scola*, in «Belfagor», 31 maggio 1986.

² *Ibid.*

³ *Ettore Scola - Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini*, Roma, Officina Edizioni, 1996, p. 141.

⁴ Cfr. M. A. Maccicchi, *Nota su "Una giornata particolare"*, in appendice alla sceneggiatura del film di R. Maccari e E. Scola, *Una giornata particolare*, Milano, Longanesi, 1977, p. 133.

⁵ *Ettore Scola - Il cinema e io*, cit., p. 144.

⁶ Cfr. S. Carpiceci, «Una giornata particolare» di Scola. *La verità dei semitoni*, in L. Miccichè (a cura di), *Il cinema del riflusso*, Venezia, Marsilio Editori, 1997.

⁷ E. Scola, *Una giornata del '38*, in Maccari, Scola, *Una giornata particolare*, cit., p. 138.

⁸ R. Ellero, *Ettore Scola*, Milano, Il Castoro Cinema, 1996, p. 66.

⁹ Cfr. G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, Torino, Utet, 1995, pp. 256-258.

¹⁰ S. Borelli (intervista a cura di), *Trovaioli e Scola: un sodalizio perfetto*, Catalogo Europa Cinema 1991, Viareggio, ripresa in S. Borelli, *Permettete? Ettore Scola*, in Miccichè (a cura di), *Il cinema del riflusso*, cit., p. 201.