

bianco^enero

rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia **edizioni del csc**

587

Giallo italiano

crime movie / occulto / conspiracy theory / gothic



Centro Sperimentale di Cinematografia

Presidente: Felice Laudadio
Consiglio di amministrazione: Olga Cuccurullo, Giancarlo Giannini, Aldo Grasso, Carlo Verdone
Direttore generale: Marcello Foti
Comitato scientifico della Fondazione: Felice Laudadio, Francesca Archibugi, Gianni Canova, Giuseppe Rotunno, Federico Savina, Piero Tosi
Collegio dei revisori dei conti: Cosimo Giuseppe Tolone (presidente), Roberto De Martino, Rossella Merola

bianco e nero

rivista quadrimestrale
del Centro Sperimentale di Cinematografia
anno LXXVIII, fascicolo 587, gennaio-aprile 2017
Direttore responsabile: Felice Laudadio
Direttore scientifico: Mariapia Comand
Comitato scientifico della rivista: Aldo Grasso (presidente - Università Cattolica del Sacro Cuore), Gianni Canova (IULM Milano), Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari), Giulia Carluccio (Università degli Studi di Torino), Giovanna Fossati (University of Amsterdam), Stephen Gundle (University of Warwick), Millicent Marcus (University of Yale), Alan O'Leary (University of Leeds), Sandra Lischi (Università di Pisa), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Veronica Pravadelli (Università degli Studi Roma Tre), Dana Renga (The Ohio State University).

Coordinamento editoriale: Caterina Cerra, Alessandra Costa (si ringrazia Caterina Sabato per la collaborazione).
Redazione: Chiara Tognolotti (coordinamento redazione - Università degli Studi di Firenze), Stefano Baschiera (Queen's University Belfast), Sila Berruti (Università Roma Tor Vergata), Dominic Holdaway (Università di Bologna), Andrea Mariani (Università degli Studi di Udine), Simone Natale (Loughborough University, UK), Cecilia Penati (Università Cattolica del Sacro Cuore), Federico Zecca (Università degli Studi di Bari).

Tutti i saggi che appaiono nella rivista sono stati sottoposti a *double-blind peer review*; tale procedura viene segnalata graficamente nella prima pagina di ogni saggio. Più nello specifico sono stati sottoposti a *double-blind peer review* i seguenti saggi: *Muscoli e cervello. I film di Mario Guaita Ausonia tra avventura e crime story* (Ivo Blom, Micaela Veronesi), *Più furti che delitti. Uno sguardo intermediale sulla genesi del giallo in Italia* (Gianni Canova), «La tua cultura non è che una tinta». Gli "equivoci" del giallo nel primo cinema sonoro (1930-1944) (David Bruni), *Il giallo all'italiana e la parapsicologia* (Fabio Camilletti), *Complotti, contesti e poliziotti di Dio. Leonardo Sciascia e il poliziesco degli anni Settanta* (Emiliano Morreale), *Un maledetto imbroglio dalla sceneggiatura al film* (Fabrizio Natalini), *Lo zoom interminabile. Il giallo all'italiana nell'epoca delle emozioni* (Massimo Locatelli), *Niente affatto una nicchia: la distribuzione e la commercializzazione del genere giallo* (Andreas Ehrenreich), *Guglielmo Giannini e la via del giallo, dal teatro al cinema* (Victoria Duckett), *L'Anonima Roylett e la fabbrica del giallo* (Elena Mosconi), *Un giallo americano*: Grattacieli (Raffaele De Berti).

Il numero è a cura di Luca Mazzei e Paola Valentini.

Cineteca Nazionale

Conservatore: Daniela Currò
Direttore amministrativo: Gabriele Antinolfi
Amministrazione: Mario Militello
Redazione: Caterina Cerra, Alessandra Costa
Progetto grafico e impaginazione: Romana Nuzzo
Collaborazione alla ricerca iconografica: Marina Cipriani
Segreteria organizzativa: Charmane Spencer

via Tuscolana 1524, 00173 Roma
tel. 06 72294373-403-267
e-mail: biancoenero@fondazioneccsc.it
<http://www.fondazioneccsc.it>

Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia
in collaborazione con

 EdizioniSabinæ

viale Bruno Buozzi, 19 00197 Roma
tel. 06 97882515
www.edizionisabinae.com
Direttore editoriale: Simone Casavecchia

Il presente numero è illustrato principalmente con fotografie e fotogrammi provenienti dall'Archivio fotografico del Centro Sperimentale di Cinematografia. Le immagini alle pp. 18, 22-23, 26 provengono dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, quelle a p. 71 da Rai Teche.

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

In copertina: *Perché si uccide un magistrato*, Damiano Damiani, 1975

Registrazione del Tribunale di Roma 975 del 17 giugno 1949
Direttore responsabile: Felice Laudadio

© Centro Sperimentale di Cinematografia 2017
ISSN 0394-008X
ISBN 978 88 98623 617

Finito di stampare nel mese di maggio 2017
presso la tipografia Varigrafica (Vt)

Abbonamento annuale per i privati *Annual subscription fee for individuals*: €32,00

Abbonamento annuale per enti e istituzioni *Annual subscription fee for companies and institutes*: €40,00

Abbonamento annuale estero *Overseas annual subscription fee*: €40,00

Il prezzo di un singolo volume della rivista è di *Single issues of the journal* €16,00

(arretrati dell'anno 2017 *Back issues from 2017*: €20,00)

Per richiedere un abbonamento scrivere a *To subscribe to the journal, please write to:*

ordini@edizionisabinae.com

- 6 Editoriale
Editorial
Mariapia Comand

Giallo italiano

- 11 Se l'Italia fosse un colore
If Italy Were a Colour
Luca Mazzei, Paola Valentini
- 19 Muscoli e cervello. I film di Mario Guaita
Ausonia tra avventura e crime story
**Muscles and Brains: the Films of Mario Guaita
Ausonia between Adventure and Crime**
Ivo Blom, Micaela Veronesi
- 30 Più furti che delitti. Uno sguardo intermediale
sulla genesi del giallo in Italia
**More Thefts than Murders. An Intermedial Glance
at the Genesis of the 'Giallo' in Italy**
Gianni Canova
- 47 «La tua cultura non è che una tinta».
Gli «equivoci» del giallo nel primo
cinema sonoro (1930-1944)
**"Your Whole Culture is Tinged". 'Giallo', the
'Misunderstandings' in Early Sound Cinema (1930-1944)**
David Bruni
- 66 Il giallo all'italiana e la parapsicologia
Italian Giallo and the Psychic World
Fabio Camilletti
- 76 Complotti, contesti e poliziotti di Dio.
Leonardo Sciascia e il poliziesco
degli anni Settanta
**Conspiracies, Contexts and God's Constables:
Leonardo Sciascia and the 1970s Poliziesco**
Emiliano Morreale
- 89 Un maledetto imbroglio
dalla sceneggiatura al film
The Facts of Murder from the Screenplay to the Film
Fabrizio Natalini





19

47

100 Lo zoom interminabile. Il giallo all'italiana nell'epoca delle emozioni
The Never-Ending Zoom. Italian Giallo in the Era of Emotions
Massimo Locatelli

113 Niente affatto una nicchia: la distribuzione e la commercializzazione del genere giallo
Not Niche at All: the Distribution and Marketing of the 'Giallo' Genre
Andreas Ehrenreich

dossier giannini
Guglielmo Giannini e il giallo

129 Guglielmo Giannini e la via del giallo, dal teatro al cinema
Victoria Duckett

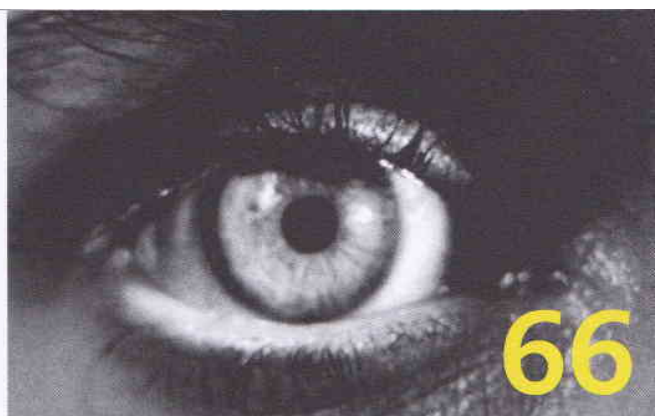
133 L'Anonima Roylott e la fabbrica del giallo
Elena Mosconi

140 Un giallo americano: Grattacielo
Raffaele De Berti

145 «Bianco e Nero» 1937-2017
Luca Mazzei

146 Il "brivido", «Bianco e Nero», 3, marzo 1952
Franco Mendico

148 Esercizi di stile al Csc: il giallo. Conversazione con Caterina d'Amico
Sila Berruti



66



76



89



100

biancoenero 587 gennaio-aprile 2017

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, Aut. GIPA/C/RM/010/2010



€ 16,00 ISSN 0394-008X



Guglielmo Giannini e la via del giallo, dal teatro al cinema

Victoria Duckett

Il saggio prende le mosse dal ritrovamento di un fondo di materiali del commediografo Guglielmo Giannini (1891-1960), che consente di mettere a fuoco la sua poliedrica personalità e di chiarire meglio il ruolo da questi svolto nel cinema italiano.

Dopo una breve descrizione del fondo e l'indicazione dei materiali presenti (copioni teatrali e soggetti e sceneggiature cinematografici, bozze di romanzi ecc.), l'articolo si concentra in particolare sui vari ruoli svolti da Giannini all'interno dell'industria cinematografica (critico, direttore di riviste militanti come «Kines», riduttore di film americani), per cogliere la posizione dell'autore rispetto al rapporto tra cinema italiano e statunitense e ai generi di spettacolo da essi veicolati, con particolare riferimento al giallo.

This paper is based on the discovery of a large amount of archive materials belonging to the Italian playwright Guglielmo Giannini (1891-1960). The article brings attention to his versatile personality and clarifies the role played by him in Italian cinema in the early twentieth century. After a brief description and overview of the newly acquired archival resources (comprising drama scripts, film scripts, film subjects, drafts of novels, etc.), the essay focuses on the various roles played by Giannini in the Italian silent film industry. Giannini was a critic and a director of the 'militant' magazine "Kines" while he also translated the intertitles of American films for local audiences. These activities help us to capture Giannini's position with respect to the relationship between Italian and American cinema and the genres they conveyed, with particular reference to the 'giallo'.

Keywords: Italian Cinema, Film Critic, Guglielmo Giannini, Film Adaptation, Film Translation, Crime Novel

A caccia di indizi

Il ruolo svolto da Guglielmo Giannini (Pozzuoli, 14 ottobre 1891 – Roma, 13 ottobre 1960) nell'ambito dello spettacolo, e più precisamente in quello cinematografico, non è ancora stato messo del tutto a fuoco. L'interesse degli studiosi si è acceso prevalentemente intorno ad alcuni aspetti della sua multiforme attività: in primo luogo quella politica, per la quale il fondatore del Fronte dell'Uomo Qualunque ha avuto un ruolo di primo piano negli anni dell'immediato dopoguerra¹. È stata inoltre indagata parzialmente l'opera di commediografo, soprattutto nella produzione gialla²; infine, in merito alla sua attività cinematografica, si è esplorato il ruolo di critico e giornalista durante il periodo muto³.

Per far luce sull'attività di Guglielmo Giannini si è aggiunta di recente una nuova opportunità, grazie al fondo custodito dalla nipote Sabina Ciuffini, a sua volta importante presenza nel sistema italiano dei media⁴. Due grandi scatole verdi ricche di copioni, tramandatesi negli anni, rappresentano un nuovo punto di partenza per rileggere il ruolo svolto da Guglielmo Giannini all'interno dell'industria culturale (e della vita politica) italiana per circa quattro decenni. L'analisi dei documenti – che sono stati nel frattempo digitalizzati in seguito a un accordo con la Deakin University di Melbourne e che verranno resi disponibili agli studiosi interessati – ha evidenziato la presenza di numerosi dattiloscritti di copioni teatrali, soggetti e sceneggiature cinematografici e, in numero minore, libri, lettere, ricevute, articoli e opuscoli. A questi si sono poi aggiunti altri materiali rinvenuti di recente che comprendono recensioni, manoscritti e disegni⁵. L'arco temporale va dai primi anni Venti alla fine degli anni Cinquanta, mentre la tipologia spazia da materiali privati (lettere e ricevute) a documenti relativi all'attività politica (soprattutto in merito alla costituzione del Fronte dell'Uomo Qualunque), a materiali inerenti l'attività di spettacolo, che costituiscono la parte preponderante della documentazione. Giannini ha posto particolare cura nella predisposizione del fondo: la maggior parte dei copioni,

DOUBLE BLIND
PEER REVIEWED

dei soggetti e delle sceneggiature è dattiloscritta, datata e rilegata. Talvolta sono presenti annotazioni, commenti, scritte a mano, che danno prova del controllo editoriale esercitato dall'autore sul suo lavoro. Ad esempio, il dattiloscritto del romanzo *Eva e gli Adami*, una divagazione leggera sui costumi amorosi maschili e femminili, inedito e datato 28 maggio 1944, contiene numerose annotazioni scritte a mano nella elegante calligrafia corsiva di Giannini, allo stesso modo del più celebre dramma poliziesco *L'angelo nero* che compare in più versioni: una in tre atti, datata 25 luglio 1935 e ricca di correzioni, cancellazioni e annotazioni; l'altra, in due atti, priva di segni, datata 7 agosto 1935 e recante il visto di censura (ottenuto sempre nel 1935) n. 5681. La fama di *L'angelo nero* – la cui prima ha luogo il 26 agosto 1935 al Teatro Odeon di Milano, interpretata dalla Compagnia Calò – è legata al tema politico del dramma, il più vicino alla sensibilità fascista perché incentrato sul nazionalismo, sulla necessità che “l'uomo forte” possa vendicare le offese inflitte alla patria da personaggi corrotti e violenti, anche a prezzo dell'omicidio, e riscattarne l'onore. Forse non stupisce che, a differenza di molti altri drammi dell'autore, il testo non venga riportato dalla rivista «Il Dramma», proprio per il suo contenuto problematico da un punto di vista ideologico; fa invece meraviglia il fatto che venga rieditato, come romanzo, nel 1958 per la casa editrice milanese Ceschina, in un clima culturalmente e storicamente modificato⁶.

Una variante riguarda la firma con la quale sono siglati copioni e progetti vari. Se nella maggior parte dei testi l'autore si presenta con il suo nome (specificando: «Proprietà Guglielmo Giannini»), talvolta impiega lo pseudonimo di Zorro, riservato – con tutta probabilità – ai progetti più “leggeri”, come i soggetti cinematografici e le canzoni. *Fermo con le mani*, ad esempio, si presenta come «schema di soggetto comico cinematografico» firmato Zorro e datato 15 maggio 1936, e presenta ancora il titolo provvisorio *Lo schiaffiare*; l'anno seguente diventerà un film diretto da Gero Zambuto e sceneggiato da Giannini.

Di rado i testi sono scritti a mano: tra questi lo «schema di soggetto cinematografico», risalente al 9 maggio 1936, di *L'uomo che sorride*, dalla commedia omonima di Luigi Bonelli e Aldo De Benedetti, divenuto nel 1936 un film con la regia di Mario Mattoli (nel quale Giannini non è accreditato, dal momento che soggetto e sceneggiatura sono entrambi firmati dagli autori della commedia).

Così se da una parte il fondo offre spunti per rimettere in questione la storia produttiva di alcuni film, per come essa ci è nota, dall'altra presenta numerose lacune. Se si eccettuano *Joe il rosso* e *l'Anonima Roylott* (entrambi di Raffaello Matarazzo, 1936), *Fermo con le mani* e *Grattacieli* (Guglielmo Giannini, 1943), non vi sono documenti che interessino gli altri film a cui Giannini ha collaborato, dalle regie di *Duetto vagabondo* (1938), *Quattro ragazze sognano* (1943) e *Il nemico* (1943) alle sceneggiature di *Re burlone* (Enrico Guazzoni, 1935), *Il serpente a sonagli* (Raffaello Matarazzo, 1935), *Allegrì masnadieri* (Marco Elter, 1937), *Gatta ci cova* (Gennaro Righelli, 1937), *L'ha fatto una signora* (Mario Mattoli, 1938), *La bocca sulla strada* (Roberto Roberti, 1941), e nemmeno del soggetto di *Lo smemorato* (Gennaro Righelli, 1936) come pure della partecipazione (non accreditato) alla sceneggiatura di *Tempesta sul golfo* (sempre di Gennaro Righelli, 1943). Di conseguenza la ricerca nel fondo non può che essere indiziaria, e postula la necessità di allargarsi alla consultazione di altre fonti, edite o meno⁷.

Al tempo stesso i materiali presenti nel fondo consentono un ripensamento sulla natura della scrittura di Giannini per lo spettacolo, che si può definire già precocemente intermediale, come avranno modo di documentare i due saggi che accompagnano questo studio, che riguardano *l'Anonima Roylott* e *Grattacieli*⁸. La filiera produttiva immaginata da Giannini prevede in un primo tempo la scrittura e la messa in scena di un testo teatrale, dal quale l'autore ricava, se la drammaturgia lo consente, un soggetto cinematografico di estensione variabile, dalle 4 alle 40 cartelle, da sottoporre unitamente al copione al potenziale produttore cinematografico. Successivamente Giannini scrive la sceneggiatura, evidenziando alcuni aspetti tecnici e soluzioni brillanti dal punto di vista spettacolare. Il plot può essere quindi sottoposto a un'ulteriore riscrittura sotto forma di romanzo, come accade a diversi lavori pubblicati negli anni Cinquanta. Infine, a volte Giannini stesso offre una rilettura di un proprio testo attraverso materiale critico predisposto (con tutta probabilità da lui stesso o dal suo entourage) a fini promozionali. Così per esempio, in un foglio battuto a macchina, contenuto in una busta contrassegnata del giornale «Il Buonsenso», si legge: «Se non si può proclamare la assoluta originalità della concessione a

“Grattaciel” – si dovrà riconoscere a Guglielmo Giannini, che ha saputo dimostrare che anche gli italiani, nel genere cosiddetto americano, sanno fare, e sanno fare benissimo»⁹.

La “riduzione” cinematografica verso il giallo

Forse proprio la possibilità di avvicinare il cinema americano a quello italiano, riducendone i contenuti, il linguaggio, gli stessi mezzi espressivi alla portata del pubblico nazionale è la costante dell’attività “sul campo” di Giannini, che si colloca accanto a quella di polemista e critico esercitata su varie riviste e soprattutto su «Kines» di cui è fondatore e direttore per oltre un decennio¹⁰. Negli anni del cinema muto, Giannini è uno dei più apprezzati riduttori cinematografici: un ruolo che comporta la rilettura complessiva del film importato e la predisposizione dell’edizione italiana attraverso la stesura delle didascalie e della novellizzazione della trama.

Sulla necessità di indagare a fondo questo aspetto, per comprendere meglio l’evoluzione linguistica del cinema, Sergio Raffaelli osservava: «una ricerca sistematica non dovrebbe trascurare nemmeno le edizioni italiane di film stranieri dell’epoca, sulle cui didascalie si sbizzarriva l’estro dei riduttori, cioè dei traduttori e anzi talora rifacitori, fra i quali Guglielmo Giannini primeggiava con soluzioni linguistiche “brillanti” e con rifacimenti spregiudicati»¹¹.

Le riviste cinematografiche, in particolare negli anni Venti, recano diverse tracce della sua attività: la dicitura «riduzione di Guglielmo Giannini» compare insieme ai titoli di testa di numerosi film tra cui *Il mozzo dell’Albatros* (*Moran of the Lady Letty*, George Melford, 1922) interpretato da Rodolfo Valentino o *Il padiglione delle meraviglie* (*The Show*, Tod Browning, 1927). Ancor più frequenti sono gli elogi al suo operato: «La riduzione italiana di Guglielmo Giannini è stilisticamente perfetta: calda e incisiva, senza fronzoli letterari, risponde in pieno all’ansioso animo dello spettatore»¹²; o ancora: «Uno dei maggiori pregi del film è la riduzione, veramente intelligente fatta con mano maestra da un principe dei riduttori, quale è Guglielmo Giannini. [...] oltre alla maestria del taglio unisce una didascalia perfetta e la nostra madre lingua non viene maltrattata»¹³.

La lettura delle novellizzazioni e dei romanzi a puntate tradotti per il lettore italiano – ad esempio *Il sepolcro indiano*, di Thea von Harbou, che compare a puntate sulle pagine di «Al Cinemà» nel 1923 – conferma non solo le qualità della scrittura di Giannini, ma identifica anche uno stile di riduzione particolarmente attento ad alcuni aspetti che saranno tipici della successiva attività cinematografica anche nell’ambito del giallo. In primo luogo la cura per la definizione dell’ambiente, che è chiara fin dalle primissime righe. Ad esempio, «nel giorno 4 di luglio 1900, nel 124° anniversario della dichiarazione della indipendenza degli Stati Uniti d’America, nasce un maschio nella casa Sims»¹⁴ è l’incipit di *La folla* (*The Crowd*, King Vidor, 1928), che abbrevia le didascalie presenti nel film. Simili, per rigore ed essenzialità, gli incipit di due soggetti di film gialli, *Anonima Roylott* («L’azione incomincia con la presentazione dello Stabilimento Chimico gestito dalla Anonima Roylott») e *Joe il rosso*: «L’azione inizia con la presentazione dell’ambiente: l’avito castello dei Sandelle-Laffitte, in una soleggiata provincia d’uno Stato Europeo, a brevissima distanza dalla costa»¹⁵. Altra caratteristica è la capacità di identificare un forte problema morale, presente spesso sotto traccia nel cinema hollywoodiano, ma che viene reso esplicito per lo spettatore italiano. Inoltre Giannini opta per un uso della lingua privo di cascami e termini obsoleti ma vicino al parlato quotidiano, e per l’eliminazione di descrizioni inutili e frasi ridondanti alle quali preferisce uno stile asciutto e referenziale, che mira alla presentazione delle azioni e alla definizione dei caratteri, spesso attraverso il discorso diretto¹⁶. Consapevole dell’attività che viene richiesta dalla traduzione, Giannini commenta: «L’enorme maggioranza della cinematografia d’importazione, spesso idiota, spessissimo pesante, è rinvigorita con numerose iniezioni di spirito italianissimo, resa agile da tagli sapienti che fanno sparire dalle “pizze” scene ed episodi che disgusterebbero, annoierebbero, irriterebbero lo spettatore italiano. Ed il principale motivo per cui il film americano o tedesco aderisce, ormai, così completamente alla mentalità italiana è semplicemente questo: che i film americani o tedeschi sono *italianizzati* da artisti italiani che conoscono ottimamente l’inglese e la letteratura inglese, il tedesco e la letteratura tedesca: e che comprendono a fondo la psicologia del pubblico italiano»¹⁷.

Come si vedrà in *Grattaciel* e *l’Anonima Roylott*, la riduzione dei film muti si rivela così propedeutica alla scrittura per il cinema vera e propria, dal momento che i soggetti di Giannini tratti dalle com-

medie gialle mantengono le stesse prerogative dei film “tradotti” dall’America e dall’Europa. E, anche se la critica si mostra spesso impietosa soprattutto con il Giannini regista (accusandolo di essere eccessivamente teatrale, di non padroneggiare la grammatica filmica, di disseminare il testo di indizi inutili) non vi sono dubbi sulla sua capacità di maneggiare una tavolozza dotata di tutte le sfumature del giallo. Nel 1943, l’anno che segna l’apice della parabola cinematografica, Giannini realizza un giallo di spionaggio con sfumature politiche (*Il nemico*), un giallo d’ambientazione americana dai toni gangsteristici con una venatura di commedia (*Grattacieli*) e una commedia a intrigo giallo (*Quattro ragazze sognano*). In tal modo dà prova di saper interpretare e orientare le aspettative e i gusti del pubblico, prima di intraprendere l’avventura dell’Uomo Qualunque.

1. Si vedano, tra gli altri, Carlo Maria Lomartire, *Il qualunquista: Guglielmo Giannini e l’antipolitica*, Mondadori, Milano 2008; Sandro Setta, *L’Uomo Qualunque 1944-1948*, Laterza, Roma-Bari 1975; Giuseppe Parlato, *La nazione qualunque. Riformismo amministrativo ed europeismo in Guglielmo Giannini*, «Storia Contemporanea», 6, 1994, pp. 1129-1166.
2. Paolo Quazzolo, *Delitti in palcoscenico. La commedia poliziesca italiana dal 1927 al 1954*, Campanotto, Pasian di Prato (Ud) 2000, pp. 105-123.
3. Anna Maria D’Ambrosio, *L’attività critica di Guglielmo Giannini nel cinema muto*, Queriniana, Brescia 1976.
4. Sabina Ciuffini ha raggiunto la notorietà come valletta di Mike Bongiorno nelle edizioni di *Rischiatutto* 1970-1974, affiancando il presentatore in modo attivo e innovativo; ha successivamente ricoperto diversi ruoli all’interno dell’industria nazionale dei media.
5. Poiché la catalogazione dei documenti è tuttora in corso, non è possibile qui riportare l’esatta consistenza del fondo.
6. Si veda su questo testo Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2006, pp. 354-355.
7. Tra queste, meritano una menzione i fondi della biblioteca Chiarini della Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, di Roma, la Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma, che ospita un fondo Giannini che contiene in prevalenza copioni e lettere (<http://www.burcardo.org/fondi/giannini.asp>), l’Archivio Centrale dello Stato, che custodisce i copioni che sono stati sottoposti alla censura (cfr. Patrizia Ferrara (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944)*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma 2004, 2 voll.) e la banca dati promossa da Antonella Ottai e Patrizia Ferrara sul teatro nel periodo fascista (<http://teatronelfascismo.uniroma1.it>).
8. Sull’intermedialità in particolare tra teatro e cinema rimando al recente Michael Ingham, *Stage-Play and Screen-Play: the Intermediality of Theatre and Cinema*, Routledge, London-New York 2017.
9. Anonimo, *Grattacieli. Commedia in 3 atti di Guglielmo Giannini*, dattiloscritto contenuto in una busta intestata di «il Buonsenso», s.d., fondo Guglielmo Giannini.
10. Sulle varie edizioni del periodico «Kines» rimando a Riccardo Redi (a cura di), *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944*, Associazione Italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma 1992, pp. 99-100, 146-148, 158-160 e al lavoro di A.M. D’Ambrosio, *L’attività critica di Guglielmo Giannini nel cinema muto*, cit, pp. 9-99.
11. Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze 1992, p. 78, n. 44.
12. Vim, *I cosacchi. Cinema Corso e Moderno*, «La Rivista Cinematografica» X, 9, 15 maggio 1929, p. 27: il riferimento è al film *The Cossacks*, di George W. Hill, 1928.
13. Filmino, *La vedova allegra di Stroheim*, «Cinema-Star», II, 6, 13 febbraio 1927, p. 20, ripreso da «La Cine-Fono» di Napoli.
14. Zorro [Guglielmo Giannini], *La folla*, «Al Cinemà», VII, 34, 10 agosto 1928, p. 3. Nel film, le didascalie iniziali recitano: «July, 4th, 1900. The nation on holiday! Fireworks! Parades! Picnics! Celebrating America’s 124th birthday – but what was a little thing like the Declaration of Independence compared to the great event happening in the Sims household?», prima di presentare la nascita del protagonista.
15. Gli esempi sono tratti dai soggetti cinematografici redatti da Guglielmo Giannini e conservati presso l’Archivio Giannini.
- 16.. Mi limito a citare, a questo proposito: «Nei cinque anni che seguono due avvenimenti importanti si verificano nella famiglia Sims: la nascita di una bambina ed un aumento di otto dollari mensili allo stipendio di Johnny» (Zorro [Guglielmo Giannini], *La folla*, cit., p. 6).
17. Guglielmo Giannini, *I riduttori di film*, «Kines», VII, 31, 27 agosto 1927, p. 1.

L'Anonima Roylott e la fabbrica del giallo

Elena Mosconi

Il saggio affronta lo studio di un giallo esemplare della produzione del commediografo Guglielmo Giannini, *Anonima fratelli Roylott*. Il testo, rappresentato nel 1934, ha una grande fortuna intermediale: dopo essere stato più volte pubblicato, diventa un film diretto da Raffaello Matarazzo (1936) e, nel 1954, un romanzo della celebre collana dei gialli Mondadori.

Il saggio affronta i meccanismi che governano «la fabbrica del giallo» di Giannini a più livelli: grazie a documenti dell'archivio dell'autore, ricostruisce i cambiamenti nelle diverse formulazioni del testo, offrendo uno sguardo in profondità sul “laboratorio” del genere giallo. Inoltre analizza il modo in cui la fabbrica, in Giannini, diventa metafora della società americana, evoluta e moderna ma violenta e malvagia. Nel clima autarchico dell'Italia fascista, la fabbrica diventa il simbolo di un potere malato, se nelle mani di individui senza scrupoli, contrapposto all'ordine rassicurante della legge.

This essay deals with *Anonima fratelli Roylott*, a significant example of the 'giallo' genre by playwright Guglielmo Giannini. The play, first performed in 1934, subsequently achieved an extensive intermedial circulation: after repeated publication, in 1936 it became a film directed by Raffaello Matarazzo and later, in 1954, was a novel in the famous 'gialli Mondadori' series. This paper takes into account the mechanisms that govern the 'factory' of Giannini's 'giallo' fictions and it explores the author's archival documents that allow a new reconstruction of the different formulations of the play. In this way, the essay offers an in-depth look into the 'laboratory' of the Italian 'giallo'. In autarkic and Fascist Italy, the factory also becomes the metaphor for American society. American society is evolved and modern but – if left in the hands of unscrupulous individuals instead of those of the reassuring political order – it is violent and sick .

Keywords: *Anonima fratelli Roylott*, 'Giallo' Film, 'Giallo' Theatre, Guglielmo Giannini, Raffaello Matarazzo, Industrialisation, American Society

Un dramma seriale

Anonima fratelli Roylott, conosciuta anche come *Anonima Roylott* o, nella versione cinematografica, come *Gli avvoltoi della metropoli*, è una delle opere più celebri di Guglielmo Giannini, grazie anche alla sua fortuna intermediale. Nasce come dramma giallo, rappresentato per la prima volta nel gennaio 1934 dalla Compagnia Spettacoli Gialli N. 1. Poi assume le sembianze della sceneggiatura su cui si basa il film diretto da Raffaello Matarazzo nel 1936. Infine, si trasforma in un romanzo che nel 1954 esce nella collana dei gialli Mondadori. La ramificazione dell'opera ne fa un caso di primario interesse nella prospettiva che si privilegerà in questa sede, volta da un lato a mettere in luce l'importanza del fondo di documenti posseduto dalla nipote¹, dall'altro ad avviare un'analisi in profondità del lavoro di Giannini nella fabbrica della “cultura sottile”, con particolare riguardo all'ambito del giallo².

La vicenda ruota intorno al duplice omicidio di Joe e Erick Roylott, proprietari di una moderna industria chimica americana, nonché scaltri usurpatori dei migliori brevetti di giovani e ingegneri che cadono nella loro rete con la complicità dell'avvocato Evans, un legale senza scrupoli al soldo dei due fratelli. A venire a capo del movente e dell'autore dei delitti, spingendolo a smascherarsi per mezzo di uno stratagemma, è l'inflessibile poliziotto Dick Mackay, che

DOUBLE BLIND
PEER REVIEWED

5

GIUGLIAMO GIANNINI

ANONIMA FRATELLI ROYLOTT

Spettacolo
giallo - drammatico
in 3 atti

Collezione dei gialli italiani
DIRETTA DA GIUGLIAMO GIANNINI

EDIZIONI GENERALI
C. E. S. A.

ROMA - VIA TORINO 127 - TEL. 485526

salva in extremis l'avvocato Evans, già condannato alla sedia elettrica. L'opera, un giallo-giallo dalle tinte fosche, pochissimo incline alle sfumature del rosa o ai toni della commedia, al contrario di numerosi film e drammi italiani del periodo³, se analizzata nelle sue diverse edizioni e alla luce dei materiali presenti nel fondo rinvenuto consente di effettuare una proficua incursione anche nella "fabbrica" del poliziesco di Giannini, gettando uno sguardo nel vivo del processo produttivo.

Un primo motivo di interesse riguarda le fonti del prolifico drammaturgo napoletano⁴, abile sia nell'incorporare una rete di prestiti anglofoni, sia nell'adattarne strutture narrative, linguaggio e personaggi ai gusti della borghesia italiana. A tale proposito, viene in mente *L'avventura della fascia maculata* (*The Adventure of the Speckled Band*, 1892) di Arthur Conan Doyle, il cui protagonista – un dottore tanto malvagio quanto avido – si chiama proprio Roylott. Un'altra fonte dell'opera di Giannini è costituita da *The Nine Bears* (1910), tradotto nel 1932 con il titolo *I vampiri della borsa* dall'editore milanese Atlante nella collana "I libri del triangolo rosso"⁵. Questo giallo, scritto da uno degli autori di gialli più popolari (e saccheggianti) in Italia, Edgar Wallace, richiama sia nell'ambientazione sia nella grafica editoriale italiana il testo dell'*Anonima fratelli Roylott*, pubblicato come dramma nella "Collezione dei gialli italiani" dell'editrice romana Cesa diretta dallo stesso Giannini⁶.

Dal punto di vista narrativo, *Anonima Roylott* aderisce alla struttura classica del *whodunit*, caratterizzato da antefatto, delitto, soluzione, e in particolare al *locked room mystery* che, fedele alle unità aristoteliche, è ambientato in uno spazio chiuso nel quale accadono tutti gli eventi. In questo caso si tratta dell'ufficio di Joe Roylott, un moderno studio che ospita il "cervello" della fabbrica («un cervello fresco, agile, attento»). Nella concitazione che lo caratterizza, tale luogo restituisce in maniera assai efficace il clima della moderna industria chimica americana, nella quale vengono approntati senza sosta ritrovati all'avanguardia: Giannini presenta «l'uomo della metropoli» come «specchio della grande società moderna, dalle numerose industrie, dai ciclopici affari»⁷. E, pur deplorando gli eccessi del capitalismo o le macchinazioni dell'alta finanza, lascia trasparire una certa attrazione per la modernità cosmopolita e industriale tipica di quell'America vista dall'Italia che affolla l'immaginario narrativo e cinematografico⁸.

L'articolazione narrativa procede attraverso un ampio primo atto, che termina con l'omicidio di Joe Roylott, e si snoda lungo il corso delle indagini (nel secondo atto), nelle quali emergono le personalità e le motivazioni dei vari personaggi, fino all'apice drammatico con il delitto di Erick, fratello di Joe e l'arresto di Evans, l'avvocato trovato con l'arma del delitto in tasca. Nell'ultimo atto proseguono le indagini dell'ispettore Mackay che, non convinto della colpevolezza dell'imputato, lo conduce sul luogo del delitto alla vigilia dell'esecuzione, provocando la confessione, in stato di trance, di uno dei più fidati dipendenti dell'azienda, l'ingegner Rogers il quale, oppresso da vent'anni dai due industriali, ha trovato il modo di vendicarsi.

Il sistema dei personaggi si focalizza sull'opposizione tra i giovani ingegneri portatori di novità e di progresso, vero e proprio capitale umano dell'azienda, e i vecchi proprietari, arricchiti e dediti a gestire il capitale finanziario in modo scaltro e fraudolento, schiavizzando i giovani e manipolando la legge a proprio vantaggio.

Anche tra gli investigatori si ripropone un'opposizione tra i detective privati, corrotti e al soldo dei padroni e la polizia, qui rappresentata dall'ispettore Mackay, aspro ma razionale nel condurre le indagini («è la ragione che bisogna innanzi tutto cercare in un delitto... Conosciuta quella si fa presto a riconoscerne l'autore») e dotato di un elevato senso morale e della giustizia. Come di consuetudine, in Giannini il poliziotto è un personaggio positivo, unico principio d'ordine in un mondo caotico: «egli è colui che conosce i segreti degli uomini, i loro raggiri, le più nascoste turpitudini, che sa leggere nello sguardo degli individui le intenzioni e le colpe, e scopre con la sua fredda logica gli agguati, e svela le oscure latebre dei labirinti. Il poliziotto è la ragione sulla quale non influiscono gli eventi, che le situazioni più terrificanti e buie non annebbiano e confondono. Egli è il sostegno degli innocenti, la minaccia dei reprobri, la vigile giustizia che stronca le infamie e le punisce»⁹. Non è difficile cogliere, in filigrana, il riferimento al principio di autorità e d'ordine del potere auspicato dal fascismo.

Il successo di pubblico e il plauso dei critici («andateli a sentire, questi tre atti: sono ideati con novità, scritti con talento, recitati con passione»¹⁰) spingono Giannini, già collaboratore alla sceneggiatura di una commedia d'ambientazione gialla come *Il serpente a sonagli* (1935) diretta da Raffaello Matarazzo, a portare sullo schermo *l'Anonima fratelli Royslott*¹¹, con il medesimo regista.

La fabbrica in movimento

Risulta naturalmente impossibile capire fino a che punto Giannini sia l'unico artefice delle soluzioni su cui si fonda la pellicola diretta da Matarazzo ma, anche sulla base di quanto emerge dai materiali dattiloscritti conservati presso il fondo, tra cui un soggetto di 16 pagine e una sceneggiatura, il ruolo da lui svolto dev'essersi spinto ben oltre le competenze abituali previste per uno sceneggiatore¹². Nel lavoro di trasposizione dalla commedia al film, il commediografo si muove con la consapevolezza dell'uomo di spettacolo navigato, e dimostra di saper padroneggiare l'intero processo produttivo, dalla scelta degli attori (per cui propone di mantenere l'efficace Romano Calò nel ruolo dell'ispettore e di ampliare il ruolo di Evans, affidandolo a Camillo Pilotto) al numero delle inquadrature, dal tono del dramma («essenzialmente maschio, fatto di uomini che lottano l'uno contro l'altro, di predoni»¹³) al commento musicale («una musica di carattere tragico accompagna l'azione, e deve ricordare, nei colori orchestrali, quella del pezzo dei telefoni»¹⁴).

Nella stesura del soggetto e della sceneggiatura Giannini, pur mantenendo come sempre nei suoi lavori la centralità dell'ambiente, ne spezza la staticità, variando per quanto possibile i luoghi delle riprese: la fabbrica si anima attraverso inquadrature di una schiera di ciminiere e il via vai degli operai che arrivano al lavoro in bicicletta e a piedi¹⁵. D'altra parte, già nel soggetto viene evidenziata la valenza spettacolare e pedagogica della "visita allo stabilimento", anche per compiacere il regime fascista in tempi di politica autarchica – acuitasi dopo l'introduzione delle sanzioni economiche contro l'Italia varate dalla Società delle Nazioni nell'ottobre 1935 in seguito all'attacco all'Etiopia – volta a promuovere la ricerca di alternative alle materie prime in campo industriale, particolarmente nei settori tessile, chimico e petrolifero, con la creazione di ritrovati sintetici¹⁶: «L'azione incomincia con la presentazione dello Stabilimento Chimico, gestito dalla Anonima Royslott. Dal cancello principale, su cui spicca la dicitura sociale, agli uffici tecnici ed amministrativi, tutto lo stabilimento si svolgerà come un libro semplice e istruttivo [...] Misteriosi apparecchi di distillazione faranno vedere come si strappa la corrosiva goccia d'acido al minerale greggio; quali origini hanno certi profumi delicati, come si può trasformare una sostanza in un'altra. Il recente, felice esperimento antisanzionistico della lana artificiale ricavata dalla caseina può vantaggiosamente essere illustrato in qualche metro di pellicola. Qualche brillante battuta sul nutrimento sintetico, sull'amore sintetico, su altre necessità della esistenza d'ogni giorno sinteticamente affrontata e superata, ravviverà il dialogo che illustra l'esposizione dello stabilimento»¹⁷.

Tuttavia la brillante e attualissima considerazione sul "sintetico" come attributo sociologico precipuo dell'era moderna, esteso alla sfera affettiva e quotidiana, non viene poi sviluppata nella sceneggiatura, forse per non rendere eccessivamente riconoscibile come italiano l'ambiente collocato in un'America vagamente newyorchese.

Giannini evita pragmaticamente di incorrere nell'occhiuta censura fascista¹⁸. Lo prova anche l'ipotesi di un doppio finale per il film, contenuta nel soggetto: «il lavoro potrà finire sulla scena tragica, come nella commedia. Ma potrà forse essere opportuno girare altri cinquanta metri di lieto fine, abbastanza approssimativo, per far vedere il lavoro che riprende tranquillo senza ruberie. Servirà a placare qualche moralista»¹⁹.

Nella copia della pellicola sopravvissuta, non sempre si ritrovano le idee espresse nei materiali preparatori; tuttavia, rispetto al dramma teatrale, il lavoro di adattamento previsto da Giannini nella sceneggiatura elimina brani ridondanti, ne alleggerisce altri, effettua inversioni delle scene, sostituisce lunghi dialoghi con documenti scritti che aumentano l'impatto visivo, introduce soggettive e flashback, esprime commenti sui personaggi affidandoli a un coro (di segretarie), scolpisce con attenzione tutti i ruoli, dai protagonisti a quelli secondari. E soprattutto elabora, sulla carta, alcune scene ad alta valenza spettacolare, mutuandole dal cinema ameri-

cano di genere (commedia, musical, film d'azione), di cui ha esperienza grazie al lungo lavoro di riduzione e adattamento di film hollywoodiani per il mercato italiano.

Ad esempio, per rendere la frenesia che emerge da una serie di telefonate incrociate in seguito a una somma di denaro sparita, nella sceneggiatura Giannini propone di ricorrere a «una rapida visione di fasci di fili telefonici che s'avventano sullo schermo, ripresi dalla macchina che procede velocissima». Così all'inquadratura della centralinista vengono affiancati «successivamente negli angoli i quattro che parlano al telefono rispettivo». Giannini immagina uno *split screen* (sostituito nel film da un montaggio molto rapido) accompagnato da un commento musicale di gusto quasi futurista: «tutta questa azione dev'essere commentata da una sinfonia angosciosa, fatta di trilli di campanelli, ticchettio di leve, voci varie rese da strumenti acuti e gravi, fra i quali deve predominare il corno con i suoi colori più cupi»²⁰. Le annotazioni musicali – si ricordi che Giannini è attento alla musica, essendo anche autore di canzoni – sono probabilmente rivolte a Nuccio Fiorda, compositore vicino al futurismo e autore di colonne sonore di pellicole italiane e americane (nella loro versione italiana), che sarà il produttore del film e l'autore della colonna sonora ispirata a un maturo sinfonismo.

Successivamente, per raccontare la degenerazione dell'accusato, un innocente detenuto in carcere²¹, Giannini immagina di utilizzare una lunga e articolata sequenza a episodi di marcata derivazione hollywoodiana. Infine, prevede di adottare una serie di accorgimenti in modo da rendere più efficace la confessione dell'omicida che si trova in uno stato allucinatorio di fronte a colui che crede un fantasma (in realtà l'avvocato Evans-Camillo Pilotto, già condannato alla sedia elettrica): «per realizzare la scena col necessario calore sarà indispensabile farla con due macchine da presa, e forse tre considerando anche l'opportuno uso d'uno spot da primissimi piani da far scattare a mano. La scena verrà ricostruita dopo al montaggio. Solo così si potrà tirarne fuori tutto l'effetto: spezzandola e facendola a quadri successivi la recitazione diventerà fredda e monotona»²².

Naturalmente non tutte le soluzioni tecniche possono essere attribuite con certezza a Giannini: è probabile che la consolidata collaborazione con il regista Matarazzo (a sua volta incline a sperimentazioni, evidenti fin da *Treno popolare*, 1933) abbia dato luogo a proficui scambi di idee antecedenti alle riprese. D'altra parte il film *Anonima Roylott* presenta un'apprezzabile ricerca formale che si esprime con inquadrature angolate dall'alto e dal basso (a volte amplificate dall'utilizzo del grandangolo), nonché attraverso l'uso di carrelli in funzione espressiva che mirano ad avvicinare lo spettatore al vissuto interiore dei personaggi. Ed è questa, in fondo, la prerogativa della pellicola: il claustrofobico senso di angoscia che, nel dramma, promana dall'ufficio dei Roylott, viene qui redistribuito sui diversi protagonisti nella cui personalità, resa più fragile dai ritmi dell'industria moderna, Giannini comincia a indagare, anticipando in qualche modo il noir psicologico, anche grazie all'impiego della macchina da presa. Il sodalizio felicemente stabilito con Matarazzo, volto a individuare un equilibrio tra forma e contenuto secondo lo stile hollywoodiano, rispetto a questo è necessariamente perseguito con mezzi economici e tecnici più limitati e «autarchici»: si tratti di «un riflettore sapientemente piazzato [che] stampa sul muro le [...] ombre minacciose»²³ dell'omicida, o della scena conclusiva con la «visione» da parte del colpevole del condannato che – osserva Filippo Sacchi – avrebbe dovuto essere maggiormente spiegata perché «lo spettatore sente il bisogno di essere assicurato sulle cose a cui crede meno»²⁴. Gli elementi di debolezza del film sembrano proprio quelli nei quali Giannini compie qualche affondo verso l'*hard boiled* e la *character analysis*, più innovativi e meno familiari al pubblico, ma nel complesso il risultato è generalmente apprezzato dai critici per la recitazione, la capacità di assicurare «dilemma» e «brivido» attraverso un'articolazione quanto mai ricca.

Ritorno in fabbrica

La fabbrica Roylott è nuovamente protagonista del giallo italiano un'ultima volta nel 1954, quando Giannini pubblica una versione romanzata del dramma per la collana dei gialli Mondadori. Nella sua stagione più matura, l'autore sembra appesantito da uno sguardo più cupo e da una volontà di denuncia contro il capitalismo delle grandi società ancor più esplicita²⁵: sotto accusa è l'intero sistema economico americano, «divenuto, nelle mani dei disonesti

e degli insaziabili, un mezzo d'oppressione sociale di spaventosa potenza»²⁶. Tuttavia tale atteggiamento va ricondotto, oltre al dato anagrafico, anche alle strategie di novellizzazione che privilegiano il tono commentativo, l'ampia presentazione dei personaggi e l'esplicitazione delle motivazioni e dei giudizi che riguardano il loro agire, così come la costruzione di background che rendano plausibili le loro azioni²⁷. Soprattutto – come Giannini ha ben presente – il romanzo deve cercare tattiche per portare il lettore dentro la narrazione: nel romanzo l'io narrante diviene pertanto quello di un giornalista, amico dell'investigatore, che viene improvvisamente da questi catapultato al centro degli eventi, e portato sulla scena del crimine dove è chiamato a dare il suo parere: «Io v'ho ascoltato», gli dice l'ispettore (che qui si chiama Lu Barky), «perché m'interessava la deposizione di un testimone oculare»²⁸.

Ancora una volta Giannini mostra di possedere gli strumenti per conquistare un ampio pubblico e di saper dosare adeguatamente le componenti precipue di ciascun mezzo espressivo. Così, se al teatro aveva affidato la presentazione del dramma, nel film ne aveva sviluppato le potenzialità spettacolari e sceniche, riservando per il romanzo un ruolo di commento alla vicenda. *L'Anonima Roylott* si rivela in tal modo una "fabbrica del giallo" capace, per oltre un ventennio, di alimentare la fama all'autore.

1. Di qui in avanti ci si riferirà genericamente al "fondo Giannini" per indicare il complesso dei documenti posseduti dalla nipote Sabina Ciuffini. Sul fondo Giannini si rimanda ai saggi di Victoria Duckett, *Guglielmo Giannini e la via del giallo, dal teatro al cinema*, che offre un inquadramento generale, e di Raffaele De Berti, *Un giallo americano: Grattaciel (1943)*, che si concentra su un esempio di opera gialla.

2. Tra i molteplici riferimenti all'intermedialità mi limito a citare, come prospettive teoriche di fondo, Gabriele Rippi (a cura di), *Handbook of Intermediality: Literature, Image, Sound, Music*, Walter De Gruyter, Berlin, Boston 2015; e, in ambito italiano, Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli e traduzione*, Forum, Udine 2013. Sull'industria culturale nel periodo tra le due guerre, si rimanda a Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998; e David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna, ed. or. *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007.

3. «Nel poliziesco italiano [...] il giallo è sempre al servizio della commedia, perdendo spesso la sua centralità», Iliara Borghese, *Telefoni neri: un delitto imperfetto. Il poliziesco italiano degli anni trenta tra cinema e letteratura*, in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010, p. 103.

4. Oltre al saggio di Victoria Duckett nel presente fascicolo, per un'introduzione all'autore rimando a Paolo Quazzolo, *Delitti in palcoscenico. La commedia poliziesca italiana dal 1927 al 1954*, Campanotto, Pasian di Prato (Ud) 2000, pp. 105-123; Anna Maria D'Ambrosio, *L'attività critica di Guglielmo Giannini nel cinema muto*, Queriniana, Brescia 1976; e alla voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. V, Le Maschere, Roma 1975, pp. 1225-1227.

5. Tra gli altri titoli della traduzione italiana vi è *I vampiri della metropoli*, la cui assonanza con il titolo alternativo del film è notevole.

6. Della collana fanno parte anche *Mimosa, I rapaci* (entrambi del 1935) di Giannini e *La paura* di Vincenzo Tieri (1936).

7. Michele Vincieri, *Il teatro italiano contemporaneo: correnti, problemi*, Paravia, Torino 1941, p. 120.

8. Sul rapporto tra modello economico americano e italiano durante il fascismo, si veda il precoce Eugenio Giovannetti, *Federico Taylor e l'americanismo*, «Pegaso», maggio 1929, pp. 549-569. Sull'industria italiana tra le due guerre, in fase di rapido sviluppo e di ridefinizione strutturale tra pubblico e privato anche in seguito alla fondazione dell'Iri nel 1933, si vedano: Valerio Castronovo, *L'industria italiana dall'Ottocento a oggi*, Mondadori, Milano 1980; Gianni Toniolo, *L'economia dell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1980; Vera Zamagni, *Dalla periferia al centro. La seconda rinascita economica dell'Italia (1861-1990)*, Il Mulino, Bologna 2003. Uno studio che inquadra l'influenza americana sull'industria nazionale è offerto da Duccio Bigazzi, *La grande fabbrica. Organizzazione industriale e modello americano alla Fiat dal Lingotto a Mirafiori*, Feltrinelli, Milano 2000.

9. M. Vincieri, *Il teatro italiano*, cit., pp. 120-121.

10. Marco Ramperti, *Teatri*, «L'Illustrazione Italiana», LXI, 5, 4 febbraio 1934, p. 166.

11. La collaborazione si estende, negli stessi mesi, a *Joe il rosso* (1936) dalla commedia di Dino Falconi, di cui Giannini firma la sceneggiatura e Matarazzo la regia.

12. Sulle pratiche di sceneggiatura in Italia tra le due guerre, si vedano David Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma 2011; e Luca Mazzei, *Prima e dopo l'immagine: percorsi fra testo letterario e film nel cinema degli anni '30*, in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, pp. 71-108.
13. Guglielmo Giannini, *Anonima fratelli Roylott*, soggetto per film ricavato dalla commedia omonima, Archivio Giannini, dattiloscritto, p. 11.
14. Ivi, p. 12.
15. La sequenza ricorda le sinfonie urbane, i lavori dell'avanguardia e *Tempi Moderni* (Modern Times, Charlie Chaplin, 1936), che sarebbe arrivato sugli schermi nazionali solo l'anno successivo.
16. Le sanzioni, che rimasero in vigore fino al luglio 1936, riuscirono parzialmente inefficaci dal momento che diversi Paesi si astennero dall'applicarle. Esse riguardavano il divieto di esportare prodotti italiani all'estero e di importare materiali bellici; tuttavia escludevano materie prime essenziali come carbone e petrolio. Non vi è dubbio che il problema delle sanzioni stimolò la ricerca in campo industriale. Su questi aspetti si veda Roberto Maiocchi, *Gli scienziati del duce: il ruolo dei ricercatori e del CNR nella politica autarchica del fascismo*, Carocci, Roma 2003; e, sulla benzina sintetica, Mario Perugini, *Il farsi di una grande impresa. La Montecatini fra le due guerre mondiali*, Franco Angeli, Milano 2014.
17. G. Giannini, *Anonima fratelli Roylott*, cit., p. 1.
18. Sul problema della censura rimando, fra gli altri, a: Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004; Patrizia Ferrara (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione Generale per gli Archivi, Roma 2004 (in particolare le pp. 3-90); Enrico Tiozzo, *La pubblicistica italiana e la censura fascista. Dal delitto Matteotti alla caduta del regime*, Aracne, Roma 2011.
19. G. Giannini, *Anonima fratelli Roylott*, cit., p. 11.
20. Ivi, pp. 49b-50b.
21. In realtà l'avvocato Evans, che non ha commesso gli omicidi dei Roylott ma ha aggirato la legge a fini di estorsione, ha modo di pagare comunque per le sue malefatte, secondo una "pedagogia dell'espiazione della colpa" che ricorre nel teatro di Giannini.
22. G. Giannini, *Anonima fratelli Roylott*, cit., pp. 10-11.
23. Raffaello Pautelli, *Gli "americani" della Cines*, «Lo Schermo», II, 10, ottobre 1936, p. 35.
24. Filippo Sacchi, *Rassegna cinematografica. L'Anonima Roylott - Re di denari*, «Corriere della Sera», 9 ottobre 1936, p. 3.
25. Cfr. Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2006, pp. 350-356; e Barbara Pezzotti, *Politics and Society in Italian Crime Fiction: An Historical Overview*, McFarland & C., Jefferson 2014, p. 46.
26. Guglielmo Giannini, *L'Anonima Roylott*, "I Gialli Mondadori", Mondadori, Milano 1954, p. 6.
27. Così, ad esempio, la descrizione di Joe Roylott: «Una volta, durante uno sciopero, affrontò uno degli aizzatori in presenza di trecento operai: [...] Joe lo atterrò a forza di pugni e di calci senza preoccuparsi affatto della massa fremente», ivi, p. 7.
28. Ivi, p. 30.